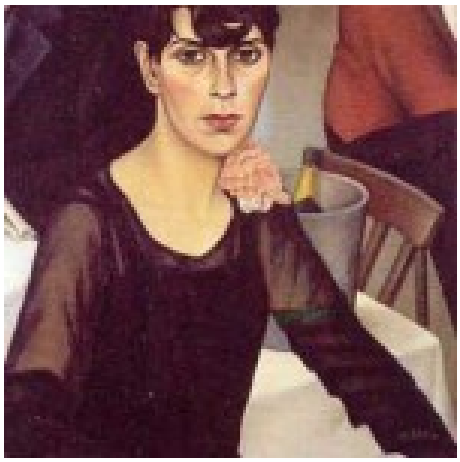
I romanzi tedeschi al femminile nell’Italia fascista



di Natascia Barrale

«Importazioni avvelenatrici»

Nell’importazione e nella diffusione della narrativa straniera negli anni Venti e Trenta motivi e tendenze letterarie diversi si intrecciano con le complesse vicende editoriali della nascente industria delle traduzioni, dando vita a un percorso articolato che investe aspetti storici e riflessioni di carattere culturale e sociale. Si delinea così un campo d’indagine di tutto rilievo non solo sui condizionamenti ideologici connessi col confronto fra la nostra letteratura e quella di altri Paesi, ma in genere circa gli effetti culturali di lungo periodo che derivano dall’attività di traduzione editoriale.

Non si tratta di un’area di studi vergine. Piuttosto ibrido e investito di interesse interdisciplinare, questo tema è stato affrontato a più voci, specie da un punto di vista

editoriale, ma anche da storici contemporanei, storici del fascismo, studiosi di letteratura e, non ultimi, da esperti di traduzione.

Tra i maggiori contributi nell'ambito della storia dell'editoria si distinguono le due raccolte di saggi curate da Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti (1997 e 2000) e il volume di Adolfo Scotto di Luzio (1996).La questione delle traduzioni in Italia sotto il fascismo è stata poi in parte affrontata da studi preliminarmente rivolti all'analisi della censura letteraria, come nel caso dei volumi di Giorgio Fabre (1998) e di Guido Bonsaver (2007), al fianco di contributi e saggi — non sempre recentissimi ma pur sempre validi, come quello di Maurizio Cesari(1978) — che fungono invece da *reportage* sull'attività della censura fascista in tutte le sue forme, dal teatro alla stampa, dalla letteratura al cinema.

Pur essendo oggetto di alcuni significativi studi storici sulla politica culturale fascista (Ruth Ben-Ghiat 2000), l'ingresso in Italia delle narrative straniere durante il fascismo non risulta essere stato ancora studiato da un punto di vista filologico-letterario squisitamente traduttologico. Nel 2002 Valerio Ferme ha dedicato all'argomento un volume, **incentrato in special modo** sulle traduzioni di Vittorini e Pavese dalla narrativa anglo-americana.

Il contributo più prezioso — specie in termini di strumento di studio e di ricerca — è la raccolta dei pareri di lettura editoriali della casa editrice Mondadori, a cura di Pietro Albonetti (1994), grazie alla quale è possibile tracciare i percorsi e le storie dell'ingresso — o del mancato ingresso — di numerosissimi romanzi stranieri in Italia. Le politiche editoriali di Mondadori in materia di traduzioni sono anche il principale oggetto del recente volume di Christopher Rundle (2010). Lo stesso Rundle aveva curato con Kate Sturge una raccolta di saggi (2010), che racchiude numerosi contributi sulle traduzioni sotto i sistemi dittatoriali in Italia, Germania e Spagna.

Giungendo infine alle traduzioni dal tedesco, e al tema qui proposto, risultano davvero isolati i casi di studi specificamente dedicati alla ricezione della narrativa tedesca contemporanea. Fatta salva qualche eccezione – come il saggio di Lucia Giusti (2000) — ad

oggi l'unico vero contributo alla questione della diffusione della narrativa tedesca tra le due guerre è il volume di Mario Rubino (2002), che ritrae il panorama della ricezione italiana della letteratura tedesca contemporanea tradotta, con riferimenti specifici al dibattito giornalistico e alle vicende storico-editoriali che animarono l'ingresso della nuova prosa tedesca in Italia.

Per esaminare nello specifico il caso dell'importazione in Italia dei romanzi al femminile tedeschi degli anni della Repubblica di Weimar, sarà utile compiere qualche passo indietro, ripercorrendo rapidamente le principali vicende che segnarono la storia dell'ingresso delle modernità europee nell'Italia del Ventennio e introducendo brevemente le ragioni della curiosità che i lettori nutrivano nei confronti della narrativa tedesca contemporanea.

Tra la fine degli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta l'ingresso in Italia dei romanzi stranieri contemporanei in traduzione fu incoraggiato dal sostegno della piccola e grande editoria e dal gusto del nuovo pubblico di lettori, più largo ed eterogeneo di quanto non fosse prima delle esperienze connesse alla guerra.

Tuttavia, di fronte al crescente numero di romanzi importati, si cominciò presto a reagire con un'aspra condanna dell'esterofilia. Oltre a costituire una minaccia per l'italianità, le traduzioni – considerate da molti come una sorta di contaminazione — rappresentavano tra l'altro, secondo gli autori italiani, una forma di concorrenza sleale. Numerosi scrittori e intellettuali manifestarono così i primi segni di insofferenza nei confronti di ciò che definivano delle "importazioni avvelenatrici", esprimendo il timore che il paese diventasse "tributario" delle culture straniere.

Sebbene in un primo momento la graduale assimilazione della narrativa straniera non fu affatto ostacolata dal regime fascista, a partire dal 1934 — anno della prima circolare di Mussolini che perfezionava le modalità per l'esercizio di una vera censura preventiva — la posizione del governo nei confronti degli influssi stranieri subì una svolta radicale. L'inasprimento del controllo culturale fascista si tradusse presto nei primi provvedimenti

volti a monitorare l'attività editoriale e quindi ad arginare il crescente flusso di narrativa straniera. Contestualmente all'emanazione delle leggi razziali, al consolidamento dell'Asse Roma-Berlino e infine allo scoppio della guerra, quell'ondata di opere straniere che aveva portato i lettori italiani alla scoperta e all'appropriazione della nuova narrativa internazionale si scontrò con le pratiche repressive adottate dalla censura fascista e fu infine interrotta dall'autobonifica degli editori, dall'epurazione dei cataloghi editoriali e dal sequestro dei volumi incriminati.

Gli studi sull'ingresso difficoltoso, e spesso impervio, delle narrative straniere nell'Italia degli anni Venti e Trenta rivelano il modo in cui la censura abbia agito molto più attraverso un incontro compromissorio, spesso tacito, tra editori e regime, che non tramite forme di repressione esercitate dall'alto. Aborto, incesto, suicidio, pacifismo, sessualità, emancipazione femminile, comunismo, o episodi che mettevano l'Italia in cattiva luce: tutti erano consapevoli dei temi che avrebbero incontrato la resistenza del regime. Attraverso una forma di autocensura preventiva, molto spesso gli editori o i traduttori stessi eliminavano dai testi ogni elemento potenzialmente sgradevole, proteggendosi così da sanzioni governative e sequestri.

Della diffusa circolazione del romanzo straniero, iniziata con clamorosi successi di vendita e animata da un vivace panorama editoriale letterario, non restò così che un debole flusso di libri che, se sfuggiti al sequestro e sopravvissuti alle amputazioni, risultano oggi aver subito profonde alterazioni nel contenuto e nella forma.

Il fascino delle modernità d'oltralpe

Contestualmente alla generale apertura del campo letterario italiano alla narrativa straniera contemporanea e all'interesse dell'opinione pubblica per gli sviluppi sociopolitici dei Paesi stranieri, i lettori italiani cominciarono a maturare un particolare interesse per il modo in cui la Germania, prima nemica, successivamente sconfitta, stava affrontando gli anni successivi alla prima guerra mondiale. Oltre che alla curiosità per il recente passato

tedesco, il processo di acquisizione e fruizione della letteratura contemporanea in Italia fu strettamente legato all'intraprendenza di una nuova leva di mediatori e studiosi delle letterature straniere. Se fino al 1919 la ricezione della letteratura tedesca in Italia era rimasta circoscritta alle opere di un canone tradizionale, attento soprattutto al periodo classico-romantico, negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale una nuova schiera di intellettuali, traduttori e critici cominciò a dar vita a un flusso di saggi, recensioni e monografie che presentavano le più importanti novità letterarie del circuito internazionale, anticipandone spesso la loro conoscenza presso il pubblico italiano.

Fu allora che ai tratti distintivi attribuiti da sempre alla società tedesca — disciplina ordine, senso della gerarchia, ubbidienza incondizionata — si sostituì lentamente una nuova idea della Germania. Provocando «una brusca modifica degli elementi che componevano, nell'immaginario del pubblico italiano, la rappresentazione fin lì prevalente della realtà tedesca» (Rubino 2002, 9), l'intera Germania postbellica, e ancor più la metropoli berlinese, venivano considerate adesso come «una sorta di grande laboratorio della modernità» (Rubino 2002, 53).

Ricezione, traduzione e mediazione editoriale furono tre processi spesso inscindibili e legati a singole figure di intellettuali, come gli istriani Ervino Pocar, Alberto Spaini ed Enrico Rocca e la milanese Lavinia Mazzucchetti. Oltre al raggiungimento di un notevole ammodernamento del lavoro di traduzione, uno dei risultati legati all'intervento di questi esperti della mediazione interculturale fu la nascita di un vivace dibattito letterario sulla pubblicistica del tempo: si iniziarono a recensire sulle maggiori riviste letterarie le opere più recenti e, negli anni fra le due guerre, la ricezione della letteratura tedesca in Italia «raggiunse un'intensità sconosciuta prima di allora» (Giusti 2000, 226).

Dal punto di vista letterario, ciò corrispose anche a una rivisitazione dell'antico pregiudizio circa la presunta pesantezza della letteratura tedesca. A questa svolta contribuì senz'altro la nuova tendenza alla documentazione che caratterizzava sempre più i narratori tedeschi

della *Neue Sachlichkeit*. Nata come reazione al soggettivismo estremo espressionistico, la Nuova Oggettività accoglieva le suggestioni dei più recenti miti tecnologici, mutuando nella scrittura le tecniche della fotografia e del cinema. L'opera letteraria, adesso moderna e funzionale, quasi intrisa di urbanità e tecnologia, perdeva così l'aspirazione idealistica a un valore eterno e veniva chiamata a descrivere con chiarezza di stile e di linguaggio l'esperienza quotidiana, affrontando questioni attuali, realtà sociali e politiche.

Questa nuova spinta realista portò sugli scaffali delle librerie italiane numerosi romanzi che puntavano alla raffigurazione della quotidianità, stimolando così la curiosità dei lettori e soddisfacendo i gusti del nuovo pubblico. Agli eroici furori espressionisti, anche il pubblico italiano mostrava di preferire un "ritorno alle cose". Il modo di vivere convulso e frenetico e l'omologazione della metropoli berlinese, babilonica e moderna, tra scale mobili e *cabaret*, offriva agli italiani l'idea di una Germania in cui un'inaspettata sfrenatezza di costumi aveva preso il posto del vecchio ordine prussiano e della sua leggendaria disciplina.

Sebbene qualcuno sollevasse obiezioni, etichettando la Nuova Oggettività come una "pseudo-letteratura", fatta di cronache e documenti, e fondata su una «concezione della modernità limitata al materiale, al quotidiano e al contingente» (Ben-Ghiat 2000, 93), i lettori italiani sembrarono apprezzare la volontà dei tedeschi di rompere con i canoni artistici del passato, e seppero riconoscere «il diverso genere di bellezza generato da questa estetica della concretezza» (Ben-Ghiat 2000, 92), in cui la descrizione realistica di problematiche sociali e politiche contemporanee veniva condotta su impianti narrativi nuovi e facilmente fruibili.

Agli ingredienti base della letteratura *neusachlich* — raffigurazione della quotidianità e forma narrativa appetibile — si aggiungeva la possibilità, affatto secondaria, di conoscere meglio la realtà dell'epoca di un paese tanto vicino geograficamente, quanto in realtà ancora sconosciuto.

Se fino alla fine degli anni Venti il numero di traduzioni di narrativa tedesca contemporanea

era stato piuttosto esiguo, nel giro di pochi anni il cambiamento fu così radicale che tra il 1929 e il 1932 si pubblicarono in Italia ben quarantotto titoli di narrativa tedesca contemporanea (Rubino 2007, 248).

A partire dal 1933, gran parte degli autori tradotti in Italia erano però considerati, nella loro patria, più o meno dichiaratamente avversari del nazismo. La *Aktion wider den undeutschen Geist* ("Azione contro l'intellettualità antitedesca"), avviata da Goebbels nel marzo del 1933, mirava alla rimozione totale da tutte le biblioteche delle opere accusate di costituire un pericolo per la morale pubblica, lo stato e la razza ariana. Quando, circa due mesi dopo, l'*Aktion* culminò nei roghi notturni dei libri degli autori incriminati, moltissimi intellettuali tedeschi, da Arnold Zweig a Thomas Mann, da Lion Feuchtwanger alle autrici dei romanzi rosa, si trovavano già all'estero.

Ciò che sorprende maggiormente è il fatto che, benché la vita culturale in Germania fosse soggetta a tali sconvolgimenti, il settore delle traduzioni dal tedesco non subì alterazioni sostanziali, anzi: nel 1933 l'Italia fascista fu persino, a livello mondiale, il paese in cui si pubblicò il maggior numero di traduzioni dal tedesco (Rubino 2002, 91). Nel solo 1933 si pubblicarono in Italia ben trentacinque titoli di narrativa tedesca contemporanea e nel corso degli anni successivi fu possibile continuare a tradurre e pubblicare in Italia la maggior parte degli autori fuorusciti o colpiti dall'ostracismo in Germania.

Soltanto nel 1938 la pubblicazione della letteratura tedesca contemporanea subì una battuta d'arresto. Con il concretizzarsi dell'alleanza politica fra Germania e Italia e la ratifica, alcuni mesi prima dell'accordo politico, dell'accordo culturale, anche la questione della pubblicazione in Italia di autori tedeschi invisi al Reichfu debitamente regolata.

Come osserva Fabre (1998, 322), non soltanto in Italia venivano pubblicati libri di profughi tedeschi, ma talvolta essi riscuotevano un certo successo. Nella Germania nazista non mancavano infatti segnalazioni preoccupanti riguardo alla circolazione indisturbata in Italia di opere di autori tedeschi di etnia ebraica. Con l'accordo culturale si provvedeva a

formalizzare il problema: Italia e Germania si impegnavano a intervenire sui libri degli autori del paese partner, ostacolando la diffusione o la traduzione della letteratura di emigrati politici e di opere che, «falsificando la verità storica» erano dirette contro l'altro paese (Fabre 1998, 325).

Si interrompeva così, dunque, quel flusso di romanzi che nell'arco degli anni Trenta aveva avvicinato il pubblico italiano alla nuova narrativa tedesca. Il successo del mito weimariano si era rivelato fugace:

> Si potevano rispolverare i vecchi stereotipi; ci si era sbagliati; non sfilavano più gli elmi chiodati prussiani, ma le camicie brune e le SS; la sostanza comunque era la stessa. Lo spericolato esperimento delle Repubblica di Weimar era fallito. Berlino non era più l'affascinante metropoli, caotica, contraddittoria, colta e permissiva che avevano fatto conoscere i suoi romanzieri; continuava ad essere una capitale della modernità, ma era la modernità minacciosa dei nuovi micidiali armamenti e, più tardi, quella neobarbarica dei perfetti campi di sterminio (Rubino 2007, 265).

Con le leggi razziali il vaglio della letteratura fu più rigido e selettivo: alla fine del 1940, dopo le ripetute sollecitazioni da parte tedesca e l'invio in Italia di elenchi dettagliati dei libri e degli autori da proibire, gli autori ebrei e antinazisti erano definitivamente spariti dai cataloghi editoriali italiani.

Negli anni dal 1940 al 1945, come ricorda la Mazzucchetti, convenne piuttosto dedicarsi alla traduzione di «opere pulite da far scivolare fra le maglie della censura» (Mazzucchetti 1959, 222).

La *Neue Frau*: donna emancipata o prodotto mediatico?

La letteratura al femminile fu uno dei filoni della produzione letteraria d'oltralpe che varcarono con maggior successo i confini italiani.

Entrate a pieno titolo nel mondo del lavoro durante la prima guerra mondiale, quando le necessità belliche avevano imposto alla Germania la mobilitazione di tutte le risorse materiali e umane del paese, negli ultimi anni della Repubblica di Weimar le donne erano pari a un terzo degli impiegati (Ankum 1999, 10).

Le donne tedesche avevano da poco ottenuto l'accesso allo studio universitario e nel 1918 — con quasi trent'anni di anticipo rispetto all'Italia — era stato loro riconosciuto il diritto di voto. Il processo di emancipazione femminile era ormai avviato e, sulla scorta di tali premesse incoraggianti, si fece strada l'idea che un nuovo modello di donna fosse ormai alle porte.

Lo stereotipo della *Neue Frau*, la donna nuova felicemente accolta dai media, fu soggetto anche agli interessi economici dell'industria culturale: romanzi, film, fotoreportage e pubblicità contribuirono rapidamente a fare della *Neue Frau* un fenomeno di massa. Un impulso decisivo alla nascita della nuova idea di donna, che traeva ispirazione dall'immagine sovietica della lavoratrice impegnata, proveniva anche dal modello femminile importato dagli Stati Uniti. La *girl* americana, libera economicamente e sessualmente, giungeva al pubblico tedesco veicolata soprattutto dall'industria cinematografica, che negli anni Venti riempiva le sale europee dei suoi prodotti e delle sue attrici.

Frutto di una curiosa commistione sovietico-americana, la donna nuova era sostanzialmente una lavoratrice, indipendente dal proprio nucleo familiare, estranea ai vecchi schemi sociali, libera di scegliere il proprio partner e, in caso di necessità, disposta ad abortire. L'equilibrio che aveva tenuto la donna dell'epoca guglielmina fissata al classico ruolo di moglie e madre sembrava ormai infrangersi contro la nuova ondata di sperimentalismo e modernizzazione: i costumi sessuali tradizionali entravano in crisi, specie nelle grandi città, e la nuova moda spazzava via le "tre K": *Kinder, Küche und Kirche* (bambini, cucina e chiesa).

Il nuovo modello femminile diventò in Germania sinonimo di modernità. Sigarette, capelli corti, abiti alla moda e rossetti scuri prendevano il posto dei vecchi corsetti d'anteguerra.

Nella competizione col vecchio modello di donna, anche la costituzione fisica copriva un ruolo importante: rispetto alla donna tradizionale, ritenuta fisicamente debole, la *Neue Frau*, con la sua sagoma magra e slanciata, era agile e sportiva e godeva di maggiore consapevolezza della propria fisicità e della propria forza.

Il dibattito sull'aborto, sul controllo delle nascite e sulle condotte sessuali si sviluppò altresì come forma di liberazione dal conservatorismo guglielmino dell'Ottocento. La sessualità veniva proposta adesso in chiave positiva, ormai totalmente svincolata dalla funzione procreativa, e l'emancipazione femminile fu intesa anche come acquisizione del diritto al piacere sessuale. In questa lotta per la libertà dai vecchi schemi sociali si misura anche un evidente conflitto generazionale: se in passato la sessualità della madre era stata riconosciuta soltanto in funzione della procreazione, la *Neue Frau*, al contrario, mirava a caratterizzarsi esplicitamente come figura non-materna (Barndt 2003).

L'ambiente ideale della donna nuova, che incarnava l'entusiasmo nei confronti della tecnologia, non poteva non essere esterno alle mura domestiche. Strade, mezzi pubblici, università e luoghi di lavoro erano gli spazi d'azione in cui si proiettava il nuovo ruolo sociale delle donne e la loro moderna libertà di movimento. La metropoli berlinese diventò l'area di sperimentazione delle libertà conquistate: la città più popolata e industrializzata della Germania, con i suoi quattro milioni di abitanti, rappresentava comprensibilmente la destinazione ideale per le giovani donne che intendevano fare carriera.

Nonostante il riconoscimento del diritto allo studio e l'inserimento nel mondo lavorativo, a parità di mansioni le donne in Germania continuavano però a percepire salari più bassi e, in alcune professioni — specie nel campo medico e giuridico —, esistevano ancora forti opposizioni all'impiego femminile. Fatte salve alcune eccezioni, poche donne godettero di una vera emancipazione e, secondo parte della critica odierna, la tanto discussa *Neue Frau* non fu che un prodotto mediatico, ben concepito, ma quasi privo di riscontro nella realtà.

Se il nuovo modello di femminilitànon si era concretizzato in una crescita reale del livello di

emancipazione, la donna moderna trovò però una sua duplice rappresentazione nel mondo della letteratura d'intrattenimento: da un lato essa fu la protagonista indiscussa dei romanzi femminili del tempo, che brulicavano di commesse e dattilografe dalle carriere difficili e dalle mille peripezie; dall'altro, in molti casi, le stesse autrici di romanzi erano riconosciute dal loro pubblico come veri esempi di donne in carriera.

Il crescente mercato della letteratura popolare, insieme all'industria cinematografica e alla diffusione dei periodici, offriva a molte scrittrici "debuttanti" la possibilità di accedere a un campo professionale il cui dominio era stato fino ad allora soltanto maschile. La crescita del pubblico di massa e la distribuzione di libri a basso costo tramite la stampa e le collane economiche favorirono lo sviluppo della letteratura popolare e commerciale in Germania. Articoli di *feuilleton* e romanzi serializzati ebbero un successo sempre maggiore nella stampa periodica e gli editori, consapevoli del successo della *fiction*, lanciarono le prime edizioni economiche, presto acquistate sia dalla classe media che dagli strati sociali più bassi. L'intera produzione di letteratura femminile della seconda metà della Repubblica di Weimar può dirsi sviluppata intorno al modello della *Neue Frau*: i cosiddetti *Frauenromane* — romanzi scritti da donne e rivolti a donne —, spesso pubblicati a puntate nelle riviste e nei periodici femminili, rappresentarono un ottimo trampolino di lancio per quante ambivano a inserirsi nel mercato letterario.

Molte autrici di lingua tedesca cominciarono a creare per i loro romanzi figure androgine di donne affermate e indipendenti che si muovevano in auto o in tram. Giovani e nubili impiegate, protagoniste di riviste, di romanzi d'intrattenimento e di film, corrispondevano allo stesso tempo, nella vita reale, alle lettrici ideali – nonché consumatrici reali – di questo tipo di letteratura.

Benché molti intellettuali salutassero con favore il nascere di opere che avevano come protagoniste eroine femminili emancipate, l'enorme successo dei *Frauenromane* era avvertito come il sintomo di un più ampio processo di turbolenta trasformazione e

spaventava quanti temevano un ribaltamento del proprio sistema di valori sociali. Queste immagini ormai note a tutti, di donne stilizzate e mascolinizzate, nei romanzi prendevano la forma di giovani segretarie o stenografe tra i diciotto e i venticinque anni che, dopo aver abbandonato il tetto familiare a caccia del successo e dell'indipendenza economica, nella maggior parte dei casi diventavano ragazze madri, infliggendo così l'affronto più visibile alle nozioni di famiglia e di cultura dominante.

Uno dei primi *bestseller* al femminile fu *Stud. chem. Helene Willfüer* di Vicki Baum (1928), a cui seguirono nei primi anni Trenta numerosi romanzi ispirati alla *Neue Frau,* che resero celebre un'intera generazione di scrittrici. Tra i titoli più rappresentativi del genere, una posizione di rilievo assume sicuramente *Gilgi – eine von un*s (1931) che, insieme a *Das kunstseidene Mädchen* (1932), fece di Irmgard Keun una delle autrici più note di quegli anni.

I romanzi di Joe Lederer (1928; 1930; 1931) e Anita Christa Brück (1932) tratteggiavano analoghi profili di giovani impiegate immerse nel mondo contemporaneo del lavoro. Anche Gina Kaus si impose rapidamente sul mercato: *Die Verliebten*, pubblicato da Ullstein nel 1928 (mai tradotto), fu seguito da altrititoli di successo, tra cui *Morgen um neun* (1932) e *Die Schwestern Kleh* (1933).

Nonostante il grande successo di questi romanzi, i primissimi anni Trenta rappresentavano un momento poco favorevole per la carriera letteraria di donne emancipate, talvolta ebree, e spesso messaggere di una condotta sessuale libertina. Già accomunate dal tipo di produzione letteraria e da carriere simili nella redazione delle riviste del tempo, molte di queste autrici, costrette dal 1933 a emigrare, condivisero anche l'esperienza dell'esilio. La loro popolarità in Germania ebbe durata breve: numerosi romanzi sulla *Neue Frau* figurarono immediatamente nelle liste nere nazionalsocialiste.

Donna-crisi *vs* donna-madre: i "Romanzi della Palma"

In Italia i romanzi di molte autrici tedesche e austriache – al fianco di quelle angloamericane – trovarono posto in una nuova collana mondadoriana, lanciata nel 1932. Creati *ad hoc* per intrattenere le lettrici italiane, "I Romanzi della Palma" sfruttavano il capillare canale di distribuzione delle edicole. Contando soprattutto sul pubblico femminile, questa "miniera di svago" – come suonava lo slogan di lancio – puntò molto su autrici la cui abilità narrativa era già stata testata e apprezzata da un vasto pubblico. Nel giro di pochi anni i numeri della popolarissima collana mondadoriana diventarono vere e proprie «guide di comportamento» per molte lettrici italiane (Albonetti 1994, 70).

I "Romanzi della Palma" contenevano buona parte degli elementi considerati tipicamente "rosa": eroine positive (giovani e intelligenti) in condizioni di inferiorità (abbandonate, spesso orfane o comunque molto povere) incontrano uomini adulti e forti (quasi sempre colti e affascinanti, ma con un vissuto non esattamente impeccabile) e affrontano una lunga serie di peripezie per poi convolare felicemente a nozze con il proprio amato.

È innegabile che questi ingredienti garantissero il successo commerciale di sempre. Storie d'amore e vicissitudini di eroine infelici non erano però le uniche attrattive offerte dalla "Palma": il segreto del successo risiedeva piuttosto nel fatto questi romanzi presentavano alle lettrici italiane quel modello di femminilità alternativo descritto prima, fondato su una seducente forma di indipendenza e di emancipazione.

I parametri del genere "rosa" erano stati così profondamente rinnovati da elementi all'avanguardia e moderni, tipicamente weimariani: oltre a vivere le proprie vite sentimentali, le eroine tedesche – inserite nel mondo del lavoro ed economicamente autonome –, erano partecipi delle problematiche sociali e vivevano totalmente immerse nella realtà contemporanea. Questi segnali di – ancora incerta – emancipazione femminile introdussero nella compagine rosa di questi romanzi un elemento di innovazione rispetto agli *standard* del genere, superando così la componente conservatrice che lo caratterizzava. Se l'impianto narrativo dei romanzi rosa tradizionali, nella loro difesa di un «generico ordine

esistente, etico, psicologico, sociale» (Ghiazza 1991, 132), rispecchiava infatti un'ideologia che privilegiava i valori legati alla società patriarcale, il romanzo weimariano vantava una componente neorealista che modernizzava sensibilmente il paradigma letterario del genere.

Il nuovo modello di femminilità non tardò quindi a incuriosire le lettrici italiane. Per comprendere il fascino che questi romanzi esercitarono in Italia, è sufficiente considerare la distanza che intercorre tra le eroine weimariane e il modello femminile materno promosso durante il Ventennio: come osserva Albonetti in modo epigrammatico: «quello era il tempo della repubblica di Weimar e noi eravamo nel fascismo» (Albonetti 1994, 70).

Secondo Victoria De Grazia, la dittatura fascista costruì due immagini femminili: il modello europeo, facilmente identificabile con la *Neue Frau*, di «"donna-crisi": cosmopolita, urbana, magra, isterica, decadente e sterile»; e l'autentica e italianissima donna-madre, forte e prolifica (De Grazia 2007, 109). La prima era una creatura mascolinizzata, falsa e straniera; la seconda, una fattrice nostrana, madre florida e vera compagna.

Nel delineare l'ideale femminile di regime si era cercato di instaurare un clima di regressione sessuale che – attraverso iniziative specifiche, come la campagna demografica e quella contro il lavoro femminile – tentava di impedire ogni forma di emancipazione delle donne. La tassa sul celibato fu una delle prime misure pro-nataliste del regime, seguita da premi in denaro per le coppie prolifiche. Oltre a rappresentare una risposta ai timori circa il declino della razza bianca, la campagna demografica, sintetizzata nello slogan «il numero fa la forza», mirava al contempo a combattere la decadenza interna, ponendo un freno al pericolo che quegli slanci modernizzanti, rimproverati alle altre società europee, influenzassero le donne italiane (Ben-Ghiat 2000, 38). Esortando dapprima i giornali a pubblicare articoli che favorissero la maternità, e censurando poi quelli contrari, il regime cercò anche di combattere «la moda della *siluetta*», vietando tutte le immagini di donne magre, «serpenti che rappresentano la negazione della vera donna la cui funzione è di procreare figli sani» (Cesari 1978, 36). La tendenza a dimagrire per seguire mode esotiche

ed emulare i prodotti delle decadenti società occidentali, scrivevano i giornali, rendeva le donne italiane sterili e malate. Una velina del Ministero della Cultura Popolare del 1939 proibiva di pubblicare «fotografie e disegni di donne raffigurate con la cosiddetta "vita di vespa"» (Ottaviani 1999, 55); le fotografie di donne con abiti succinti e gonne sopra il ginocchio furono definite da Ciano "antidemografiche" e alcuni letterati furono persino incaricati di scrivere bozzetti o trafiletti che prendessero in giro le donne magre (Cesari 1978, 36).

L'istruzione superiore distraeva le donne dal loro compito primario di madri, e le lavoratrici erano ritenute doppiamente colpevoli: della crescente disoccupazione – rubavano il lavoro ai capifamiglia – e del calo delle nascite. L'occupazione femminile metteva a rischio «l'autostima degli uomini senza lavoro, e con essa la sanità della razza e la crescita demografica» (De Grazia 2007, 231). Il lavoro, elemento costante nella vita di tutte le Eroine weimariane, era considerato quindi un male da cui la donna non avrebbe dovuto lasciarsi corrompere, «una malattia economico-sociale» che travagliava «contagiosamente» la società moderna (Bragaglia 2000, 356).

All'istinto repressivo e sessuofobico del regime si associava il moralismo cattolico: la Chiesa contribuì, in modo non trascurabile, alla politica di allontanamento della donna dal mondo lavorativo e, attraverso l'enciclica *Casti connubi* di Pio XI, non mancò di ribadire il ruolo casalingo e materno della donna. L'Italia, scrive De Grazia, «era la sede naturale della "crociata della purezza" condotta dal papa e dalle prediche sferzanti scagliate la domenica contro la caduta della moralità pubblica», identificata con il fumo, i nuovi balli sfrenati e l'eccessiva attenzione alla moda (De Grazia 2007, 278).

Anche la letteratura rosa di firma italiana si adoperava per promuovere l'ideale femminile del regime. Secondo Silvana Ghiazza, il condizionamento del regime sul romanzo rosa nazionale è visibile a chiare lettere nell'inserimento, all'interno dello schema morfologico classico, di alcuni elementi nuovi, come l'esaltazione della maternità, «il tema del

matrimonio-sistemazione, fondato sulla stima, sul rispetto reciproco e non più sulla passione» e il modello di donna "italianamente sana" contrapposto alle donnette appariscenti e volgari d'oltreoceano (Ghiazza 1991, 141).

Gli stessi elementi vagamente anticonformisti che rendevano quelle storie così attraenti per le lettrici italiane costituivano perciò un potenziale sovversivo sufficiente a impensierire il regime: romanzi simili «favorivano la sterilità dei sogni evasivi invece che la concretezza dell'adesione a un nucleo familiare fecondo e patriarcale» (Arlsan e Pozzato 1989, 1043).

Malgrado le aspettative del regime, le abitudini delle donne italiane nella vita reale non corrispondevano pienamente agli obiettivi espressi dalle indicazioni del governo, il quale dal canto suo rivelò una certa permissività in fatto di costume. La donna, che si voleva casalinga e pronta a far figli, disattese ampiamente i modelli di comportamento proposti dal regime e, conquistata dal fascino delle eroine d'oltralpe, si rivelò una consumatrice attenta alle novità letterarie più alla moda. L'affermarsi dei nuovi modelli comportamentali aveva catturato l'attenzione delle lettrici italiane, di fatto spesso riluttanti al ruolo di angeli del focolare e di "fattrici" di futuri soldati.

Il sistema di controllo dello stato fascista, ben capace di sorvegliare l'importazione di romanzi stranieri e di isolare ogni minaccia all'italianità, non mancò di ostacolare la libera circolazione di alcuni di questi volumi. Per fronteggiare il rischio di sequestri, come si è detto prima, gli editori scelsero spesso la via più sicura: tagli e manipolazioni degli episodi più scomodi erano spesso considerati dei mezzi ammissibili per ridurre, o azzerare, il carattere "antidemografico" di quei romanzi, e appartenevano a una prassi ormai convalidata.

La collana dei "Romanzi della Palma" fu inaugurata con *Divorced Wife* dell'americana Ursula Parrot ( ), pubblicato con l'eufemistico titolo *Ex-moglie* nella traduzione di Natalia Danesi Murray:

> Un esordio tutt'altro che in sordina [...] fondato su un personaggio di donna emancipata, fra le cui esperienze rientrava anche quella dell'aborto, del tutto in

> contrasto con gli stereotipi che della figura femminile stava proponendo (e sempre più accentuatamente avrebbe proposto) la propaganda fascista (Decleva 2007, 179).

Il primo romanzo tedesco per la "Palma" fu il già citato *Stud. chem. Helene Willfüer*, di Vicki Baum. Tradotto da Barbara Allason, *Elena Willfüer, studentessa in chimica* apparve nel 1932 come quarto numero della collana. La vicenda di Helene e dei suoi ripetuti tentativi di aborto comportava però non pochi problemi per Mondadori, che ritenne necessario apportare alcune modifiche perché il regime non ostacolasse la pubblicazione del volume. Era la storia di una studentessa che, malgrado le condizioni economiche e le difficoltà familiari, riusciva ad affermarsi e a intraprendere la carriera scientifica, pur senza rinunciare ad affrontare la gravidanza. L'ambientazione poteva incuriosire i lettori italiani: il romanzo descriveva molto bene la vita degli studenti, con relativi intrecci di esperienze sentimentali, ed era corredato di molte scene ambientate nei laboratori di chimica. Complessivamente, il giudizio della Mazzucchetti in sede di parere di lettura – conservato nell'Archivio della casa editrice Mondadori custodito a Milano dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e pubblicato, come altri che citeremo, da Albonetti (1994, 158) – fu favorevole alla pubblicazione della versione italiana. Il testo presentava però qualche difficoltà e per la traduzione bisognava procedere con le dovute cautele. A destare preoccupazioni non erano né il tema della maternità illegittima né l'episodio del suicidio di Rainer, fidanzato di Helene. Su quello si poteva stare tranquilli: Rainer non era un uomo forte, né virile «era lo spirito debole a cedere». Quanto al tentato aborto, invece – ipotesi seriamente contemplata dalla protagonista, sebbene successivamente scartata –, quello restava pur sempre un tema ingombrante.

Alla luce della campagna demografica, nonché di quanto è stato detto sullo stereotipo femminile fascista, risulta chiaro come nei romanzi pubblicati in quegli anni non ci fosse posto per componenti dell'intreccio che riguardassero interruzioni di gravidanza. L'aborto, che era già reato contro la moralità secondo la legislazione precedente, divenne con il fascismo reato «contro la collettività e lo Stato», punibile con una pena di detenzione fino a

tre anni (Saraceno 1995, 490). Bisognava certo fare i conti quindi con quell'argomento scabroso, che nel corso della trama veniva discusso apertamente, senza essere mai «respinto con l'orrore di un padre della Chiesa o di un legislatore italiano». Era preferibile, come al solito, non correre rischi. Scriveva Mazzucchetti nella stessa sede: «sarebbe facile tagliare una trentina o quarantina di pagine, abbreviando così anche nei particolari […] il tentativo antimaterno».

Il romanzo fu quindi debitamente ripulito dei dettagli più scabrosi, e nel 1932, *Elena Willfüer, studentessa in chimica* ottenne tre edizioni per 25 mila copie in un anno e venne ulteriormente ristampato, in 10 mila copie, nel 1937, come primo numero della nuova collana mondadoriana "I capolavori della Palma".

Tra i "Romanzi della Palma" furono inserite numerose altre opere di Vicki Baum: già nel 1933 Mondadori lanciò tre dei suoi romanzi. Attraverso le brevi e puntuali relazioni dei suoi collaboratori, Mondadori era sempre informato dell'entità del rischio di una traduzione. Nel caso di *Das grosse Einmaleins* (Baum 1935), tradotto da Franco Franchi nel 1936 e pubblicato col titolo *Non si sa mai*, il parere di lettura – probabilmente di Mazzucchetti – aveva avvertito:

> Un poco scabroso è tutto il libro, dal punto di vista della morale familiare e coniugale […], le parti erotiche, pur trattate con distinzione artistica può darsi esigano qualche taglio di censura, non però essenziale. Se io non mi inganno però non mi pare opera che possa venir sequestrata […] Il castigo della adultera è così immediato e definitivo […] (Albonetti 1994, 160-1).

Al fianco della Baum, le autrici di lingua tedesca di maggior successo in Italia furono Gina Kaus, Joe Lederer e Irmgard Keun. Gina Kaus, già nota al pubblico italiano con *Die Überfahrt* (Kaus 1932a, pubblicato da Bompiani nel 1933 come *Transatlantico* nella versione di S.S., sigla sotto la quale si cela un traduttore o una traduttrice ignoti), inaugurò l'anno dopo il suo ingresso nella "Palma" con *Morgen um neun* (Kaus 1932b), tradotto da Bice

Giachetti-Sorteni col titolo *Domani alle nove* nel 1934. Il romanzo copriva l'arco temporale di una sola notte, in cui una coppia riesaminava le proprie colpe e svelava i propri segreti alla vigilia della separazione che avrebbe avuto luogo l'indomani mattina. Nel suo parere, Mazzucchetti commentò ironica: dopo la ricostruzione a ritroso della vicenda coniugale «si giunge poi a una conclusione naturalmente non di divorzio… ma molto demografica» (Albonetti 1994, 212). Ogni rischio di censura era così scongiurato.

Anche per *Musik der Nacht* di Joe Lederer, secondo Mazzucchetti non c'era nulla da temere: questa scrittrice «austriaca ebrea mondana erotica superficiale» avrebbe avuto molto successo in Italia e, secondo la germanista, il suicidio con cui si chiudeva il romanzo sarebbe stato permesso «persino dalla legge italiana» (Albonetti, 181-2): la protagonista, in procinto di sposarsi, scopre di essere affetta da una gravissima forma di leucemia e, quando appura che l'uomo che ama ne è al corrente e sta per sposarla soltanto per pietà, decide di uccidersi.

Ma la Mazzucchetti si sbagliava. Nemmeno il suicidio di una donna disperata – e già in fin di vita – era ritenuto accettabile e, dopo esser stato tradotto da Barbara Allason, nel settembre 1933 *Storia di una notte* ricevette il divieto di pubblicazione, insieme con *Bohème 900*, di Roland Dorgelès, che si concludeva con un aborto. Mondadori si affrettò a chiedere a Galeazzo Ciano, allora sottosegretario alla stampa e alla cultura, la revoca del provvedimento: considerato che il sequestro era avvenuto non «per lo spirito che informa tutta l'opera», ma soltanto per i due episodi che si riferiscono rispettivamente a un aborto e a un suicidio (Decleva 2007, 183) forse sarebbe bastato purgare queste opere degli episodi incriminati per permetterne la pubblicazione. Ciano rispose negando la revoca del provvedimento per il romanzo francese (che però risulta uscito ugualmente nel 1933, nella traduzione di Giorgio Monicelli), ma consentendo la pubblicazione di *Storia di una notte*, a condizione però che venisse soppressa la parte finale. La traduzione del romanzo della Lederer, uscita nel 1933 insieme con quella della *Signorina Giorgio*, anch'essa della Allason, presenta così un finale "aperto" che, interponendo qua e là un paio di linee tratteggiate,

sfuma in dissolvenza sulle lacrime della protagonista e sulla lettera che le rivela la notizia della sua malattia.

Nel 1934, la traduzione di un secondo romanzo di Gina Kaus (1933), *Le sorelle Kleh,* – poi affidata a Ada Salvatore – comportava difficoltà simili a quelle del romanzo di Lederer. Anche in questo caso i pareri di lettura suonavano severi: «per espellere suicidio, aborto e altre facezie, avremmo gravi complicazioni e non riusciremmo mai ad intonare l'opera al clima etico del nostro paese» (Albonetti, 215). Ammonito da quanto era accaduto l'anno precedente, Mondadori diede prova di maggiore prudenza e pubblicò una traduzione, opera di Ada Salvatore, resa innocua dall'accurata amputazione di due tentati aborti e un tentato suicidio «che ne avrebbero di sicuro compromesso le sorti» (Decleva 2007, 184).

Nello stesso anno, le traduzioni di romanzi tedeschi raggiunsero la presenza più alta nella collana della "Palma", che offrì undici titoli tedeschi in traduzione italiana, tra cui *Signorina con procura* di Anita Christa Brück (1932), *Ragazze in uniforme* di Christa Winsloe (1933) e un secondo romanzo di Joe Lederer (1931), *Tre giorni d'amore*, tradotti rispettivamente da Luigi Emery, Giulio D. Leoni e Dora Dolci Rotondi.

Con le dovute modifiche, secondo Mazzucchetti il romanzo di Victoria Wolf, *Eine Frau hat Mut* (1933) era in perfetta sintonia con l'ideologia fascista: «malgrado il suicidio di uno, che può esser attenuato», il libro è «"ottimista", come è ora d'obbligo, con chiusa inneggiante al coraggio e alla fede e alla forza ecc. ecc.» (Albonetti, 245). In apertura del romanzo – tradotto da Mario Ferrari e pubblicato nel 1934 col titolo *Una donna coraggiosa* – si legge una breve presentazione editoriale che utilizza abilmente le parole chiave più adatte a esaltare le "migliori" qualità della protagonista. Figlia, sposa, madre: tre grandi gioie, tre immensi doveri.

Anche nel caso di *Dreiviertel Neugier* di Adrienne Thomas (1934), Mazzucchetti rassicura Mondadori: è un romanzo «supernazionale», in cui «si sfiora un suicidio di Barbara, ma poi essa muore invece quasi accidentalmente sotto una automobile andando alla stazione,

accontentando così la censura nonché le lettrici più morali» (Albonetti 1994, 129). *Per tre quarti curiosità* fu pubblicato da Mondadori nel 1935, nella traduzione di Ervino Pocar.

Uno dei *bestseller* di maggior successo fu la traduzione di *Gilgi – eine von uns*, di Irmgard Keun (1931), giunto nelle edicole italiane quando in Germania era già stato proibito. Gilgi, una stenotipista ventenne, dopo aver scoperto di essere stata adottata, scappa di casa e va a vivere col quarantatreenne Martin affrontando una gravidanza indesiderata. Offertasi di aiutare economicamente l'amico Hans, caduto in disgrazia per via della malattia della moglie, Gilgi è però costretta a temporeggiare a causa della gelosia di Martin. Quando infine Gilgi riesce a raggiungere l'amico per dargli il denaro, scopre che questi, disperato, si è suicidato quella stessa notte con moglie e figli. In preda ai sensi di colpa, Gilgi lascia Martin e fugge a Berlino, dove intende crescere da sola il suo bambino.

Anche *Gilgi*, come *Helene*, necessitava evidentemente di qualche accorgimento. Eliminare l'episodio in cui la famiglia muore avrebbe lasciato inspiegata la partenza di Gilgi per Berlino. Per ovviare al problema, bastò quindi trasformare il tragico suicidio di gruppo in una scomparsa misteriosa: nella traduzione italiana, quando Gilgi si reca a casa dell'amico per consegnargli il denaro, trova soltanto un appartamento vuoto e, credendo che lui sia stato arrestato e che la moglie sia in viaggio per Berlino, parte in cerca della donna. La presentazione del volume d'altronde era stata chiara sin da subito: si trattava di un romanzo sì realista, ma "senza brutalità", come spiega il peritesto editoriale. Come commenta Albonetti (1994, 80), la traduzione di Lina Ricotti, pubblicata anch'essa, col titolo *Una di noi*, nel 1934,

> aveva offuscato l'originalità più coraggiosa che riguardava i temi della maternità, della coppia, dell'indipendenza della donna. Il suicidio col gas di un'intera famiglia precipitata nella miseria, descritto con cruda oggettività nelle ultime pagine, diventava nella versione italiana un accadimento fumoso e incerto.

Le traduzioni dei romanzi di Keun presentavano sempre qualche difficoltà: *Gilgi* fu l'unico a

essere tradotto in italiano: *Nach Mitternacht* (Keun 1937) era, secondo il parere di un consigliere mondadoriano a noi ignoto, fuori discussione, perché «assolutamente politico e ferocemente antitedesco» (Albonetti 1994, 217). In Italia il romanzo vedrà la luce, nella versione di Enza Gini, soltanto nel 1984, edito da Rizzoli col titolo *Dopo mezzanotte*. E nel caso di *D-Zug dritter Klasse* (Keun 1938), il parere di lettura, anch'esso anonimo, ammoniva: «quel che vi è di buono il pubblico vasto non lo capirebbe e il resto… lo capirebbe il censore» (Albonetti, 218). E infatti il romanzo non risulta essere mai stato tradotto. *La ragazza di seta artificiale*, traduzione del già menzionato *Das kunstseidene Mädchen* (Keun 1932) a opera di Chiara Duca e Luigi Reitani, è comparso soltanto nel 2008, presso Forum di Udine.

Nonostante i loro successi di vendite, come si è già accennato, alla fine degli anni Trenta molti romanzi di firma tedesca dovettero fare i conti con l'origine ebraica delle autrici. Già nell'ottobre del 1939, un paio di mesi dopo l'ordine di eliminazione retroattiva di tutti i libri di autori ebrei, il governo impartiva ai prefetti la disposizione per il sequestro di molti di quei romanzi che avevano intrattenuto le lettrici italiane (Fabre 1998, 275).

Conclusioni

Dai pareri di lettura emergono chiari indizi sui criteri adoperati nella scelta dei romanzi da tradurre. A determinare la pubblicazione in Italia di un romanzo di narrativa straniera sembra concorrere, tra le altre ragioni, anche il diverso livello di intervento ritenuto necessario per renderlo accettabile ai parametri italiani: dalle parole della Mazzucchetti si deduce che un romanzo reso "scabroso" dalla presenza di elementi erotici o da un adulterio, era considerato potenzialmente più traducibile di un testo che, pur non contenendo episodi offensivi della morale, risultava scomodo a un livello più superficiale, stilistico o lessicale. Il risultato fu che il grado di "pericolosità" del testo di partenza – considerato nella sua interezza – si rivelava quasi inversamente proporzionale alla sua traducibilità: se alla traduzione di testi audaci sul piano linguistico bisognava rinunciare, altri romanzi, con

episodi lunghi, potenzialmente scabrosi, ma facili da eliminare con un semplice taglio, potevano essere facilmente ritoccati e pubblicati senza troppa fatica.

In un contesto in cui gli editori eludevano il rischio di sequestri operando una forma di autocensura, non sorprende che «anche i momenti schietti e liberi degli impianti rosa» (Albonetti 1994, 64) venissero rimaneggiati. La chiarezza espositiva con cui questi romanzi presentavano temi di attualità ritenuti scottanti, la loro fruibilità e la capillarità della loro diffusione tramite i periodici, rendevano i loro messaggi certamente più accessibili e per questo più "dannosi" di quanto non lo fossero i romanzi con contenuti pacifisti o a sfondo politico.

Sebbene le trame dei "Romanzi della Palma", anche se debitamente edulcorate, conquistassero comunque la lettrice italiana – che divorava questi romanzi esotici e moderni, ignara delle alterazioni – gran parte delle scelte più audaci delle eroine weimariane non giunse mai al pubblico italiano: prima di comparire sui banchi delle edicole italiane, quei volumi erano stati ripuliti a fondo e avevano perso buona parte del loro sapore civile e sociale più originale e provocatorio.

Riferimenti bibliografici

a. Opere letterarie

Baum 1928: Vicki Baum, *Stud. chem. Helene Willfüer*, Ullstein, Berlin 1928 (traduzione: Barbara Allason, *Elena Willfüer, studentessa in chimica*, Mondadori, Milano 1932).

— 1935: Vicki Baum, *Das grosse Einmaleins*, Querido Verlag, Amsterdam 1935 (traduzione: Franco Franchi, *Non si sa mai*, Mondadori, Milano 1936).

Brück 1932: Anita Christa Brück, *Ein Mädchen mit Prokura*, Sieben-Stäbe-Verlag, Berlin 1932 (traduzione: Luigi Emery, *Signorina con procura*, Mondadori, Milano 1934).

Kaus 1928: Gina Kaus, *Die Verliebten*, Ullstein, Berlin1928.

— 1932a: Gina Kaus, *Die Überfahrt*, Knorr & Hirth, München 1932 (traduzione: S.S., *Transatlantico*, Bompiani, Milano 1933).

— 1932b: Gina Kaus, *Morgen um neun*, Ullstein, Berlin 1932 (traduzione: Bice Giachetti-Sorteni, *Domani alle nove*, Mondadori, Milano 1934).

— 1933:Gina Kaus, *Die Schwestern Kleh*, Allert de Lange, Amsterdam 1933 (traduzione: Ada Salvatore, *Le sorelle Kleh*, Mondadori, Milano 1934).

Keun 1931: Irmgard Keun, *Gilgi – eine von uns*, Universitas, Berlin 1931 (traduzione: Lina Ricotti, *Una di noi*, Mondadori, Milano 1934).

— 1932: Irmgard Keun, *Das kunstseidene Mädchen*, Universitas, Berlin 1932 (traduzione di Chiara Duca e Luigi Reitani, *La ragazza di seta artificiale*, Forum, Udine 2008).

— 1937: Irmgard Keun, *Nach Mitternacht*, Querido Verlag, Amsterdam 1937 (traduzione: Enza Gini, *Dopo mezzanotte,* Rizzoli, Milano 1984).

Keun 1938: Irmgard Keun, *D-Zug dritter Klasse*, Querido Verlag, Amsterdam 1938.

Lederer 1928: Joe Lederer, J. *Das Mädchen George,* Universitas, Berlin 1928 (traduzione: Barbara Allason, *La signorina Giorgio*, Mondadori, Milano 1933).

— 1930: Joe Lederer, *Musik der Nacht,* Universitas, Berlin 1930 (traduzione: Barbara Allason, *Storia di una notte*, Mondadori, Milano 1933).

— 1931: Joe Lederer, *Drei Tage Liebe,* Universitas, Berlin 1931 (traduzione: Dora Dolci Rotondi, *Tre giorni d'amore*, Mondadori, Milano 1934).

Thomas 1934: Adrienne Thomas, *Dreiviertel Neugier*, Allert de Lange, Amsterdam 1934 (traduzione: Ervino Pocar, *Un po' di curiosità*, Mondadori, Milano 1934).

Winsloe 1933: Christa Winsloe, *Das Mädchen Manuela,* Allert de Lange, Amsterdam 1933 (traduzione: Giulio D. Leoni, *Ragazze in uniforme*, Mondadori, Milano 1934).

Wolf 1933: Victoria Wolf, *Eine Frau hat Mut*, Zsolnay, Berlin 1933 (traduzione: Mario Ferrari, *Una donna coraggiosa*, Mondadori, Milano 1934).

b. Saggi e studi

Albonetti 1994: Piero Albonetti (a cura di), *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1994.

Ankum 1999: Katharina von Ankum, *Einleitung*, in Id. (a cura di), *Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne?,* Edition Ebersbach, Dortmund 1999 (traduzione tedesca del libro della stessa K. von Ankum, *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*,University of California Press, Berkeley 1997), pp. 7-20.

Arslan e Pozzato 1989: Antonia Arslan e Maria Pia Pozzato, *Il rosa*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989, pp. 1027-46.

Barndt 2003: Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit: der Roman der neuen Frau in der Weimarer Republik*, Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien 2003.

Ben-Ghiat 2000: Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000 (traduzione italiana di Maria Luisa Bassi di *Fascist Modernities. Italy 1922-1945*, University of California Press, Berkeley 2001).

Bonsaver 2007: Guido Bonsaver, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2007.

Bragaglia 2000: Cristina Bragaglia, *La signora di tutti: figure di donna tra best seller letterari, opere cinematografiche e stereotipi di regime*, inFinocchi e Gigli Marchetti 2000, pp. 355-66.

Cesari 1978: Maurizio Cesari, *La censura nel periodo fascista*, Liguori Editore, Napoli 1978.

Decleva 2007: Enrico Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Utet, Torino 2007.

De Donato e Gazzola Stacchini 1991: Gigliola De Donato e Vanna Gazzola Stacchini (a cura di), *I best seller del ventennio*. *Il regime e il libro di massa,* Editori Riuniti, Roma 1991.

De Grazia 2007: Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 2007 (traduzione italiana di Stefano Musso di *How Fascism Ruled Women. Italy 1922-1945*, University of California Press, Berkeley 1992).

Fabre 1998: Giorgio Fabre, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Zamorani, Torino 1998.

Ferme 2002: Valerio Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il fascismo*, Longo, Ravenna 2002.

Finocchi e Gigli Marchetti 1997: Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti (a cura di), *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Franco Angeli, Milano 1997.

Finocchi e Gigli Marchetti 2000: Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Franco Angeli, Milano 2000.

Ghiazza 1991: Silvana Ghiazza, *Così donna mi piaci*, in De Donato e Gazzola Stacchini 1991, pp. 127-51.

Giusti 2000: Luisa Giusti, *Aspetti della ricezione della letteratura tedesca moderna in Italia negli anni Venti-Trenta*, in Finocchi e Gigli Marchetti 2000, pp. 226-59.

Mazzucchetti 1959: Lavinia Mazzucchetti, *Novecento in Germania*, Mondadori, Milano 1959.

Ottaviani 1999: Giancarlo Ottaviani, *Le veline del Minculpop. Aspetti della propaganda fascista*, Todariana, Milano 1999.

Rubino 2002: Mario Rubino, *I mille demoni della modernità*. *L'immagine della Germania e la*

ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia tra le due guerre, Flaccovio, Palermo 2002.

Rubino 2007: Mario Rubino, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, in Franco Petroni e Massimiliano Tortora (a cura di), *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, Manni, Lecce 2007, pp. 235-74.

Rundle 2000: Christopher Rundle, *The Censorship of Translation in Fascist Italy*, in «The Translator. Studies in Intercultural Communication», vol. 6 (2000), n. 1, pp. 67-86.

— 2004: Christopher Rundle, *Resisting Foreign Penetration: the Anti-translation Campaign in the Wake of the Ethiopian War,* in F. Brizio-Skov (a cura di), *Reconstructing Societies in the Aftermath of War: Memory, Identity and Reconciliation*, Bordighera Press, Boca Raton (USA) 2004, pp. 292-307.

— 2010: Christopher Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy,* Peter Lang, Oxford 2010.

Rundle e Sturge 2010: Christopher Rundle e Kate Sturge, *Translations under Fascism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.

Saraceno 1995: Chiara Saraceno, *Costruzione della maternità e della paternità*, in A. Del Boca, M. Legnani e M. G. Rossi (a cura di), *Il regime fascista. Storia e storiografia*, Editori Laterza, Bari 1995, pp. 475-97.

Scotto di Luzio 1996: Adolfo Scotto di Luzio, *L'appropriazione imperfetta. Editori, biblioteche e libri per ragazzi durante il fascismo*, Il Mulino, Bologna 1996.