

La recensione / 5 – Perché ritradurre? Un convegno italo-tedesco

di Mario Rubino

Klassiker neu übersetzen / Ritradurre i classici, a cura di Barbara Kleiner, Michele Vangi e Ada Vigliani, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2014, pp. 147, € 29,00 (<http://www.steiner-verlag.de/titel/59960.html>)

Dal 3 al 6 marzo 2010, su iniziativa del Centro italo-tedesco per l'eccellenza europea, si è svolto a Villa Vigoni, a Loveno di Menaggio, un convegno dal titolo «*Ritradurre i classici: quando e perché?*» Sul fenomeno delle ritraduzioni di classici italiani e tedeschi nelle rispettive lingue. Oltre a rappresentanti dell'editoria e a critici letterari, hanno partecipato alcuni fra i più importanti traduttori dall'italiano e dal tedesco.

Quest'anno, a cura di Barbara Kleiner, Michele Vangi e Ada Vigliani, una gran parte delle relazioni è stata pubblicata presso l'editore Franz Steiner di Stoccarda, in un volume dal titolo *Klassiker neu übersetzen / Ritradurre i classici*. Ricalcando

l'articolazione del convegno, a tre contributi introduttivi seguono due distinte sezioni, dedicate rispettivamente alla poesia (Petrarca, Ungaretti, Benn, von Droste-Hülshoff) e alla prosa (Manzoni, Nievo, Musil, Pavese). Più che sul concetto di "classico", le

relazioni hanno insistito sulle spesso insormontabili difficoltà connesse alla ricerca di una problematica equivalenza fra due sistemi linguistici differenti. In parallelo è stata

affrontata, con chiare prese di posizione, la questione dell'opportunità, e talora dell'assoluta necessità, delle ritraduzioni, non solo per la sempre perseguibile e auspicabile perfettibilità di quel che è stato già fatto, ma anche per il carattere interpretativo di qualsiasi traduzione, che per ciò stesso non può non proporre una comprensione del testo condizionata dal tempo in cui la si è compiuta.



Il volume si apre con l'intervento presentato al convegno da Anna Maria Carpi: *Lost or won in translation? Con un inedito di Kleist*. Dopo alcune argute considerazioni preliminari, a tratti amaramente ironiche, sull'«eros» traduttorio» dei nostri giorni, sul frastornante «trionfo dell'inglese» o sull'opinabile utilità delle teorie della traduzione, Carpi passa ad affrontare il tema centrale del suo discorso, vale a dire come si possano riproporre oggi in lingua italiana le opere di Heinrich von Kleist, di cui lei stessa ha curato una nuova edizione (2011). Per la sua «folle interpunzione» e la «sovrabbondanza dei suoi periodi», la prosa dei *Racconti kleistiani*, secondo la relatrice, è uno di quei casi in cui chi ritraduce non può astenersi da un «aggiornamento», con buona pace del «lettore filologo». Nel *Teatro*, per l'esuberanza di esclamazioni e di clausole retoriche care al gusto dell'epoca, «i segni del tempo sono ancor più marcati». Qui si presenta inoltre il problema della resa dei *Blankverse*, le pentapodie giambiche dell'originale. A esemplificazione delle possibili soluzioni adottate, Anna Maria Carpi riporta l'incipit del dramma *Roberto il Guiscardo*, da lei reso in versi, mettendolo a confronto con la precedente versificazione di Leone Traverso (1959) e con la traduzione in prosa di Ervino Pocar (1970).

In ogni modo Carpi, salvo il caso di testi manifestamente «inattuali», non ha dubbi sulla necessità dei classici, ringiovaniti quand'è opportuno, in quanto garanti «di un noi storico da conservare e da tramandare».

In una sorta di appendice, quasi per dimostrare e *contrario* l'opportunità di un «aggiornamento» formale precedentemente postulata, arricchisce il contributo con la traduzione di un aneddoto scritto da Kleist nel 1810 per i «Berliner Abendblätter» (e purtroppo escluso dalla recente edizione italiana del 2011), a testimonianza di un suo «stile più moderno che nelle opere maggiori», che quindi «non richiede interventi dall'oggi».

Alla definizione dei "classici" come «modelli durevoli di riferimento nell'ambito di una letteratura nazionale», utili alla costituzione di un canone che salvaguardi una tradizione e contribuisca, nello specifico caso italiano, al raggiungimento di una «identità linguistica unitaria» è dedicato il contributo di Michael Rössner: *Zum Klassikerbegriff der deutschsprachigen Italianistik. Eine Bestandsaufnahme mit einigen Thesen* [Sul concetto di

classico nell'italianistica di lingua tedesca. Un'inventariazione e alcuni pareri].

L'inventariazione a cui fa riferimento il titolo è quella compilata da Rössner a mo' di graduatoria, sulla scorta dei dati numerici relativi alle attività didattiche dei seminari di italianistica tedeschi negli ultimi trent'anni, al fine di accertare lo scarto fra la percezione della classicità di un autore nel proprio paese d'origine e quanto avviene presso altri pubblici che frequentano quella letteratura nazionale. Se l'elenco/graduatoria si apre, com'era da aspettarsi, con le fatidiche "tre corone" (nella successione di rito: Dante, Petrarca e Boccaccio), può sorprendere il lettore italiano trovare, già al quarto e quinto posto, i «classici della modernità» Pirandello e Calvino, seguiti, nell'ordine, da Leopardi, Goldoni, Ariosto, Manzoni, Verga, Machiavelli, e così via.

Circa l'opportunità di ritradurre le opere canoniche la risposta è positiva, considerato che «le traduzioni invecchiano più rapidamente dei testi originali». Rössner considera d'altro canto che, in ambito sia editoriale sia teatrale, il canone si va restringendo sempre più, ossia che, per evitare rischi, si insiste sempre sulle stesse poche opere già ben note al pubblico. Occorrerebbe invece seguire l'esempio del rilancio della «musica antica» che, guardato inizialmente con qualche scetticismo, ha occupato nel frattempo una consistente quota di mercato. La stessa operazione si potrebbe ripetere in ambito letterario, reperendo e attualizzando opere, come quelle di Metastasio o di Carlo Gozzi, una volta canoniche, ma nel frattempo «dimenticate» nonostante l'influsso che esercitarono sulla letteratura austriaca immediatamente contemporanea.

Compiutasi la funzione identitaria assolta dai classici del Trecento toscano fino a tutto il Risorgimento, occorrerebbe volgere l'attenzione al ruolo creatore di «identità collettive, seppure regionali», che hanno avuto nel Novecento le opere, ad esempio, degli autori siciliani o sardi, anche come «compensazione della propria effettiva marginalizzazione».

Prendendo le mosse da tali canoni regionali, si realizzerebbe un'alternativa ai vecchi e superati canoni nazionali e l'instaurazione di «un nuovo canone europeo "ibrido"», flessibile, necessariamente precario e "ad assetto variabile", in grado forse, proprio per la sua contraddittorietà, di incuriosire il pubblico dei lettori.

«Un testo letterario è fatto esclusivamente di parole», non è che «un movimento di parole»; nel suo intervento, *È possibile (ri)tradurre i classici?*, Cesare De Marchi ribadisce l'affermazione da lui fatta in un saggio del 2007 per giungere, in merito al tema del convegno, «alla conclusione non poco problematica che il tradurre comporta che un movimento di parole resti identico mentre mutano tutte le parole che lo compongono». «Impresa evidentemente disperata», si affretta a commentare, tanto che «la traduzione assoluta, la traduzione perfetta è impossibile».

Di conseguenza, una traduzione letteraria non può essere che un'approssimazione ai valori dell'originale, in «un processo di avvicinamento infinito», che «spiega, sia psicologicamente sia materialmente, i tentativi di dare sempre nuove traduzioni dei classici». Sul piano lessicale osta a una reale equivalenza l'impossibilità di «sinonimizzare» le parole dell'originale, visto che «sinonimi perfetti non esistono neanche all'interno di una stessa lingua». Essendo il «movimento di parole» l'esito della loro relazione sintattica, l'altro scoglio di difficile superamento è dato dalla «risintatizzazione», che «è, entro certi limiti, possibile e che deve comunque essere sempre ricercata». A dimostrazione delle conseguenze di un'errata risintatizzazione, De Marchi cita un passo della traduzione tedesca del *Mastro Don Gesualdo* di Verga, in cui non soltanto il tono e il ritmo, ma financo il senso dell'originale vengono largamente stravolti.

Pur con tutte le delimitazioni e le perplessità fin qui riassunte, De Marchi non può non ammettere nella chiusa che «è possibile tradurre ed è possibile ritradurre i classici. Purché lo si faccia con dedizione, serietà e competenza, ma anche con la sensibilità di cui un traduttore, non meno che uno scrittore, non può fare a meno».

Sulla personale esperienza traduttoria dei *Rerum vulgarium fragmenta* ovvero *Canzoniere*, di Francesco Petrarca, si basa il contributo di Karlheinz Stierle: *Petrarca übersetzen* [Tradurre Petrarca].

Per Stierle, prioritaria nella *mission impossible* del tradurre poesia è l'«immedesimazione col testo lirico». Attraverso la sua lettura e riletture, il traduttore deve trasferirsi dentro di esso cogliendone il «centro d'intensità» e il «principio formale». In definitiva, ciò che il traduttore traduce non è il testo lirico in sé, ma la lettura che ne ha fatto.

Nella resa del principio formale dei testi petrarcheschi è irrinunciabile l'impiego della rima. Le connessioni interne di un sonetto tradotte in prosa lirica possono al più riferirne il contenuto, ma mai il suo centro d'intensità formale. Tuttavia, dato che le rime sono intraducibili, il traduttore può essere fedele al testo originale solo ricorrendo all'infedeltà del reperimento nella propria lingua di quelle casualità assonanti in grado di avvicinarsi al senso di fondo e all'idea formale del testo in questione.

Seguono diversi esempi di traduzioni petrarchesche e delle possibili, seppur consapevolmente approssimative, soluzioni dei problemi formali a loro collegati.

Un dettagliato resoconto della tardiva, ma via via sempre più completa, ricezione delle poesie di Ungaretti in Germania è offerto dalla relazione di Michael von Killisch-Horn: *Annäherungen, Andeutungen, Deutungen. Giuseppe Ungaretti in Deutschland* [Approssimazioni, allusioni, decrittazioni. Giuseppe Ungaretti in Germania]. Se la prima versione tedesca di alcune liriche ungarettiane si ebbe soltanto nel 1961 a opera di Ingeborg Bachmann, fra il 1991 e il 2001 si è giunti a un'edizione bilingue, in quattro volumi, dell'intera produzione poetica, che fino al 2009 ha rappresentato una raccolta ancor più esauriente dell'edizione italiana. Dopo la Bachmann si erano cimentati con traduzioni parziali da Ungaretti, fra gli altri, celebri poeti come Hilde Domin e Paul Celan o esperti di cose italiane come Marschall von Bieberstein e Christine Wolter. L'edizione completa 1991-2001 è stata frutto della collaborazione tra Michael von Killisch-Horn e Angelika Baader.

Killisch-Horn rivendica alle proprie traduzioni un particolare sforzo nella riproduzione del «canto ungarettiano», della sua musicalità, ben consapevole tuttavia della disagevolezza dell'impresa, date le evidenti differenze nelle potenzialità foniche dell'italiano e del tedesco. Per soddisfacenti che siano i risultati, si tratta pur sempre di approssimazioni, allusioni, decrittazioni, ma mai di una fedele duplicazione o completa restituzione dell'originale.

Analogo a quello di Killisch-Horn per il suo taglio diacronico è il contributo di Camilla Miglio: *Gottfried Benn in Italia* à l'épreuve de la traduction. Ma la storia delle traduzioni benniane nel nostro paese s'intreccia qui con una attenta e acuta ricostruzione dei paesaggi storico-culturali che si sono avvicendati dagli anni quaranta a oggi e che hanno visto gli intellettuali italiani, chiamati al compito di traduttori, privilegiare ora l'una ora l'altra delle chiavi di lettura adoperabili sul polimorfismo formale e ideale dell'«universo lirico di uno dei grandi incantatori del Novecento».

Dall'autore «apollineo e orfico» reso da Leone Traverso fra il 1940 e il 1954 al «nichilista terrorista» di Ferruccio Masini (1964-1971), dalle *Poesie statiche* di Baioni (1972) al Benn «regressivo, dionisiaco-generativo» di Sergio Solmi (1973) e a quello «essenzialmente poeta» di Anna Maria Carpi (1981-2004), senza tacere il lirico «imperdonabile» di Cristina Campo, per arrivare alle ricerche di traduzione rimata di Giuseppe Bevilacqua (2008) – in uno svariare di inclinazioni interpretative che trova il suo riflesso nel variegato *parterre* editoriale che le ospita (le collane «Cederna» di Vallecchi, «All'insegna del pesce d'oro» di Scheiwiller, «Bianca» di Einaudi, «Paralleli» del Saggiatore, «Nuova Fenice» di Guanda, tralasciando le varie antologie). Il saggio di Camilla Miglio diventa così anche un interessante ritratto del divenire ideologico dell'intellettualità italiana alla prova del confronto con la cangiante figura del poeta tedesco, ambigua e controversa quant'altre mai.

Nella chiusa, *Polittici di traduzione*, viene offerta inoltre una comparazione fra le varie opzioni traduttorie di due testi del poeta, ben adeguata a «illustrare lo slittamento di percezione della lirica benniana nei suoi successivi lettori».

Ad Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848), un'autrice a torto poco nota in Italia, è dedicato l'intervento di Michele Vangi, uno dei curatori del volume: *La (ri)traduzione del Geistliches Jahr di Annette von Droste-Hülshoff*. Il breve saggio si segnala per la sua originalità, dato che, a corroborare l'opportunità di un *repêchage* della Droste-Hülshoff, propone anche l'esemplificazione della traduzione, a opera dello stesso Vangi, di uno dei componimenti in versi contenuti nella raccolta *Das geistliche Jahr* [L'anno spirituale] (1818-1851), che prevedeva originariamente un testo poetico relativo a ciascuna domenica dell'anno liturgico. Inquadrandolo nella rinata temperie spirituale di primo Ottocento, nasce spontaneo il raffronto col progetto manzoniano degli *Inni Sacri*, di cui si sottolineano analogie e differenze.

Del componimento preso in considerazione, quello dedicato alla *Quarta domenica dopo Pasqua*, esisteva un'unica traduzione italiana (1964) a opera di Clara Cassella, che non aveva trovato particolare apprezzamento da parte della pur scarsa letteratura secondaria sulla Droste-Hülshoff. Ricimentandosi nella prova di una sua resa

in lingua italiana, Vangi mette in rilievo quali siano le difficoltà connesse all'impresa, superabili solo «in base ad accurate ricerche di semantica storica», stante il particolare mix che la poetessa realizza nella sua scrittura, accomunando espressioni attinte all'Antico e al Nuovo Testamento con formule tipiche del canto popolare, oltre che con mutuazioni dalla ricchissima letteratura religiosa di matrice germanica.

Il contributo di Burkhart Kroeber, *Bemerkungen zu meiner Neuübersetzung der Promessi Sposi* [Annotazioni sulla mia ritraduzione dei *Promessi sposi*], si propone di motivare l'opportunità della nuova versione del romanzo manzoniano, da lui compiuta fra il 1995 e il 1999. Si apprende che fra il 1827 e il 1979 erano già apparse circa quindici traduzioni in lingua tedesca dei *Promessi sposi*, molte delle quali, come Kroeber ha avuto modo di verificare, rappresentano comunque meri rifacimenti delle precedenti. Ne resta, in ogni caso, più di una mezza dozzina con caratteri di parziale originalità rispetto alle altre, ed è con questo corpus di antecedenti che Kroeber si confronta per argomentare le proprie scelte innovative.

Come egli stesso riconosce, «dopo tanti tentativi in tanti decenni», a livello lessicale non c'era molto di nuovo da reperire. Era invece opportuno, anzi, secondo Kroeber imprescindibile, rivedere il modo in cui gli elementi lessicali erano allineati e collegati fra loro o, in altri termini, la «resa in tedesco dell'architettura linguistica dell'originale». Egli dichiara infatti che, da parte sua, «un comandamento categorico nella traduzione è la fedeltà alla sintassi dell'originale, intesa come rispetto della successione dei sintagmi di una frase», della costruzione di un periodo con le sue clausole e le sue cadenze. Solo attraverso tale fedeltà può prodursi la «cosiddetta equivalenza di effetto», l'esito, cioè, di «ottenere lo stesso effetto che l'originale produce sui propri lettori».

A queste enunciazioni metodologiche Kroeber fa seguire quattro esemplificazioni comparative della propria traduzione con le precedenti. Una prima riguarda la frammentazione o l'alterazione sintattica del celebre incipit del romanzo da parte dei predecessori, con la conseguente perdita del peculiare ritmo dell'originale, che vuole evocare la vista del lago di Como «quasi a volo d'uccello», adeguando le frastagliature delle frasi a quelle delle rive descritte, con un intenzionale «effetto di risucchio» verso la cadenza finale. Un'altra esemplificazione affronta la non semplice soluzione in tedesco di costruzioni ipotattiche contenenti proposizioni participiali, assai frequenti in italiano. L'ardua resa delle proposizioni participiali torna nel terzo esempio, a proposito di certi sentenziosi passaggi dalla sintassi particolarmente ellittica. L'ultimo esempio, infine, si occupa di un aspetto ricorrente nella prosa manzoniana: lo scarto dei tempi verbali dal passato al presente all'interno di uno stesso periodo, con un effetto emozionale che a Kroeber piace definire quasi di «zoom filmico» e che talvolta però in tedesco va preparato, modificando qualcuno dei tempi verbali immediatamente precedenti.

Ad apertura del proprio contributo, dal titolo *Neuübersetzung der Confessioni di un italiano von Ippolito Nievo* [Ritraduzione delle *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo], Barbara Kleiner ritiene opportuno dare qualche notizia sullo scrittore e riassumere sinteticamente la trama dell'opera.

Riferisce poi come il romanzo di Nievo, pubblicato postumo in Italia nel 1867, avesse trovato in Germania un'eco quasi immediata grazie all'interesse che Paul Heyse (futuro premio Nobel per la letteratura, 1910) andava mostrando in quegli anni per la letteratura italiana contemporanea. Già nel 1877, quindi, le *Confessioni* apparvero in lingua tedesca nella versione della scrittrice Isolde Kurz, che, in collaborazione con lo stesso Heyse, scorciò tuttavia l'originale di circa un terzo, cassando le numerose riflessioni di natura storica o politica e, per intero, gli ultimi tre capitoli. Cosicché il romanzo, ridotto ai suoi passaggi puramente narrativi, si concludeva con la morte della Pisana.

Bisognerà aspettare il 1956 perché appaia una seconda versione delle *Confessioni*, a opera di Charlotte Birnbaum. Neanche stavolta comunque si trattava di una traduzione integrale. La stessa Birnbaum dichiarava di essere ricorsa a omissioni tutte le volte che le descrizioni si facevano «troppo prolisse» o che si verificava un «affastellarsi di metafore e di similitudini». Come se ciò non bastasse, Barbara Kleiner deplora che Birnbaum ondeggi continuamente da un registro linguistico all'altro, non colga il senso di più di una metafora, renda i *realia* in modo improprio e tralasci del tutto le citazioni e le allusioni di natura culturale, privando così l'esistenza del protagonista di quell'inquadramento nella storia contemporanea che invece stava a cuore all'autore.

Fra il 2003 e il 2005 è toccata dunque a Kleiner la realizzazione, priva di qualsiasi «miglioramento» censorio, della prima versione effettivamente integrale delle *Confessioni*, in un tedesco moderno ma rispettoso, per quanto possibile, della struttura sintattica dell'originale. L'unico rammarico della traduttrice è consistito nell'impossibilità di

rendere in tedesco quei passaggi dialettali dell'opera in cui risuonano «l'accattivante melodia prosodica del veneziano e le spruzzate di arcaismi friulani, che conferiscono al testo il suo specifico aroma».

Sui particolari criteri che l'hanno guidata nella sua nuova traduzione (1992-1998) del musiliano *Uomo senza qualità* s'incentra il contributo di Ada Vigliani: *Tradurre l'Uomo senza qualità. Robert Musil sotto il segno del «saggismo»*.

Preliminarmente vengono riassunte le travagliate vicende filologico-testuali che accompagnarono, fra il 1952 e il 1978, la ricostruzione di un'edizione dell'originale presumibilmente vicina alle intenzioni dell'autore.

Di seguito – con quella chiarezza espositiva tipica di chi conosce assai bene l'argomento che vuol trattare – Vigliani passa a descrivere il modo in cui ha inteso impostare la propria ritraduzione del romanzo, sentendo di necessità l'obbligo di confrontarsi con la precedente, fatta da Anita Rho fra il 1956 e il 1962. Il lavoro di Rho viene definito «invecchiato bene», sostanzialmente «aderente al testo» e «già molto moderno», e tuttavia – come afferma con una gradevole dose di autoironia – Ada Vigliani si è vista «costretta al famoso “parricidio”» di Platone nei confronti di Parmenide, «fatte, e soprattutto per quanto mi riguarda, le debite porzioni!».

A fondamento di un tale «parricidio» vengono individuati essenzialmente due fattori. Da un lato, la lunga dimestichezza con gli studi critici su Robert Musil, ai quali ha contribuito anche in prima persona a partire dalla propria tesi di laurea su *La concezione etica di R. M.*, ha sempre indotto Vigliani a una speciale focalizzazione del «cosiddetto “saggismo”» musiliano, permeato dall'idea «dell'ambivalenza, dell'ambiguità del reale» e generante una scrittura che «consiste nel condurre la narrazione da molteplici prospettive in modo che i fatti risultino scomposti in sequenze funzionali, rette da logiche differenti».

Il secondo fattore è stato invece di natura più squisitamente legata alla tecnica traduttoria. È almeno dai tempi di Schleiermacher (1813) che si pone la questione se sia più opportuno che «il traduttore lasci il più possibile in pace lo scrittore e gli muova incontro il lettore, o lasci il più possibile in pace il lettore e gli muova incontro lo scrittore». Ora Anita Rho, pur mantenendosi, come s'è detto, «aderente al testo», si era preoccupata soprattutto della scorrevolezza dell'espressione, nel chiaro intento di «portare Musil al lettore italiano». Ma, privilegiando questa opzione, era dovuta giungere «allo scioglimento di costrutti complessi a favore del supposto “equivalente” più piano, meno problematico», ricorrendo anche a una semplificazione, talvolta banalizzante, di certi neologismi coniatosi ad hoc dall'autore oppure enfatizzando, a scopo esplicativo, taluni *understatement* carichi della tipica ironia musiliana.

È evidente che, in una tale operazione di chiarimento dell'originale *pro bono lectoris*, non potevano non perdersi quelle connotazioni di ambiguità e di «non-univocità» del «saggismo» musiliano, che Vigliani, come dimostra a conclusione dell'intervento con dovizia di esempi, ha cercato di recuperare nella sua ritraduzione.

Nel suo breve intervento, *Pavese neuübersetzen: “der richtige Ton”* [Ritradurre Pavese: “il tono giusto”], Maja Pflug espone le proprie riflessioni sul modo in cui si può cercare di rendere in tedesco la particolare scrittura di Cesare Pavese. Per meglio illustrarlo affianca diversi esempi in cui mette a confronto la ritraduzione da lei compiuta del *Mestiere di vivere* (1988), della *Bella estate* (2000) e di *Tra donne sole* (2008) con le precedenti, dovute a Charlotte Birnbaum per le prime due opere (1956 e 1964) e a Catharina Gelpke per la terza (1960).

Pur riconoscendo a Birnbaum il merito di aver fatto tempestivamente conoscere al pubblico tedesco il diario di Pavese, apparso in Italia appena quattro anni prima, Maja Pflug considera quella versione assolutamente datata per i suoi accenti ampollosi e ridondanti, corrispondenti al gusto letterario della Germania del tempo, ma del tutto inadeguati a rendere le peculiarità più specifiche dello stile pavesiano.

Tale stile – come Pflug convincentemente argomenta, rifacendosi ad alcune dichiarazioni di poetica contenute proprio nel *Mestiere di vivere* – s'ispirava volutamente all'impersonalità e alla secca essenzialità di certo naturalismo d'oltreoceano, che, per l'assidua frequentazione – anche e soprattutto traduttoria – di tanti autori nordamericani, aveva lasciato ampia traccia di sé nei modi letterari dello scrittore piemontese.

Nei romanzi, ancor più che nel diario, a causa del loro contenuto basato quasi esclusivamente sul «parlato e sul ripensamento del parlato» da parte dei personaggi, la riproduzione della scarna scrittura pavesiana presenta per il

traduttore complessità difficilmente sormontabili e di fatto, secondo Pflug, non sormontate nelle precedenti versioni, in cui il linguaggio, «rispetto all'originale, risulta rigidamente impettito e anche condizionato dalla pudicizia tipica degli anni Cinquanta». Nelle sue ritraduzioni, invece, Pflug si è sforzata, per quanto possibile, di raggiungere un «giusto tono», capace di «mantenere la concisione, l'immediatezza, la freddezza e il disincanto, la melodia» dello stile di Pavese.