

*Il dialogo tra autori e traduttori.
L'esempio di Claudio Magris.*

Barbara Ivančić

Quaderni del CeSLiC

General Editor
D.R. Miller

INDICE

Prefazione.....	3
Introduzione	7
1. Scrittura e traduzione, scrittori e traduttori	11
1.1 La collaborazione fra scrittori e traduttori: alcune testimonianze.....	14
1.2 La collaborazione fra scrittori e traduttori: considerazioni teoriche	19
2. Claudio Magris e la traduzione	23
2.1 Magris traduttore	23
2.2 Magris autore tradotto	28
2.3 Magris e i suoi traduttori	32
2.3.1 Le indicazioni per i traduttori.....	33
2.3.2 La corrispondenza con i traduttori	43
2.4 La poetica della traduzione di Magris	46
2.4.1 Fedeltà	46
2.4.2 Ritmo.....	48
2.4.2.1 La categoria del ritmo negli studi traduttologici	50
2.4.3 Evocazione	57
3. L'interazione tra Magris e i suoi traduttori sull'esempio di <i>Microcosmi</i>	62
3.1 <i>Microcosmi</i> : Testo originale	62
3.2 <i>Microcosmi</i> : Testo tradotto	75
3.2.1 Le caratteristiche morfosintattiche	76
3.2.2 I <i>Realia</i> e il pastiche linguistico	89
3.2.3 Nomi propri e nomi di luogo.....	97
4. Osservazioni conclusive.....	115
Riferimenti bibliografici.....	122

Prefazione

Prefazione al volume di Barbara Ivančić: contributo speciale agli E-Libri dei *Quaderni del CeSLiC*

Quaderni del CeSLiC
General Editor – Donna R. Miller

Local Editorial Board - L'attuale comitato di redazione bolognese comprende:
Paola Filippi, Valeria Franzelli, Louann Haarman, Anna Mandich, Marina Manfredi, Donna R. Miller, Ana Pano, Monica Perotto, Rosa Pugliese, Maria José Rodrigo Mora, Eva-Maria Thüne, Valeria Zotti

Full Editorial Committee - L'attuale comitato scientifico completo comprende:
Hans Bickes (Leibniz Universität Hannover, Germania), Maria Vittoria Calvi (Università degli Studi di Milano), Luciana Fellin (Duke University, USA), Paola Filippi (Università di Bologna), Valeria Franzelli (Università di Bologna), Maria Enrica Galazzi (Università Cattolica di Milano), Lucyna Gebert (Università la Sapienza, Roma), Louann Haarman (Università di Bologna), Jean-Marie Klinkenberg (Université de Liège, Belgio), Anna Mandich (Università di Bologna), Marina Manfredi (Università di Bologna), Donna R. Miller (Università di Bologna), Elda Morlicchio (Università Orientale di Napoli), Antonio Narbona (Universidad de Sevilla, Spagna), Gabriele Pallotti (Università di Modena e Reggio Emilia), Ana Pano (Università di Bologna), Monica Perotto (Università di Bologna), Rosa Pugliese (Università di Bologna), Maria José Rodrigo Mora (Università di Bologna), Viktor Michajlovich Shaklein (Rossijskij Universitet Druzhby Narodov (RUDN), Mosca, Russia), Joanna Thornborrow (Cardiff University, UK), Eva-Maria Thüne (Università di Bologna), Nicoletta Vasta (Università di Udine), Valeria Zotti (Università di Bologna)

Il CeSLiC – un centro di ricerca che svolge ricerche nell'ambito del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Moderne dell'*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna – è molto lieto di potere presentare un nuovo – e davvero speciale – contributo agli **E-libri dei *Quaderni del CeSLiC***.

Gli E-Libri comprendono, ad oggi:

1) la serie di manuali dei Quaderni del CeSLiC: Functional Grammar Studies for Non-Native Speakers of English

http://www2.lingue.unibo.it/ceslic/e_libri_1_func_grammar.htm

che già vanta quattro volumi pubblicati;

2) gli Atti dei Convegni patrocinati dal centro:

- a cura di D. Londei, D.R. Miller, P. Puccini, Gli atti completi delle giornate di studio del CeSLiC del 17-18 GIUGNO 2005: “**Insegnare le lingue/culture oggi: Il contributo dell'interdisciplinarietà**”, a <http://amsacta.cib.unibo.it/archive/00002055>,

disponibile anche in versione cartacea:

Londei D., Miller D.R., Puccini P.(a cura di), 2006, *Insegnare le lingue/culture oggi: Il contributo dell'interdisciplinarietà*, Atti di Convegni CeSLiC 1, Bologna, Edizioni Asterisco.

e

- a cura di Miller D.R. e Pano A., *Selected Papers* di quelli presentati al convegno nazionale CeSLiC del 4-5 dicembre, 2008, dal titolo:

“[La geografia della mediazione linguistico-culturale/ The Geography of Language and Cultural Mediation](#)”, a

<http://amsacta.cib.unibo.it/2626/>

disponibile anche in versione cartacea:

Miller D.R. e Pano A., 2010, [La geografia della mediazione linguistico-culturale](#), Selected Papers, Atti di Convegni CeSLiC 2, Bologna, Du.press.

E comprendono anche:

3) la collana di Studi grammaticali, a:

http://www2.lingue.unibo.it/ceslic/e_libri_studi_grammaticali.htm

Inoltre dal 2005 il CeSLiC pubblica anche gli *Occasional Papers*, che sono accessibili all'URL

http://amsacta.cib.unibo.it/view/series/Quaderni_del_CeSLiC_Occasional_papers.html

Finora sono stati pubblicati i seguenti saggi:

(2005) **Fusari, Sabrina**, Il direct mail per le organizzazioni nonprofit: analisi retorica interculturale italiano-inglese

(2005) **Louw, Bill**, Dressing up waiver: a stochastic collocational reading of ‘the truth and reconciliation’ commission (TRC)

(2005) **Nobili, Paola**, ‘Saper vivere’ con gli altri

(2006) **Witalisz, Alicja**, English Linguistic Influence on Polish and other Slavonic Languages

(2006) **Larisa Poutsileva**, Raccontare il mondo in lingue diverse: Sara’ lo stesso mondo?

(2007) **Mette Rudvin**, Stereotypes of ‘primitivism’ and ‘modernity’ in immigrant-related discourse in the Italian media

(2007) **Ana Pano**, Anglicismos en el lenguaje de la informática en español. El “misterioso mundo del tecnicismo” a través de foros y glosarios en línea.

(2007) **Sabrina Fusari**, Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson

(2008) **Alida Maria Silletti**, La traduzione del futuro verbale in ottica contrastiva italiana-francese-inglese

(2008) **Jane Helen Johnson**, Corpus Stylistics and Translation

(2009) **Sabrina Fusari**, Il filmato turistico multilingue come discorso specializzato: il caso di studio della Val Gardena

(2009) **Alida Maria Silletti**, Analisi della "futurità" verbale in ottica comparativa italiana-francese-inglese

(2009) **Antonella Luporini**, *Frames, Transitivity Structures* e gerarchie di potere tra personaggi: Harry Potter affronta Lord Voldemort in *The Sorcerer’s Stone*

(2009) **Jane Helen Johnson**, Towards an identification of the authorial style of Grazia Deledda. A corpus-assisted study

(2010) **Cinzia Spinzi**, 'How this holiday makes a difference': the language of environment and the environment of nature in a cross-cultural study of ecotourism

(2010) **Goranka Rocco**, Das Gerundium in italienischen Gesetzestexten und seine Umsetzung ins Deutsche

(2010) **Sabrina Righi**, L'African American Vernacular English: una varietà linguistica sovra-regionale

Ora, è con grande piacere che presentiamo questo nuovo e pregevole contributo ai Quaderni del CeSLiC, ad opera di Barbara Ivančić, che ha studiato Lingua e letteratura tedesca alle Università di Trieste e di Würzburg, e ha conseguito il dottorato in Scienze della traduzione presso il DRiST del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Moderne dell'Università di Bologna. Dal 2007 la studiosa insegna alla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dello stesso ateneo e le sue ricerche concernono la traduzione letteraria, l'analisi linguistica dei testi letterari, nonché la didattica del tedesco come lingua straniera.

Il contributo s'intitola:

Il dialogo tra autori e traduttori. L'esempio di Claudio Magris

Il lavoro ha per oggetto la collaborazione fra traduttori e autori viventi. Viene descritto e analizzato in particolare il caso dello scrittore Claudio Magris, che intrattiene un vivace e intenso scambio intellettuale con molti dei suoi traduttori.

Come rileva l'autrice, l'aspetto dell'interazione tra autori e traduttori trova poca menzione negli studi traduttologici, sebbene offra ricchi spunti di riflessione e indagine sul rapporto tra autori e traduttori, tra scrittura e traduzione. Nel primo capitolo, si distinguono varie forme di incontro e intersezione tra scrittura e traduzione: il caso degli scrittori che traducono altri autori, quello degli scrittori che si autotraducono e, infine, quello che costituisce l'oggetto specifico dell'analisi, ovvero la collaborazione tra autori e traduttori, di cui si offrono alcuni eloquenti esempi e attorno a cui si sviluppano penetranti riflessioni teoriche.

Il rapporto di Magris con la traduzione e i traduttori è al centro del secondo capitolo: dalla descrizione e dall'analisi delle varie forme di tale scambio nella prima parte del capitolo, la studiosa passa a tracciare una poetica della traduzione dell'autore nella seconda parte. Fedeltà, ritmo e evocazione sono i concetti chiave di tale poetica; per ognuno di essi si offre un approfondimento che tenta di delinearne gli ambiti concettuali nell'insieme della poetica della traduzione dell'autore, ma anche in relazione agli studi traduttologici sull'argomento.

Il terzo capitolo è tutto dedicato all'interazione tra Magris e i traduttori, interazione che viene ricostruita e descritta sull'esempio della traduzione di *Microcosmi*. A tal fine, il testo originale viene dapprima analizzato nelle sue caratteristiche narrative e linguistiche e successivamente si passa al versante traduttivo. L'interesse è rivolto principalmente alla traduzione tedesca del testo; non mancano tuttavia riferimenti a, e confronti con, traduzioni in altre lingue, specie quella croata e inglese. Il dialogo tra l'autore e i traduttori, nelle sue molteplici forme, costituisce un costante punto di riferimento nell'analisi delle soluzioni traduttive. In tal modo, l'autrice indaga anche l'influenza di tale scambio sul processo della traduzione e, più in generale, la portata e le implicazioni che esso ha: sia per il traduttore sia per l'autore, sia per il testo tradotto sia per il testo di partenza.

Ai tentativi di risposta è sapientemente dedicato l'ultimo capitolo, in cui si riportano anche le testimonianze di alcuni traduttori di Magris circa la loro collaborazione con l'autore. La consistente sezione bibliografica comprende, oltre alle indicazioni relative ai singoli testi citati, anche un elenco delle singole traduzioni delle opere di Magris.

Concetti chiave:

Scrittura e traduzione; Traduzione letteraria; Poetica della traduzione; Analisi della traduzione

Donna R. Miller

A handwritten signature in cursive script that reads "Donna R. Miller". The signature is written in dark ink on a light blue rectangular background.

Bologna, li 28 ottobre, 2010

Introduzione

Er oder ich?

War das die Frage? Nein. Die Vernunft mochte solche groben Überspitzungen nicht. Wobei die Empfindlichkeit, gewiß, menschlich verständlich war. Denn geht es nicht vielleicht jedem Autor so, wenn er erfährt, daß sein Erstling in eine andere Sprache übersetzt werden soll? - einerseits freut die Anerkennung, die Aussicht, bei einem größeren, einem internationalen Leserkreis Gehör zu finden, andererseits regt sich natürlich die Sorge ...ob nicht...

Er oder ich! Gleich meldete sich wieder der Argwohn zu Wort. Ein wunderbares Geschenk, hatte die Lektorin am Telefon es genannt, den eigenen Text in der neuen Gestalt einer andern Sprache zurückzuerhalten. Geschenk? Erst einmal muß doch mein Eigentum, über das niemand verfügen kann als allein ich, einer fremden Hand ausgeliefert werden, daß sie damit willkürlich schaltet und waltet, einer Hand, die stückwerkhaft nachzubilden versucht, was mir frei entsprossen ist als ureigenes geistiges Gewächs. Eher also Enteignung! Mit Rückgabegarantie? Wie aber sollte darauf Verlaß sein, wenn einer zuvor alles, was ich schöpfend hineingelegt habe, restlos empfangen und verinnerlicht und mit eigenem Leben erfüllt haben müßte? Eine abwegige Vorstellung.¹ (Möhring 2008: 7)

La voce che parla nel passo citato appartiene al protagonista del romanzo *Vom Schweigen des Übersetzers* di Hans-Ulrich Möhring (2008). Quest'io è uno scrittore americano che si reca in Germania per incontrarvi il suo traduttore tedesco. Tra i due nasce un profondo scambio intellettuale che ha per oggetto la lingua, il tradurre, la discrepanza tra noi e l'altro. Entrambi escono profondamente cambiati da questa esperienza, che pure inizia all'insegna dei dubbi e dei timori descritti nel passo citato (con cui il romanzo si apre). Attribuire quei dubbi e timori alla vanità dell'autore sarebbe fin troppo semplice e, soprattutto, significherebbe banalizzare questioni ben più complesse cui invece essi rimandano. Nella finzione dell'incontro tra uno scrittore e il suo traduttore, infatti, si incontrano (e talora anche scontrano) la scrittura e la traduzione e allora è inevitabile interrogarsi sul rapporto e sui confini tra lo scrivere e il tradurre, come anche sul modo in cui scrittore e traduttori possono condizionarsi ogniqualevolta si trovano ad interagire.

¹ [Lui o io? / Era questa la domanda? No. La ragione non gradiva queste esagerazioni grossolane. Anche se, dal punto di vista umano la suscettibilità si poteva certo comprendere. Non è forse ciò che prova ogni autore, quando apprende che la sua opera d'esordio sta per essere tradotta in un'altra lingua? - si è felici per il riconoscimento, la prospettiva di trovare ascolto in una cerchia di lettori più ampia e internazionale, ma allo stesso tempo sorge anche il dubbio...se forse... / Lui o io! E prontamente la diffidenza torna a farsi sentire. Un bellissimo regalo, così l'ha chiamato la editor al telefono, quello di poter ricevere il proprio testo nella forma nuova di un'altra lingua. Un regalo? Ma se è la mia proprietà, di cui non possono disporre altri al di fuori di me, a dover essere consegnata a una mano estranea, affinché ne faccia quello che le pare, come le pare, una mano che tenta di imitare frammento per frammento ciò che da me è sgorgato spontaneamente come mia creazione spirituale. Si tratterà allora piuttosto di un esproprio! Con garanzia di restituzione? Ma come farci affidamento, se tutto quello che io ci ho messo dentro creando, qualcun altro dovrebbe prima accoglierlo, farlo proprio e nutrirlo di vita propria. Un'idea strampalata.]

Cito un altro testo letterario, *Deux étés* (1997) di Erich Orsenna, che suggerisce ulteriori spunti di riflessione sull'argomento, richiamando l'attenzione sull'altra prospettiva, quella del traduttore. Gilles, il protagonista principale, è infatti un traduttore letterario che si ritira su un'isola dell'Atlantico per tradurre *Ada o ardore* di Nabokov. L'impresa però è così ardua che per anni non riesce a tradurre neanche una riga e col passare del tempo gli viene meno anche il coraggio di aprire le lettere dell'editore francese cui deve il prestigioso incarico. Alcune di queste lettere provengono dallo stesso autore, che gli parla di sé e della sua opera, mettendo così ancora più sotto pressione il povero traduttore. Tanto che quest'ultimo ad un certo punto non può fare a meno di esclamare: "Lieber Gott, befreie uns von den lebenden Autoren!", 'Buon dio, salvaci dagli autori viventi!' (Orsenna 2000: 76)². Esclamazione dietro a cui serpeggia un altro dubbio: e se, gli autori che in una qualche forma prendono parte al processo traduttivo, avessero anche effetti negativi sul traduttore (e sulla traduzione), se rappresentassero addirittura dei fattori di disturbo?

Ricostruire le forme di collaborazione tra autore e traduttori, porta quindi a confrontarsi con una serie di questioni su cui vale la pena soffermarsi. Il presente lavoro si propone di farlo prendendo in esame un esempio concreto di interazione tra autore e traduttori: quello dello scrittore e germanista triestino Claudio Magris. Un autore tradotto in molte lingue, che segue con particolare assiduità il lavoro dei suoi traduttori e delle sue traduttrici e che è, in generale, molto interessato e attento a tutto quanto attiene la traduzione letteraria.

Scrittura e traduzione si incontrano (e talora sovrappongono) anche in altri casi; pensiamo soprattutto al fenomeno degli scrittori che traducono altri autori o a quello degli scrittori che si autotraducono. Sono soprattutto questi due fenomeni ad essere oggetto delle riflessioni teoriche, mentre l'ambito dell'interazione tra traduttori e autori viventi pare essere meno indagato. Nel primo capitolo si offre una panoramica di queste forme di incontro e intersezione tra scrittura e traduzione, focalizzando l'attenzione sull'oggetto del nostro lavoro e quindi sulla collaborazione tra autori e traduttori, di cui si offrono alcuni esempi e attorno a cui si sviluppano alcune riflessioni teoriche. Il rapporto di Magris con la traduzione e i traduttori è al centro del secondo capitolo: dalla descrizione e dall'analisi delle varie forme di tale scambio (nella prima parte del capitolo), si passa a tracciare una poetica della traduzione dell'autore (nella seconda parte del capitolo). Fedeltà, ritmo e evocazione ci sembrano essere i

² La citazione è tratta dall'edizione tedesca del romanzo (cfr. Orsenna 1997, tr. ted.: 76). Il rimando a Orsenna e alla sua descrizione del rapporto fra traduttori e autori viventi lo tratto dal bel volume *Der schiefe Turm von Babel*, in cui la traduttrice Ragni Maria Gschwend (2000), raccoglie pagine di testi letterari, più o meno famosi, che hanno per oggetto la figura del traduttore.

concetti chiave di tale poetica; per ognuno di essi si offre un approfondimento che tenta di delinearne gli ambiti concettuali nell'insieme della poetica della traduzione dell'autore, ma anche in relazione agli studi traduttologici sull'argomento. Il terzo capitolo è tutto dedicato all'interazione tra Magris e i traduttori, interazione che si ricostruisce e descrive sull'esempio della traduzione di *Microcosmi*. A tal fine, il testo originale viene dapprima analizzato nelle sue caratteristiche narrative e linguistiche, poi si passa al versante traduttivo. L'interesse è rivolto principalmente alla traduzione tedesca del testo; non mancano tuttavia riferimenti a e confronti con traduzioni in altre lingue, specie quella croata e inglese. Il dialogo tra l'autore e i traduttori, nelle sue varie forme, costituisce un costante punto di riferimento nell'analisi delle soluzioni traduttive. In tal modo si vuole indagare l'influenza di tale scambio sul processo della traduzione e, più in generale, la portata e le implicazioni che esso ha sia per il traduttore sia per l'autore, sia per il testo tradotto sia per il testo di partenza. Si cercano dunque possibili risposte ai quesiti con cui si confronta lo scrittore protagonista del romanzo di Möhring, come pure ai dubbi che attraversano il traduttore di Nabokov nel romanzo di Orsenna. Ai tentativi di risposta è dedicato l'ultimo capitolo, in cui si riportano anche le testimonianze di alcuni traduttori di Magris circa la loro collaborazione con l'autore. Le indicazioni bibliografiche concernono tutti i testi cui si fa riferimento in queste pagine; per facilitare la consultazione si è ritenuto di non separare le entrate relative ai testi di Magris dalle altre entrate bibliografiche. Una sezione separata è invece dedicata alle traduzioni delle opere di Magris, di cui si offre un elenco completo per ogni singolo testo.

Avvertenza

Le traduzioni dei passi citati in tedesco sono riportate in nota tra parentesi quadre. Salvo indicazioni diverse, le traduzioni sono mie.

Sigle/abbreviazioni usate nel testo

D = *Danubio*

AM = *Un altro mare*

MC = *Microcosmi*

AC = *Alla cieca*

Per le relative traduzioni si adotta la stessa sigla, seguita dall'indicazione, anch'essa in forma abbreviata, della lingua d'arrivo:

MCted = traduzione tedesca di *Microcosmi*

MCcro = traduzione croata di *Microcosmi*

MCingl = traduzione inglese di *Microcosmi*

I riferimenti alle pagine per i traduttori sono così abbreviati:

“Per traduzioni D” = “Per le traduzioni di *Danubio*”

“Indicazioni traduttori AM” = “Indicazioni per i traduttori di *Un altro mare*”

“Supplemento Indicazioni traduttori AM” = “Supplemento alle Indicazioni per i traduttori di *Un altro mare*”

“Avvertenze traduttori MC” = “Avvertenze generali per i traduttori di *Microcosmi*”

“Avvertenze traduttori M” = “Avvertenze ai traduttori de *La mostra*”

“Lettera traduttori AC” = “Lettera ai traduttori di *Alla cieca*”

1. Scrittura e traduzione, scrittori e traduttori

Nell'indagare il rapporto tra scrittore e traduttore e, più in generale, quello tra lo scrivere, nel senso di comporre un'opera letteraria, e il tradurre, inteso come il trasporre tale opera in un'altra lingua e cultura, gli studiosi della traduzione si sono concentrati soprattutto su due aspetti: quello degli autori che sono al tempo stesso traduttori di altri scrittori e quello di autori che traducono essi stessi le loro opere in altre lingue.

Tra i due, è senz'altro più frequente – e anche più noto – il primo caso. La storia della letteratura ci offre numerosi esempi di scrittori che sono stati anche traduttori: Dryden, Goethe, Baudelaire, Hölderlin, Calvino, Nabokov, solo per fare qualche nome, ma se ne potrebbero fare molti altri, così tanti che si può affermare che il profilo letterario di una singola epoca, così come la storia della letteratura europea in generale, siano inscindibili dalla storia e dalla teoria della traduzione.¹

Nell'interrogarsi sulle ragioni di questo connubio, Greiner (2004: 111-112) avanza due possibili risposte: da una parte quella della congenialità estetica e artistica che uno scrittore potrebbe avvertire nei confronti dell'opera di un altro autore e che lo porterebbe a cercare un avvicinamento a quest'ultimo attraverso la via traduttiva, e, dall'altra, quella dell'integrazione tra le due attività, per cui uno scrittore troverebbe nella traduzione una sorta di completamento della propria creatività. Le due ipotesi, tuttavia, non si escludono a vicenda, ma si può anzi supporre che questi e altri motivi coesistano e si condizionino a vicenda. Proprio la storia della traduzione ci mostra come vi siano anche altri fattori che possono incidere sul rapporto tra scrittura e traduzione. Si pensi, per esempio, al fatto che spesso, nel corso dei secoli, la traduzione di opere letterarie da altre lingue è stata vivamente consigliata e incentivata per diversi motivi: perché considerata uno strumento necessario per l'arricchimento della lingua d'arrivo (questo vale già per i Romani, i quali consideravano la traduzione dal greco come utile esercizio stilistico) o perché vista come un modo per incontrare, conoscere e, in certi casi, 'impossessarsi' dell'altro, come è accaduto soprattutto in seno al romanticismo tedesco.²

Il concetto di traduzione affermatosi nell'Ottocento tedesco è peraltro molto interessante proprio alla luce della questione del rapporto tra scrittura e traduzione. Ricordiamo infatti che la traduzione costituisce per Romantici parte integrante di quell'ideale di *Weltliteratur*, 'letteratura universale', postulato da Goethe, sia nel senso che sono gli stessi scrittori a

¹ Sul nesso fra la scienza della letteratura e le riflessioni traduttologiche insiste molto Apel (1982; tr. it. 1997), il quale denuncia però lo scarso rilievo che vi viene dato nell'ambito della teoria della traduzione.

² È quasi d'obbligo il rinvio a Berman (1984), che su questo argomento ha scritto pagine illuminanti.

tradurre autori del passato contribuendo così alla conoscenza di letterature e culture straniere, sia nel senso che gli scrittori scoprono altre culture attraverso traduzioni altrui e da queste nutrono ispirazione per la propria opera, dando vita ad una sorta di *Nachdichtung*, di ‘rielaborazione poetica’ (o anche ‘ri-poesia’), in cui sfumano talora i confini tra scrittura e traduzione. Goethe stesso ne è il miglior esempio: è noto che tradusse dal latino, dal greco, dall’italiano, dallo spagnolo, dal francese, dall’inglese, dal persiano, dal serbocroato come pure dal tedesco medievale. Allo stesso tempo, anche traduzioni altrui furono fondamentali per la sua stessa opera. Si pensi, per esempio, al celebre *West-Östlicher Diwan* di Goethe, opera che nacque proprio sulla scia del grande culto che il poeta tedesco nutriva per la poesia orientale e soprattutto per il poeta persiano Hafis. L’incontro con questo poeta – avvenuto attraverso la traduzione in tedesco ad opera dell’orientalista Joseph von Hammer-Purgstall – spinge Goethe ad una vera e propria operazione di *Nachdichtung*, come egli poi descrive nelle note che accompagnano il *West-Östlicher Diwan* (cfr. Goethe 1819; qui ed. 1961: 188). Goethe traduttore è dunque inscindibile dal Goethe autore e, come altri autori (si pensi a Dryden, Benjamin, Nabokov), anche lui affrontò la traduzione da un punto di vista teorico, nel tentativo cogliere il fulcro dell’attività traduttiva, attraverso una definizione del rapporto tra testo originale e testo tradotto.³

L’esempio di Goethe rientra certo nel contesto di un’epoca letteraria e culturale che al tradurre e alla traduzione ha assegnato un ruolo estremamente importante. Ma anche al di fuori di quell’epoca, sono numerosi, come si diceva, gli scrittori che si sono cimentati nella traduzione e che hanno riflettuto sulla traduzione e soprattutto sul ruolo della traduzione nella loro scrittura. Ciò vale, per tornare ai tempi nostri e agli autori già citati, per esempio, per Eco e, come vedremo a breve, per lo stesso Magris.

Sul piano della riflessione teorica, la convivenza delle due figure, quella dell’autore e quella del traduttore, nella stessa persona, suggerisce alcune considerazioni. Prendo spunto ancora una volta da Greiner (2004) che così riassume la problematica:

Wir begegnen hier einer merkwürdigen, scheinbar paradoxen Problemlage. Auf der einen Seite verkörpert der Schriftsteller mit seinem Werk geradezu – gemessen an den geläufigen Vorstellungen vom Übersetzen – den Anspruch auf „Unversehrtheit“ des Textes. Auf der anderen Seite ist es kaum vorstellbar, daß er beim Übersetzen seine eigene Kreativität zurückstellen und sich Stil und Ton des zu übersetzenden Textes gänzlich unterwerfen sollte. Es fallen also künstlerischer Ausdruckswille und übersetzerische Pflicht zusammen – ein besonders spannungsreiches Verhältnis, das im

³ Per un’analisi approfondita del pensiero di Goethe in merito alla traduzione rimandiamo a Steiner (1975; tr. it.: 310-311), che mette in evidenza anche le difficoltà interpretative che esso comporta.

übrigen unsere akademischen Vorstellungen vom Übersetzen auf den Prüfstein stellt.
(Greiner 2004: 112)⁴

Una definizione che riassume molto bene la problematica attorno alla quale ruota anche la stessa definizione del rapporto tra scrittura e traduzione. Non dimentichiamo come nelle stesse definizioni del concetto di traduzione ovvero del tradurre, si parli sovente di “Spannung”, di tensione, riferendosi evidentemente a quella particolare posizione del traduttore che viene a trovarsi tra due testi e tra due contesti linguistico-culturali. Lo studioso tedesco Koppenfels (1985) individua proprio in questo stare *inter, tra* due testi, l’origine del potenziale dinamico e di quella tensione – la “Spannung” per l’appunto – che caratterizza il processo della traduzione, condannandolo a uno stato che ricorda per certi aspetti quello di un Giano bifronte:

Sie [die Übersetzung] ist Reproduktion und Produktion zugleich, kritische Analyse und poetische Synthese, orientiert sich am fremden wie am eigenen Sprachsystem, an fremder und eigener Zeit und Gesellschaft, am übersetzten und übersetzenden Autor.⁵
(Koppenfels 1985: 139)

La tensione aumenta e assume ulteriori significati, come si cercherà di illustrare più avanti, quando autore e traduttore coesistono nella stessa persona.

Un’altra dimensione ancora sopraggiunge nel caso degli scrittori che si autotraducono. Anche qui non mancano esempi famosi, primo fra tutti quello di Samuel Beckett, che dopo il suo esilio volontario a Parigi, decise di scrivere in francese, traducendo poi egli stesso i suoi testi in inglese. E, in effetti, il fenomeno dell’autotraduzione, è non di rado strettamente legato a quello degli scrittori che, per motivi di spostamento, più o meno volontario, dalla propria terra di origine, scrivono in una lingua che è diversa da quella della propria provenienza.⁶ Al di là dei motivi che spingono ad autotradursi e della problematica della definizione stessa di questo concetto, su cui non ci soffermiamo in questo contesto, è evidente come nel caso dell’autotraduzione, non solo coincidono autore e traduttore nella stessa persona, ma coincide

⁴ [Qui ci troviamo di fronte a una problematica particolare e apparentemente paradossale. Da una parte ci sono lo scrittore e la sua opera, in cui la pretesa di “intangibilità” del testo prende quasi concretamente corpo, seguendo le idee comuni/diffuse sulla traduzione. Dall’altra parte è difficilmente immaginabile che nel tradurre lo scrittore metta a tacere la propria creatività, per sottomettersi del tutto allo stile e al tono del testo che traduce. Desiderio di espressione artistica e dovere del traduttore si trovano dunque a coincidere – una relazione estremamente ricca di tensioni, il che ci porta peraltro a rivedere le opinioni/idee accademiche sul tradurre.]

⁵ [Essa [la traduzione] è riproduzione e produzione allo stesso tempo, analisi critica e sintesi poetica, si orienta sul sistema della lingua di arrivo e su quello della propria lingua, sul tempo e sulla società propri e altrui, sull’autore tradotto e sull’autore che traduce.]

⁶ Solo per fare un esempio della recente letteratura italiana, citiamo l’autore algerino Amara Lakhous, il quale scrive in arabo, per poi autotradursi in italiano.

Gnisci (2003), cui rimandiamo per un approfondimento sull’argomento della cosiddetta letteratura della migrazione, termine oggi diffuso nella letteratura specialistica, ricorda come l’autotraduzione che questi autori spesso praticano, sia da intendersi “*in tutte e due le direzioni*” (Gnisci 2003: 8; corsivo nel testo originale).

anche l'oggetto su cui questa persona esercita l'attività della scrittura ovvero quella della traduzione. Da qui sorgono altre domande: si tratta di traduzione o di riscrittura? E il traduttore in quale rapporto sta con l'autore?

A queste due prospettive – quella degli autori che sono anche traduttori di altri autori e quella degli autori che si autotraducono –, che, come si diceva, offrono un terreno fertile per osservare e indagare il rapporto tra scrittura e traduzione, si aggiunge quella su cui qui vogliamo soffermarci ovvero lo scambio intellettuale tra l'autore e il suo traduttore/i suoi traduttori quando i due sono contemporanei. Una prospettiva che non pare destare particolare interesse da parte degli studiosi – e, infatti, le (poche) testimonianze che si trovano provengono semmai dagli stessi protagonisti di questo dialogo, traduttori o scrittori che siano –, ma che appare altrettanto stimolante per indagare la suddetta questione, anche perché suggerisce ulteriori domande e spunti di riflessione. Riportiamo brevemente alcuni esempi di collaborazione tra autori e traduttori, per poi passare ad alcune riflessioni teoriche.

1.1 La collaborazione fra scrittori e traduttori: alcune testimonianze

Una testimonianza preziosa la dobbiamo a Marie-Annick Raimbault, nipote del traduttore francese di George Orwell, René-Noël Raimbault. Su sua iniziativa, la casa editrice Gallimard ha infatti pubblicato lo scambio epistolare tra Orwell e il suo traduttore francese (cfr. Raimbault 2006): venti lettere in tutto – scritte, a parte due eccezioni, da entrambe le parti in francese, ma edite in versione bilingue francese/inglese⁷ –, che riportano un rapporto di intensa collaborazione tra le due parti. Buona parte delle lettere è dedicata al chiarimento di parole ed espressioni del testo originale che risultano incomprensibili o ambigue al traduttore. Si tratta spesso di “very impolite expression[s]”, come le chiama Orwell (GO:⁸ 107) che nell'Inghilterra puritana degli anni Trenta del Novecento erano state censurate e dunque eliminate dall'originale, ma che Raimbault voleva riaccogliere nella sua traduzione, salvo che egli stesso non le capiva. Leggendole oggi, queste domande ci fanno sorridere, eppure Raimbault confessa candidamente a Orwell di non conoscere parole come *fuck* o *shit* e quest, con altrettanta schiettezza, gli fornisce le spiegazioni richieste. Gli spiega, per esempio, che la parola *fuck*, così come il suo participio presente *fucking*, “now tacked on to every noun” (GO: 104), derivano dal latino *futuo*, ‘fornicare’, ma vengono usati – era così già all'epoca della corrispondenza tra i due – quasi esclusivamente quale pleonasma, “simply as an expletive”

⁷ La traduzione inglese è di Peter Davison.

⁸ Con la sigla si fa riferimento al titolo del testo: *George Orwell. Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault*.

(GO: 106); lo stesso vale per il vocabolo *bugger*, ‘sodomita’, le cui origini vanno cercate nell’antica credenza che i Bulgari praticassero atti contro natura (GO: 107). Pure *bull shit* in quegli anni non era ancora noto oltre Manica; fondamentale deve essere stata pertanto per il traduttore delucidazione di Orwell: “Bull shit is an expression which means bulls’ excrement. A man says to another *You are talking bull shit*; in other words, ‘You are talking nonsense’.” (GO: 107) Non si trattava certo di spiegazioni marginali, visto che molti dialoghi di *Down and Out in Paris and London* ha luogo nei quartieri poveri di queste città, che Orwell aveva frequentato anche personalmente per un certo periodo di tempo, non da ultimo per appropriarsi dello slang che li contraddistingue. Al traduttore spettava quindi l’arduo compito di mantenere questo tono, operazione che deve essergli riuscita in maniera oltremodo positiva, stando al giudizio dello stesso autore:

I want to thank you very much for making such an extraordinarily good job of the translation of *Down and Out*. Without flattering you I can truthfully say that I am not only delighted but also greatly astonished to see how good it seems when translated. As to the Paris part, I honestly think it is better in French than in English, and I am delighted with the way you have done the conversations. Allowing for the fact that there are, naturally, a good many slang word that I don’t know, that is exactly how I imagined the characters talking. (GO: 127)

Ripercorrendo la corrispondenza, vediamo come è lo stesso traduttore a soffermarsi talora sul perché di certe sue scelte, spiegando, per esempio, alcune “small modifications”, come le chiama lui stesso, che apporta al testo (GO: 123) o il motivo per cui sceglie di mantenere parole inglesi nel testo di arrivo (GO: 124). Il dialogo tra Eric Blair e René-Noël Raimbault ci fa così assistere quasi in prima persona – nonostante lo scarto temporale – a quella che, nella sua nota introduttiva, l’editore chiama l’“adventure of these two men who endeavoured to produce a French text as close to the original as possibile” (GO: 95).⁹

Tornando ai tempi nostri e spostandoci nel mondo tedescofono, vale la pena citare l’esempio di Günther Grass. Lo scrittore è noto per l’impegno e la dedizione con cui segue l’operato dei suoi traduttori attraverso incontri seminariali, in cui vengono discusse in sua presenza le problematiche traduttive che un determinato testo pone. Claudio Groff, che in italiano ha tradotto molti importanti autori del Novecento tedesco, tra cui anche Grass, ha raccontato in un recente convegno dell’Università per Stranieri di Siena¹⁰, come durante questi incontri l’autore sia avvezzo a legger loro ad alta voce molti passi dell’opera in questione. Tale prassi si basa sulla convinzione che la scrittura si possa e debba scoprire

⁹ Per un’analisi più approfondita dell’epistolario tra Orwell e Raimbault, si rimanda a Ivančić (2008a).

¹⁰ Mi riferisco al convegno *Autore come traduttore*, che ha avuto luogo nel maggio del 2009 all’Università per Stranieri di Siena. Gli Atti del convegno sono in corso di stampa.

proprio per via orale, un aspetto questo su cui Grass si sofferma anche nel suo discorso di accettazione del Premio Nobel:

Wie gut, daß uns Bücher genug zur Hand sind, die, leise wie laut gelesen, Bestand haben. Sie waren mir beispielhaft. Meister wie Melville oder Döblin, aber auch Luthers Bibeldeutsch, haben mich, als ich jung und belehrbar war, angestoßen, vor mich hin sprechend zu schreiben, die Tinte mit der Spucke zu mischen. Und dabei ist es geblieben. Bis ins fünfte Jahrzehnt meiner lustvoll ertragenen Schreibfron kaue ich zähfaserige Satzgefüge zu fügsamem Brei, brabbele in schönster Schreibeinsamkeit vor mich hin und lasse nur zu Papier kommen, was auch gesprochen seine wechselnde Tonlage gefunden, Hall und Echo bewiesen hat.

Ja, ich liebe meinen Beruf. Er verschafft mir Gesellschaft, die vielstimmig zu Wort kommen und möglichst wortgetreu ins Manuskript finden will. Am liebsten begegne ich meinen mir vor Jahren entlaufenen oder vom Leser enteigneten Büchern, wenn ich vor Zuhörern lese, was geschrieben und ausgedruckt zur Ruhe kam. Dann, dem jungen, schon früh der Sprache entwöhnten, dem altersgrauen, doch immer noch nicht gesättigten Publikum gegenüber, wird das geschriebene und ausgedruckte Wort wieder zum gesprochenen. Und die Verzauberung gelingt Mal um Mal.¹¹ (FAZ, 9.12.1999)¹²

Attraverso la lettura ad alta voce, Grass cerca dunque di far cogliere ai traduttori la “wechselnde Tonlage” del testo, i suoi “Hall und Echo”. Vedremo più avanti come questo aspetto assuma centrale importanza anche nel rapporto di Magris con i traduttori.

Nell’ambito dello scenario letterario italiano, va menzionato Umberto Eco, il quale coltiva pure un dialogo vivace con molti dei suoi traduttori, come si evince peraltro dal suo *Dire quasi la stessa cosa* (2003), in cui l’autore affronta alcune questioni centrali del tradurre basandosi in larga parte proprio sulla sua esperienza di autore tradotto in moltissime lingue e sull’interazione con i suoi traduttori. A titolo di curiosità, osserviamo come questo testo stimola a sua volta ulteriori scambi tra l’autore e i suoi traduttori e il terreno su cui ciò avviene è proprio la traduzione del testo stesso. Un esempio: Nel capitolo “Perdite e compensazioni” (cfr. Eco 2003: 95-139), Eco si sofferma, fra l’altro, sulle problematiche traduttive poste dal primo capitolo del suo *Baudolino*, in cui l’autore crea una varietà

¹¹ [Meno male che non ci mancano libri che, sia che letti ad alta che a bassa voce, hanno una loro sostanza. Libri del genere mi sono serviti da esempio. Maestri come Melville o Döblin, come pur la Bibbia tedesca di Lutero, mi hanno spinto, quando ero ancora giovane e in grado di apprendere, a scrivere parlando tra me e me, a mescolare l’inchiostro con la saliva. E questo mi è rimasto. Raggiunto il quinto decennio della schiavitù da scrittura che con piacere sopporto, ancora mastico dure e filacciose strutture frasali per trasformarle in pappa docile, e nella più bella solitudine della scrittura borbotta tra me e me, mettendo sulla carta solo ciò che anche quando pronunciato possiede una tonalità variabile ed è capace di risuonar e riecheggiare.

Sì, amo il mio lavoro. Mi circonda di compagnia le cui tante voci vogliono farsi sentire e trovarsi riportate fedelmente nel manoscritto. Amo ritrovare i miei stessi libri, quelli sono fuggiti da me anni fa o di cui mi espropriato i lettori, rileggendo davanti al pubblico ciò che ha trovato una sua pace dopo essere stato scritto e stampato. In quel momento, dinanzi a un pubblico giovane e svezato dalla lingua in tenera età e davanti a un pubblico che nonostante i capelli grigi non si è saziato, la parola scritta e stampata torna ad essere parlata. E ogni volta il miracolo si ripete.]

¹² Testo disponibile anche online, a pagina http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/lecture-g.html.

linguistica intessuta di espressioni arcaiche e dialettali, spesso volgari o anche oscene. Nell'analisi delle soluzioni traduttive scelte nelle varie lingue, il tedesco Burkhard Kroeber appare quello più "prudente e *prude*", costretto dalla sua stessa lingua, come osserva Eco (2003: 134), riferendosi, per esempio, alla sua scelta di rendere l'italiano *li faceva sborare* con *daz war ihnen eine grôsze lust*¹³:

Eine grôsze lust, sia pure letto come espressione arcaica, può significare al massimo *una gran goduria*. Forse esprime egualmente l'enfasi quasi sessuale con cui i pavesi distruggevano una città, e in ogni caso in tedesco non si poteva dire di più. (Eco 2003: 136)

Trovatosi a tradurre *Dire quasi la stessa cosa in tedesco*, Kroeber sente evidentemente il bisogno di replicare a questa osservazione sulla sua presunta pruderie, sì da aggiungere una sua nota al testo tradotto:

Einspruch, Euer Ehren: Man hätte natürlich "ejakulieren" oder "einen Orgasmus kriegen" sagen können, aber woher sollte der mittelalterliche Bauernbub Baudolino diese akademischen Ausdrücke kennen? Und derbe Slangausdrücke hätten entweder zu modern oder zu regional geklungen. "Lust" hat dagegen durchaus die gewünschte Konnotation. (A.d.Ü.) (trad. tedesca 2006: 160, nota 160)¹⁴

In questo contesto va ricordato anche che Eco e Magris, proprio perché entrambi animati da un profondo interesse per la traduzione e per il trasformarsi dei loro testi nelle mani dei traduttori, si sono trovati a discutere insieme del tradurre e della traduzione in più di una occasione pubblica. Ricordiamo, per esempio, una giornata di studi promossa, nel novembre del 1989, dalla Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (cfr. Avirović/Dodds 1993) e, in tempi più recenti, alla Fiera del Libro di Pola in Croazia, che, nel dicembre del 2006, ha dedicato due giornate al rapporto tra questi due autori e i loro traduttori. In entrambi i casi, gli autori hanno dialogato con alcuni dei loro traduttori, soffermandosi tanto su questioni pratiche quanto su problemi teorici della traduzione letteraria. Per quel che riguarda Magris, un'analogha iniziativa è stata promossa dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Utrecht nel febbraio del 2009.¹⁵

¹³ Per un confronto dei due passi, in lingua originale e nella traduzione tedesca, rimandiamo a Eco (2003: 134 e 135-136)

¹⁴ [Obiezione, Vostro onore. Naturalmente sarebbe stato possibile dire "ejaculare" o "avere un orgasmo", ma da dove le poteva conoscere queste espressioni accademiche Baudolino, il ragazzino medievale figlio di contadini? D'altro canto, le espressioni rudi dello slang sarebbero sembrate o troppo moderne o troppo regionali. "Lust" ha, al contrario, in tutto e per tutto la connotazione richiesta. (N.d.T.)]

¹⁵ Cfr. numero monografico della rivista *Filter. Tijdschrift over vertalen*, Jaargang 16, nr. 3, 2009, che raccoglie gli interventi dell'incontro (numero monografico: "Magister Magris & Markiezin Mathematica. Vertalers die zich weren").

Un'interessante riflessione sulla collaborazione tra autore e traduttori ci viene anche dal poeta Andrea Zanzotto (1993), il quale, raccontando la sua esperienza di poeta tradotto, sottolinea i risvolti difficili che tale collaborazione può avere:

[...] in ogni traduzione il testo viene rimesso in discussione e se l'autore è un po' in grado di seguirne i procedimenti, un po' alla volta viene a rimettere in discussione anche tutto il lavoro che egli stesso ha compiuto. E può esservi anche un momento estremamente crudele: quello in cui si arriva a percepire che tutto ciò che era pervenuto alla luce della scrittura come atto di fede e atto di speranza a anche un poco atto di carità, può avere invece scarsi o ambigui fondamenti; crolla nel dubbio, alla fine, tutta la presunta stabilità del testo. (Zanzotto 1993: 67-68)

Ciò cui il poeta allude è il momento di confronto critico con il testo cui la traduzione costringe e in cui viene inevitabilmente coinvolto anche l'autore quando collabora con il traduttore. Tale dialogo spinge infatti l'autore stesso a compiere un atto di (auto)critica nel momento in cui spiega il testo e cerca di renderlo più comprensibile ai fini della traduzione, il che può implicare, ricorda sempre Zanzotto (1993: 70), "vere e proprie crisi; perché si può esitare molto sul momento in cui è meglio lasciare fare solo a loro, dato che l'intervento dell'autore può addirittura portarli su una strada sbagliata [...]". In questo senso Zanzotto (1993: 69) definisce la traduzione come "una delle forme più invadenti di critica", che, in quanto tale, può essere fonte di frustrazione, se non addirittura di sofferenza per l'autore.

Le riflessioni di Zanzotto hanno origine, come si diceva poc' anzi, dalla sua esperienza di poeta tradotto, e dunque anche l'idea di un possibile 'crollo' del testo come conseguenza di una rilettura che l'atto traduttivo richiede va rapportata fondamentalmente alla traduzione della poesia. Allo stesso tempo però Zanzotto tocca questioni che riguardano la traduzione letteraria in sé. La concezione dell'atto traduttivo come momento di lettura critica è notoriamente condivisa da molti autori. Lo stesso Magris vi fa esplicito riferimento nelle sue riflessioni sulla traduzione, individuando, rifacendosi a Schlegel, nella traduzione la "prima forma di critica letteraria", in cui viene inevitabilmente a galla tutto, gli aspetti riusciti e quelli meno riusciti del testo. In questo senso, conclude Magris, "[È] difficile imbrogliare un traduttore." (cfr. Magris 2007b: 38) Che questo possa originare dubbi e timori come quelli cui accenna Zanzotto o come quelli cui dà voce Möhring attraverso lo scrittore protagonista del suo testo *Vom Schweigen des Übersetzers* citato nelle pagine introduttive, è comprensibile, come appare comprensibile e inevitabile che si crei una certa tensione nel rapporto tra scrittori e traduttori e dunque pure tra scrittura e traduzione. Ed è proprio sullo sfondo di questa idea di tensione che cerchiamo di dare un inquadramento teorico al nostro argomento.

1.2 La collaborazione fra scrittori e traduttori: considerazioni teoriche

Si è già osservato, nelle righe introduttive di questo capitolo, come la parola *tensione*, in tedesco *Spannung*, ricorra con una certa frequenza negli studi traduttologici, specie in area tedescofona, ogniqualevolta si cerca di descrivere il concetto di traduzione e il processo traduttivo. La tensione appare come una condizione inevitabile dell'atto del tradurre, sempre volto verso due direzioni, proprio come il dio Giano – altra immagine ricorrente nelle riflessioni sul tradurre – le cui due facce guardavano, come ci tramanda la mitologia, in due direzioni, vegliando entrata e uscita, passato e presente. Da questo punto di vista la tensione si presenta quale parte costitutiva del concetto stesso di *traduzione*.

Ripensando questa idea della tensione dalla prospettiva che qui ci interessa – quella dell'interazione tra autori e traduttori –, essa assume ulteriori significati. Vi si aggiunge infatti la tensione data dal rapportarsi di due persone, le quali hanno entrambe aspettative e pretese nei confronti del testo. Per cogliere meglio questa dimensione, ci appare utile partire dalla triade che Eco prefigura nel tentativo di delimitare i “limiti dell'interpretazione” del testo, come recita il titolo del suo libro sull'argomento (cfr. Eco 1990). Riprendendo e ampliando la tradizionale dicotomia fra intenzione dell'autore e senso del testo, ovvero fra la ricerca nel testo di “ciò che l'autore voleva dire” e, dall'altra parte, “ciò che esso [il testo] dice, indipendentemente dalle intenzioni del suo autore”, l'autore distingue tra “interpretazione come ricerca della *intentio auctoris*”, “interpretazione come ricerca della *intentio operis*” e “interpretazione come imposizione della *intentio lectoris*”. (Eco 1990: 22). Il passaggio dalla dicotomia alla triade è dovuto ad una maggiore differenziazione nell'ambito del secondo polo dell'opposizione, quello del senso del testo, che, qualora ammesso, richiede un'ulteriore distinzione tra “ciò che esso [il testo] dice in riferimento alla propria coerenza contestuale e alla situazione dei sistemi di significazione a cui si rifà” e “ciò che il destinatario vi trova in riferimento ai propri sistemi di significazione e/o in riferimento ai propri desideri, pulsioni, arbitrii”. (Eco 1990: 22)

Se rileggiamo il concetto di *traduzione* alla luce dell'opposizione “intenzione dell'autore” vs. “intenzione del lettore”, ne ricaviamo, come giustamente ribadisce Greiner (2004: 253), due modi di intendere tale concetto: come “Aktualisierung der reinen Bedeutung”, ‘attualizzazione del puro significato’, oppure come “eigene Gestaltung in Form eines neu verfassten Textes”, ‘creazione propria in forma di un testo che viene riscritto’. Nel primo caso, il traduttore si lascia guidare dalla “Leser-Intention”, ‘intenzione del lettore’; nel secondo prevale la “Autor-Intention”, ‘intenzione dell'autore’ (entrambe da collocare nella

figura del traduttore). È evidente come (anche) questo tipo di ragionamento ci porti a vedere la traduzione e l'atto stesso del tradurre come un insieme di produzione e riproduzione da cui deriva un'inevitabile tensione di cui tale atto si nutre.

L'interazione tra autore e traduttore incide su questa dinamica nella misura in cui in tal caso vengono a mescolarsi i piani intenzionali, ovvero: se da una parte abbiamo il traduttore, in cui coesistono le intenzioni del lettore e dell'autore, dall'altra abbiamo l'autore del testo (di partenza), che in quella particolare situazione, diventa lettore, del testo fonte e di quello tradotto. Su entrambi i versanti ha luogo dunque un confronto con il testo e quell'attività interpretativa che è presupposto stesso della traduzione e che implica anche una componente individuale e soggettiva. È proprio qui, in questo spazio in cui si muovono sia l'autore sia il traduttore in quanto entrambi lettori del testo, che ci sembra di poter individuare l'origine di quello stato d'animo all'insegna del disagio, o anche di potenziale contrasto, che può insidiarsi, come abbiamo visto, nella collaborazione tra autore e traduttori.

Vale la pena riflettere anche sulle conseguenze che tutto ciò ha sulla posizione e sul ruolo di chi analizza una traduzione letteraria. A tale proposito citiamo Nickau (1987), il quale suggerisce di basare l'analisi della traduzione letteraria sulla "Dreiheit von Autor, Übersetzer, Leser", 'triade formata da autore, traduttore, lettore' (Nickau 1987: 89). Alla luce delle differenziazioni sopra descritte, possiamo fare qualche precisazione in merito a questa triade. Abbiamo visto come nel caso dell'interazione tra l'autore e i suoi traduttori sia il ruolo del traduttore sia quello dell'autore si sdoppiano nelle loro vesti di traduttore/lettore e traduttore/autore ovvero di autore/autore e autore/lettore. In virtù di questo fitto intreccio di ruoli che convivono e concorrono nel farsi della traduzione, diventa particolarmente complessa anche la posizione che si trova ad avere il critico della traduzione. Quest'ultimo dovrebbe infatti ricostruire – e questo vale a prescindere da eventuali collaborazione tra l'autore e i suoi traduttori – la prospettiva del traduttore e dunque quello spazio interpretativo che a quest'ultimo si dispiega e nel quale egli (il traduttore) deve tenere conto delle intenzioni dell'autore, del lettore e dell'opera. Tale ricostruzione da parte del critico avviene sempre sulla base di ipotesi che egli, che è a sua volta lettore, formula essenzialmente a partire dal testo. Sul piano dell'analisi della traduzione si ripropone così una forma estremamente complessa e intensa di rapporto intertestuale che certo condiziona il ruolo di chi a tale analisi si accinge. In questo senso Turk (1990: 338) insiste sul fatto che "die Methode der Übersetzungsanalyse wie der Übersetzung selbst gerade darin besteht, verschiedene, oft

gleichwertig realisierte oder gleichwertig realisierbare Problemstellungen zu erproben”.¹⁶ Analoga è la posizione di Albrecht (2005: 171), che puntualizza come “er [ein Übersetzungskritiker] sollte seiner Kritik nicht nur das zugrunde legen, was der Übersetzer tatsächlich getan hat, sondern er sollte unbedingt auch berücksichtigen, was der Übersetzer mehr oder weniger offensichtlich tun wollte.”¹⁷

Nella maggior parte dei casi tutto questo avviene sulla base di ricostruzioni e di ipotesi del traduttore, dal momento che di rado i traduttori danno indicazioni sulle proprie intenzioni e sul proprio modo di procedere. In tal senso ha ragione Senn (1994: 83) nel ribadire che:

Es wäre ein Vorteil, wenn Übersetzer für jedes Werk ihre Programmierungsabsichten bekanntgäben und deutlich machten, was sie vorgezogen haben, wie sie mit Laut, Fremdartigkeit, Idiomatik, Form, Ablauf, Sprachschichtung usw. umgegangen sind, was für Kunstgriffe angebracht schienen, ob sie eher archaisieren oder modernisieren, und was es an Anhaltspunkten alles noch geben kann. Damit wäre natürlich auch eingestanden, was hintanzustellen war und darum vernachlässigt werden musste. [...] Zu sehen, was jede Übersetzung versucht und, reziprok, was sie nicht leisten kann, würde auch das Bewusstsein der Leser dafür verfeinern, dass Übersetzungen Übersetzungen sind, nicht wundersame geniale Identitäten, sondern vielfältige sprachliche, kulturelle, strukturelle lautliche Veränderungen und Kompromisse – verändert durch Vorgänge, die Kenntnis, Einfühlung, Gewissenhaftigkeit, Geduld, Selbstverleugnung, Spürsinn und sehr sehr viel Handwerk verlangen, ohne dass ihnen eine Wissenschaft vom Übersetzen bis jetzt, leider, sehr viel helfen konnte.¹⁸

Lo studioso si interroga inoltre sui motivi per cui nel testo tradotto si dà di rado voce al traduttore, ipotizzando come siano da ricercare (anche) nelle case editrici che in fondo tendono a suggerire l’idea di un’identità assoluta tra il testo fonte e quello tradotto piuttosto che quella della traduzione come momento di vera e propria riscrittura – per riprendere il termine “*rewriting*” di Lefevere (1992) – del testo fonte.¹⁹

¹⁶ [il metodo dell’analisi della traduzione come pure dello stesso tradurre consiste proprio nel valutare diversi aspetti problematici che spesso sono stati risolti o che potrebbero essere risolti in maniera equivalente.]

¹⁷ [Egli [il critico della traduzione] non dovrebbe basare la sua critica solo su ciò che il traduttore ha fatto, ma dovrebbe considerare anche ciò che, in maniera più o meno evidente, egli ha voluto fare.]

¹⁸ [Sarebbe utile se per ogni opera tradotta i traduttori rendessero note le proprie intenzioni programmatiche, spiegando le proprie preferenze, il modo in cui hanno affrontato elementi quali il suono, l’estraneità, l’idiomatica, la forma, le varianti linguistiche e così via, se spiegassero altresì quali interventi sono loro parsi necessari, se hanno scelto di arcaizzare piuttosto che modernizzare e se, in generale, indicassero tutto quello che può offrire dei punti di riferimento. In questa maniera si renderebbe evidente quello che doveva essere messo da parte e dunque trascurato. [...] La possibilità di vedere ciò che con la traduzione si è tentato di fare e, per contro, ciò che essa non può offrire, contribuirebbe anche a rendere il lettore più consapevole del fatto che le traduzioni sono traduzioni, non identità miracolose e geniali, bensì profonde trasformazioni e compromessi sul piano linguistico, culturale, strutturale, fonetico – trasformazioni che avvengono sulla base di processi che richiedono conoscenza, immedesimazione, scrupolosità, pazienza, sacrificio, intuito e molta, molta abilità, e tutto questo senza che la scienza della traduzione abbia finora potuto purtroppo essere di grande aiuto.]

¹⁹ Schwitalla / Tiittula (2009: 132) sottolineano come anche i recensori letterari, quando presentano un libro tradotto, menzionino di rado che la loro descrizione ha per oggetto la traduzione e non il testo fonte.

Si comprendono così il significato e l'importanza che possono avere le testimonianze di interazione e di scambio intellettuale tra autori e traduttori. Testimonianze di questo tipo ci permettono di entrare nell'officina della traduzione e di partecipare ai processi di “*negoziazione*”, come li chiama Eco (2003: 10)²⁰, che sottendono all'atto traduttivo. Ne derivano idee e stimoli di indagine sulle attività del tradurre e dello scrivere e sui ruoli di chi queste attività le esercita.

²⁰ Corsivo nel testo originale.

2. Claudio Magris e la traduzione

Il legame di Claudio Magris con la traduzione è inscindibile dalla sua attività di scrittore e germanista. L'esperienza del tradurre inizia con testi di saggistica e narrativa, per concentrarsi ben presto quasi esclusivamente sui testi teatrali. Seppure limitata nel tempo – risale grosso modo agli anni Settanta e Ottanta –, tale esperienza è stata di fondamentale importanza sia per la sua stessa scrittura sia perché ha contribuito a sviluppare nell'autore una particolare sensibilità nei confronti dell'attività del tradurre e della figura del traduttore in sé. Sensibilità che lo ha portato a instaurare rapporti di assidua collaborazione con molti dei suoi traduttori, tanto che nell'essere autore, Magris continua per certi versi ad essere anche traduttore. Ripercorriamo dapprima il versante di Magris traduttore, per concentrarci su quello di autore tradotto.

2.1 Magris traduttore

Magris si avvicina alla traduzione già alla fine dei suoi studi universitari, traducendo il saggio *Bertolt Brecht und die Tradition* di Hans Mayer (cfr. Mayer 1961; tr. it. 1972) e il romanzo *Wirrwarr* di Werner Kraft (cfr. Kraft 1960; tr. it. 1971), editi, rispettivamente, da Einaudi e da Adelphi. Egli stesso ricorda spesso questo suo primo impatto con la traduzione, sottolineando soprattutto le difficoltà che vi ha incontrato e la fatica che gli sono costate (cfr. Magris 2007b).

Per quel che riguarda la traduzione del saggio di Mayer, testo fondamentale nell'ambito della critica brechtiana, Magris giocava, per così dire, in casa: da germanista conosceva infatti molto bene la poetica di Brecht e i movimenti culturali e politici di cui questi si era nutrito. Le difficoltà poste dalla traduzione non erano dunque certo date da problemi di comprensione del testo; la vera prova consisteva piuttosto nella resa del ritmo della prosa di Hans Mayer: una prosa chiara e asciutta, ma non per questo meno insidiosa dal punto di vista traduttivo. L'esempio che lo stesso Magris cita, ricordando la traduzione della primissima frase di quel saggio – “Sein Lieblingswort in den letzten Lebensjahren hieß: Dialektik.” (Mayer 1961: 3) – è in qualche modo emblematico:

Ricordo le ore e ore passate, quasi comicamente, nei tentativi di tradurre le prime righe del libro, che ricordano come la parola “Dialektik” fosse una parola prediletta da Brecht. Io capivo naturalmente che cosa significava la frase, che del resto era chiarissima, ma non sapevo da che parte cominciare, come pigliare questa frase, perché non trovavo la cadenza. La frase era semplicissima, ma i miei tentativi sono stati comicamente numerosi, prima di approdare a una soluzione decente. (Magris 2007b: 49)

La traduzione per la quale infine optò è: “Dialettica: questa fu la sua parola preferita negli ultimi anni.” (Mayer tr. it.: 3). Non è questa la sede per analizzare quel testo dal punto di vista traduttivo, ma è significativo che già in quell’occasione la questione del ritmo del testo venga percepita quale uno degli aspetti decisivi per l’esito della traduzione. Magris rimarrà fedele a questo credo, sia quando a tradurre sarà egli stesso, sia, soprattutto, come vedremo più avanti, quando a essere tradotti sono i suoi testi.

Interessante appare anche l’esperienza della traduzione del romanzo *Wirrwarr* di Werner Kraft, testo di respiro kafkiano, centrato sulle tematiche dell’ebraismo – tra cui lo sradicamento, l’esilio, la perdita dell’io –, che di lì a poco sarebbero diventate centrali anche nella scrittura di Magris e di cui si sarebbe occupato a fondo in diversi suoi testi, a cominciare da *Lontano da dove* (1971). Eppure, al momento della traduzione aveva ancora poca familiarità con quel mondo, tanto da chiedere all’editore Adelphi di far rivedere la traduzione alla germanista – e traduttrice – Donatella Ponti. In uno dei nostri colloqui Magris si sofferma in particolare su una delle difficoltà che quella traduzione gli aveva comportato: è il caso della parola *Assimilant*, parola centrale in quel testo, di cui egli certo capiva il senso e che sapeva rimandare a un’esperienza fondamentale della civiltà ebraica, ma di cui allora gli sfuggiva la sfumatura gergale e la connotazione piuttosto spregiativa che la parola può assumere in un determinato contesto. Oggi può apparire inverosimile che uno dei principali studiosi della cultura ebraica possa avere avuto delle difficoltà nell’affrontare, dal punto di vista traduttivo, i concetti centrali di tale cultura, eppure proprio per questo l’esempio citato ci sembra particolarmente significativo. Viene infatti da chiedersi se non sia stata (anche) la stessa esperienza della traduzione – oltre naturalmente ad altre esperienze fondamentali quali gli studi fatti nell’ambito della tesi di laurea, sfociata nel *Mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963), come pure quella dell’incontro con Singer, che Magris definisce come “uno dei grandi incontri” della sua vita (Magris 2001b: 19)¹ – a spingere l’autore verso la civiltà ebraico-orientale. E se così fosse, si può supporre che essa abbia contribuito a schiudergli determinate prospettive di analisi di quel mondo.

Dopo queste prime due esperienze, Magris si dedicherà quasi esclusivamente ai testi teatrali, traducendo Büchner, Kleist, Schnitzler, Grillparzer, Ibsen (solo per citare alcuni degli autori che ha tradotto), ed è soprattutto qui, nella traduzione per il teatro, che si sentirà a casa

¹ Alle persone, ai luoghi e alle esperienze che hanno segnato la sua vita e dunque anche la sua scrittura, Magris ha dedicato molti interventi, tra cui soprattutto *Fra il Danubio e il mare* (cfr. Magris 2001b).

propria. È proprio la traduzione teatrale a dargli impulsivi decisivi per la sua scrittura, come egli stesso afferma:

Il mio vero tradurre è cominciato quando ho tradotto per il teatro. [...] In quell'occasione è cominciato per me qualcosa di nuovo; tradurre è diventato propriamente un modo di scrivere. Era come se fossi veramente entrato in una dimensione che aveva da fare con la mia sintassi, con il mio modo di essere. Decisiva, determinante è stata soprattutto la traduzione del *Woyzeck* di Büchner, nata per una messinscena televisiva di Giorgio Pressburger [...]. Senza l'esperienza di questa traduzione, non solo non avrei più tardi scritto testi teatrali, ma non avrei scritto neppure altre cose, come *Alla cieca*, non avrei avuto l'esperienza della scrittura come una lama che affila spietatamente l'esistenza. (Magris 2007b: 49-50)

Anche nella “Nota del traduttore” che accompagna quella traduzione (cfr. Büchner 1988: 9-25) Magris ribadisce il ruolo fondamentale, decisivo di quell'esperienza traduttiva:

[...] il traduttore può soltanto dire che la versione del *Woyzeck*, nella sua piccola storia, è stata un'esperienza decisiva, un momento dopo il quale egli, nella sua vita e nel suo lavoro, ha avvertito, in qualche modo, di aver girato una boa. (Magris in Büchner 1988: 23)

Una testimonianza questa che ci riporta a quanto si diceva nel primo capitolo sugli autori che sono anche traduttori. In questo caso l'attività traduttiva – e in particolare la traduzione di testi per il teatro – contribuisce indubbiamente ad ampliare gli orizzonti estetici dello scrittore e lo spinge a varcare nuovi lidi nella propria scrittura. La traduzione teatrale si rivela dunque come una sorta di “laboratorio creativo” in cui lo scrittore viene a contatto e sperimenta una scrittura brusca, spezzata e frammentaria, un tipo di scrittura che caratterizza soprattutto i suoi testi più recenti, quali *La mostra* (2001) e *Alla cieca* (2005), e che l'autore ama definire “notturna”, rifacendosi alla dicotomia scrittura diurna/scrittura notturna tratteggiata dallo scrittore argentino Ernesto Sábato:

In quella diurna l'autore, pur inventando liberamente situazioni e personaggi e facendo parlare questi ultimi secondo la loro logica, esprime in qualche modo un senso del mondo che egli condivide; dice i suoi sentimenti e i suoi valori [...]. È una scrittura che vuole dare senso alle cose, collocare ogni singola esperienza, anche dolorosa, in una totalità che la comprenda e che, per il solo fatto di comprenderla, può conciliarla ovvero inquadrarla in un contesto più ampio. È una scrittura che permette all'autore di esprimere – pur nell'invenzione o anche deformazione fantastica – ciò che egli, consapevolmente pensa, ama, giudica, condanna, spera, ritiene giusto o inaccettabile [...]. L'altra scrittura, quella notturna [...] si misura con quelle verità più sconvolgenti che non si osano confessare apertamente, di cui forse nemmeno ci si rende conto o che addirittura – come dice Sábato – l'autore stesso rifiuta e trova “indegne e detestabili”, come egli scrive. È una scrittura che spesso stupisce lo stesso autore, perché gli può rivelare quello che egli stesso non sa sempre di essere e di sentire: sentimento o epifanie che sfuggono al controllo delle coscienze e talora vanno al di là di ciò che la coscienza consentirebbe [...]. È la scrittura che si trova, talora anche senza averlo programmato, faccia a faccia col volto terribile della vita selvaggiamente ignara di valori morali, di bene e di male, di giustizia e di pietà, di ordine; una scrittura del caos che è talora l'incontro, estraniante e creativo, con un sosia

o almeno con una componente ignota di se stessi, che parla con un'altra voce. [...] (Magris in "Lettera traduttori AC": 8-9)

L'attività traduttiva si presenta pertanto come un momento liberatorio nella scrittura dell'autore: qualcosa che lo porta a imbarcarsi in acque nuove o che per lo meno fa sgorgare acque che fino ad allora erano rimaste piuttosto chete, domate dalla tendenza – talvolta ossessiva – a comporre e a ordinare che caratterizza molta scrittura di Magris.

L'altro aspetto interessante – e indissolubilmente legato a quanto appena detto – riguarda il fatto che la maggior parte delle traduzioni teatrali di Magris sono nate in funzione di un allestimento scenico. Così è stato per tutti i testi di Ibsen tradotti dall'autore (cfr. Ibsen 1995): *Un nemico del popolo* è stato messo in scena al Teatro Vivo di Verona per la regia di Edmondo Fenoglio e Tino Buazzelli (stagione 1974); sempre a Edmondo Fenoglio si deve l'allestimento teatrale di *Spettri*, che ebbe tra i protagonisti principali Lilla Brignone, mentre *John Gabriel Borkman* è andato in scena al Teatro Argentina di Roma nel 1981, per la regia di Memè Perlini e con Massimo Foschi e Ilaria Occhini². Questa stessa traduzione è poi stata ripresa anche per un altro allestimento teatrale, che ebbe tra i suoi protagonisti Mario Maranzana, come pure per una versione televisiva diretta da Luca Ronconi nel 1982 e interpretata, fra gli altri, da Franca Nuti e Omero Antonutti. Anche la già citata traduzione del *Woyzeck* di Büchner (tr. it. 1988) ebbe una messinscena televisiva, per la regia di Giorgio Pressburger. Nel 1985, il Teatro Fenice metteva in scena l'operetta comico-mitologica di Franz von Suppé su testo di Poly Henrion, *Die schöne Galatea, La bella Galatea*, di cui Magris tradusse la parte in prosa, mentre quella in versi fu affidata al regista, Ugo Gregoretti.³ La traduzione de *La brocca rotta* di Kleist, fatta in collaborazione con Giorgio Pressburger, era invece destinata ad un allestimento del Teatro Stabile Friuli Venezia Giulia nel 1978.⁴ Per lo stesso teatro Magris traduce anche *Le sorelle ovvero Casanova a Spa* di Arthur Schnitzler, messo in scena nel 1987 per la regia di Luca de Fusco (cfr. Schnitzler tr. it. 1988). Qualche anno prima aveva già tradotto *La contessina Mitzi* e *Il pappagallo verde*, sempre di Schnitzler, entrambi messi in scena al Teatro di Genova da Luca Ronconi (cfr. Schnitzler tr. it. 1979).

² Cfr. Collana del Teatro di Roma 15. Roma: Officina Edizioni 1981 (qui: 19-111).

³ Cfr. *La bella Galatea*. Operetta comico-mitologica in un atto di Franz von Suppé su testo di Poly Henrion (pseudonimo di L. K. Dittmar Kohl von Kohlenegg), Berlino 1865. Traduzione dal tedesco di Claudio Magris. Versione ritmica di Ugo Gregoretti. Nuova versione musicale a cura di Paolo Pinamonti [Per il Gran Teatro La Fenice; rappresentazioni aprile 1985].

⁴ Cfr. *La brocca rotta* di Heinrich von Kleist. Traduzione di Giorgio Pressburger con la collaborazione di Claudio Magris. Allestimento del Teatro Stabile Friuli Venezia Giulia. Quaderni Nuova Serie n. 10.

Le traduzioni dei testi di Schnitzler possono tutte essere considerate piuttosto libere, nel senso di una minore adesione al testo originale, aspetto questo su cui Magris stesso si sofferma nella “Nota del traduttore” che accompagna la traduzione di *Le sorelle ovvero Casanova a Spa*. In quelle sue righe il traduttore spiega di aver sentito la necessità di una lieve amplificazione del testo, rimandando tale necessità a quella “tendenza alle sottolineature, all’esplicitazione, alla messa in evidenza”, tipica della commedia (cfr. Magris in Schnitzler 1988: 110) che, quando portata in scena, esige frasi spezzate, anacoluti, ripetizioni e così via:

[...] A tal fine ho trasferito il gioco degli intrighi e degli equivoci in un dialogo movimentato e immediato, amplificando lievemente l’originale, per accentuarne la vitalità che non va troppo per il sottile, e cercando quasi di tradurre nelle parole anche una presumibile gesticolazione che le accompagna e che si indovina a volte anche volutamente ridondante, perfino volgarocchia, o sdruciolevole, vaporosa o enfatica, a seconda delle situazioni e dei personaggi. Ho cercato di caratterizzare lessico, sintassi e tono di questi ultimi, differenziando quella che Canetti chiama la “maschera acustica” di ciascuno, il registro del suo linguaggio e della sua umanità [...]. Ho ripetuto intenzionalmente, a poca distanza e talora nella stessa frase, lo stesso vocabolo, anziché ricorrere a facili e più eleganti sinonimi, per rendere un “parlato” in cui non ci si preoccupa, nella pasticciata confusione del momento – del litigio, della sorpresa – di esprimersi con finezza stilistica. Ho cercato insomma di far parlare questi personaggi come si parla, non come si scrive. (Magris in Schnitzler 1998: 111-112)

Ancora una volta dunque l’esperienza della traduzione si rivela determinante, nella misura in cui acuisce la sensibilità dell’autore verso certe caratteristiche del testo, facendogli cogliere appieno l’importanza di trasferirle anche in quello tradotto. In questo caso sono in gioco in particolare la dimensione fisica, corporea del linguaggio e del testo – “il contenuto gestuale” del linguaggio, verrebbe da dire, pensando a Brecht (cfr. Brecht tr. it. 1973: 258) –, su cui l’autore insiste moltissimo, come vedremo, anche nel suo ruolo di autore tradotto. Tale era l’importanza attribuita a questo aspetto che Magris traduttore ha cercato, ove possibile, di incontrare e conoscere gli stessi attori che poi andavano a mettere in scena il testo da lui tradotto. Così fece, per esempio, con Buazzelli, di cui, nei nostri colloqui, ricorda i tratti del volto e persino la ganascia.

Un discorso a parte va fatto in merito alle traduzioni di Ibsen, di cui Magris traduce *Nemico del popolo*, *Spettri* e *John Gabriel Borkman*. Anche in questo caso la sollecitazione per la traduzione arriva dai produttori teatrali, i quali ingaggiano Magris per la traduzione dei relativi testi. Il caso delle traduzioni di Ibsen è particolare – e per molti aspetti anomalo – perché la traduzione avviene non basandosi direttamente sul testo fonte bensì sul testo tedesco e dunque su quella che è già una traduzione della versione originale. Abbiamo cioè a che fare

con il fenomeno della cosiddetta “traduzione di seconda mano” (Turk 2001: 13), sul quale la ricerca sulla traduzione, specie quella orientata verso la precisione, si pronuncia in maniera piuttosto negativa.⁵ La principale critica che viene rivolta a questo tipo di traduzione riguarda il fatto che in tal caso viene meno “il principio del contatto diretto tra lingua di partenza e lingua d’arrivo” (Turk 2001: 13), tratto essenziale di quel concetto di traduzione che vuole quest’ultima fondata sul “contatto bilingue tra lingua di partenza e lingua d’arrivo come produzione originale, assicurata da una tutela giuridica, nel rispetto della condizione che prevede l’unità tra pensiero ed espressione, forma linguistica e forma poetica, efficacia retorica e linguistica” (Turk 2001: 13-14). Va da sé che accogliendo anche le traduzioni di seconda mano, si dovrebbe estendere notevolmente anche tale campo concettuale.

Critiche e problematiche concettuali a parte, è innegabile che la pratica della traduzione di seconda mano ha avuto una grande importanza per la storia letteraria e culturale (cfr. Stackelberg 1984). Proprio nel caso di Ibsen, per esempio, questo tipo di traduzione, autorizzata peraltro dallo stesso scrittore, è stato fondamentale per la sua ricezione in Italia, dove molta parte della letteratura scandinava è penetrata in questa maniera. Traducendo per ‘via indiretta’ Magris si inserisce dunque in una tradizione all’epoca piuttosto frequente e accettata, tradizione che tuttavia, parlandone oggi, egli stesso giudica piuttosto discutibile.

Va ricordato infine l’allestimento teatrale della *Medea* di Grillparzer al Teatro Stabile Rossetti di Trieste (stagione 1994-95), per la regia Nanni Garella e con Ottavia Piccolo (cfr. Grillparzer tr. it. 1994).

2.2 Magris autore tradotto

L’altro versante – quello dell’autore tradotto – comincia a delinearsi con la traduzione tedesca di *Il mito absburgico nella letteratura austriaca* (1963; tr. ted. 1966),⁶ testo con cui Magris – giovanissimo all’epoca della sua stesura (si tratta della sua tesi di laurea, scritta fra i venti e i ventitré anni) – ha riportato in auge la cultura della civiltà absburgica e che, per l’influenza che ha esercitato nell’ambito degli studi germanistici, gli è valso la fama di inventore del cosiddetto mito absburgico. Quel testo segna inoltre l’inizio di un genere testuale in cui si incontrano e fondono critica letteraria e saggistica, cui Magris tornerà più volte; si pensi a *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (1971), *Itaca e oltre* (1982) e *L’anello di Clarisse* (1984). In questi ultimi due casi, l’ambito della

⁵ Lo stesso vale per la traduzione basata su traduzioni precedenti, come pure per la revisione redazionale per mano di specialisti di madrelingua.

⁶ *Der habsburgische Mythos*. Tr. di Madeleine von Pásztor. Salzburg: Kiesel 1966.

germanistica si apre verso la letteratura europea, mentre la saggistica assume toni fortemente letterari. Tutti i testi citati sono stati tradotti in tedesco (e in alcuni casi non solo in tedesco)⁷, ma è soprattutto la resa in tedesco del *Mito* ad aver avuto un ruolo determinante nel rapporto di Magris con la traduzione. Non solo per ragioni cronologiche – si tratta appunto del primo testo di Magris tradotto in un’altra lingua, cosa che tra l’altro avviene prima che Magris stesso si cimenti nella traduzione – ma anche e soprattutto perché è stata un’esperienza complessa e difficile per vari motivi. Riparlandone oggi, l’autore non esita a definirla infelice. Per capire i motivi di un giudizio così negativo da parte dello stesso autore, occorre inquadrare meglio tale testo.

Magris si affaccia alla letteratura del mondo asburgico, mosso da un profondo interesse per quella civiltà di cui intuisce le contraddizioni di fondo: quello stesso mondo che veniva celebrato e da molti rimpianto quale esempio di ordine, civiltà, unità e totalità della vita, aveva infatti creato allo stesso tempo una letteratura che dava voce al vuoto, alla disgregazione e alla crisi della civiltà. Riprendendo le parole di Magris, in quel mondo si ravvisava “un laboratorio del nichilismo contemporaneo e insieme una guerriglia contro di esso” (Magris 2001b: 13). Il *Mito asburgico* nasce con l’intento di dare voce a questa contraddittorietà e ai sentimenti, altrettanto contraddittori, che l’autore nutre per quel mondo: da una parte c’è una forte critica nei confronti della cultura e della civiltà asburgica, e dall’altra si legge anche, in maniera meno esplicita ma pur sempre percettibile, tutto il fascino e l’attrazione che quel mondo esercita sull’autore. Il libro è dunque caratterizzato da un’ambivalenza di fondo che l’autore così descrive e spiega:

Della civiltà asburgica, in quegli anni, si parlava poco, sembrava un mondo crepuscolare, scomparso; anni dopo è riemersa con tanta intensità, ridiventando in certo senso attuale. La Storia fa spesso di questi scherzi. Qualcosa che sembrava svanito d’improvviso, più tardi, riappare come una novità e qualcosa che appariva moderno scompare fra le anticaglie. Questi movimenti pendolari del tempo hanno a che fare pure con la scrittura, che è un continuo tessere e disfare la tela di Penelope. Ho imparato l’importanza del mondo asburgico non dalle nostalgie dei vecchi “austriacanti”, bensì dai vecchi irredentisti che lo avevano combattuto e lo avevano scoperto e ammirato dopo aver contribuito a distruggerlo. Anche nel mio libro la seduzione di quel mondo è filtrata da un duro giudizio critico; credo che ogni nostalgia autentica debba passare attraverso la negazione; che ogni sì, per essere autentico, debba passare sotto le forche caudine del no. Del resto, uno dei più grandi nostalgici dell’impero, Roth, diceva che solo perché da giovane si era ribellato contro Francesco Giuseppe aveva diritto di rimpiangerlo e di rimpiangere quel mondo che lo aveva educato alla fedeltà attraverso la ribellione. Ogni terra promessa va riconquistata ripercorrendo ogni volta il cammino attraverso il deserto. (Magris 2001b: 13-14)

⁷ Per l’elenco completo di tutte le traduzioni delle opere di Magris, con i relativi dati bibliografici, si rimanda alle pagine bibliografiche.

Diverse analisi dimostrano come la prima traduzione tedesca del *Mito* non sia riuscita a mantenere questa profonda ambiguità del testo, bensì abbia dato voce quasi esclusivamente alla sua parte più esplicita ossia alla critica nei confronti del mondo asburgico. Citiamo in proposito l'intervento di Weiss (1969), il quale individua nella traduzione una generale tendenza al chiarimento e all'univocità con cui si acuisce il tono critico del testo e si attutisce quello della partecipazione e del coinvolgimento affettivo:

Es zeigte sich [weiter], daß die deutsche Übersetzung manches zu scharf, zu eindeutig gemacht hat. Dafür nur ein Beispiel: Von Kaiser Franz Josef heißt es auf Seite 211 der Übersetzung: "wie so vieles in der Literatur, waren auch seine Gesten nur mehr ein leerer, pathetischer Mythos." Dem entspricht im italienischen Original: "come le pagine di tanta letteratura, i gesti dell'imperatore erano ormai solamente un *vano e patetico mito*" (S. 231). Darin schwingt etwas vom *vano amore* mit, einer Mischung aus Wirklichkeitsferne, Vergeblichkeit und Sehnsucht die in der negativ-privativen Eindeutigkeit des deutschen Textes abhanden gekommen ist.⁸ (Weiss 1969: 345)

Il pubblico tedesco ha pertanto recepito il testo soprattutto in chiave critica ovvero, citando ancora Weiss (1969: 345) "als Entmythisierung, als Zerstörung des habsburgischen Mythos"⁹. In altri paesi come la Francia e la Spagna (oltre naturalmente all'Italia), il libro è stato invece letto e interpretato soprattutto come una rievocazione appassionata e allo stesso tempo spietata di tale civiltà.

Quella traduzione tedesca è stata poi riveduta in tempi 'piuttosto recenti (cfr. tr. ted. 2000)¹⁰, nel tentativo di recuperare, almeno in parte, il significato perduto nella prima, ma è indubbio che la prima traduzione abbia segnato in modo decisivo la ricezione del testo in ambito tedesco. Così anche molti anni più tardi, recensendo la traduzione rivista, Linden (2001) osserva come: "Zu kritisch und abwertend empfand man die Urteile des Italiener und übersah die fast zärtliche Aufmerksamkeit, die Magris dem 'kakanischen' Weltreich zuteil werden ließ."¹¹ Analogò è il giudizio di Fleischanderl (2001), che sottolinea come la traduzione tedesca, specie nella sua prima versione, non sia riuscita a dare voce all'ambivalenza di fondo del testo, ambivalenza che egli riassume nella dicotomia "einerseits

⁸ [Si è [inoltre] visto come la traduzione tedesca abbia reso diversi aspetti troppo chiari, troppo univoci. Solo un esempio in merito: Dell'imperatore Francesco Giuseppe si dice a pagina 211 "wie so vieles in der Literatur, waren auch seine Gesten nur mehr ein leerer, pathetischer Mythos." [letteralmente: 'come spesso accade nella letteratura, anche le sue gesta erano ormai solamente un vuoto e patetico mito', B.I.] A questa traduzione corrisponde nell'originale italiano "come le pagine di tanta letteratura, i gesti dell'imperatore erano ormai solamente un *vano e patetico mito*" (p. 231). Aleggria, in queste parole, qualcosa del *vano amore*, un misto fatto di lontananza dalla realtà, caducità e nostalgia, che è venuta meno nella univocità negativa e privativa del testo tedesco.]

⁹ [Come smitizzazione, come distruzione del mito asburgico.]

¹⁰ *Der habsburgische Mythos*. Tr. di Madeleine von Pásztor e Renat Luzer. Wien: Zsolnay 2000.

¹¹ [I giudizi dell'autore italiano erano stati recepiti come troppo critici e spregiati, mentre non si colse l'attenzione quasi affettuosa che Magris offriva all'impero della 'Cacania'.]

kritische Distanz, andererseits Faszination”¹² e che annovera tra i principali meriti di questo testo:

[...] [es] wurde ihm vorgeworfen, er habe den Mythos demoliert, die Denkmäler vom Sockel gestoßen, indem er auf die Brüchigkeit des Gebildes hinwies, das die österreichischen Autoren in ihren Werken als intakt heraufbeschworen oder dem sie nachweinten.¹³ (Fleischanderl 2001: 94)

All’epoca della prima traduzione Magris non aveva evidentemente colto il peso delle scelte traduttive della traduttrice; non certo per scarsa competenza linguistica, ma piuttosto, come sottolinea nei nostri colloqui, per inesperienza e scarsa attenzione nei confronti della traduzione. Da lì in poi invece il suo atteggiamento verso la traduzione cambia radicalmente e l’autore diventa oltremodo attento a tutto quanto avviene con il testo nelle mani del traduttore. Di conseguenza si intensifica anche il rapporto personale con i traduttori, un rapporto che nel corso degli anni, si è fatto via via sempre più intenso ed ha acquistato un ruolo sempre più rilevante nell’attività di Magris.

L’inizio di questa vivace attività di collaborazione risale alla fine degli anni Ottanta, quando vedono la luce le prime traduzioni di *Danubio* (1986). Da allora, i testi di Magris – sia le opere saggistiche sia la produzione letteraria – sono stati tradotti in moltissime lingue. Volendo fare qualche numero, ricordiamo che *Danubio*, l’opera che segnò il successo internazionale di Magris, vanta a oggi ventidue traduzioni, *Microcosmi* (1997) è a quota diciotto, mentre *Alla cieca* (2005), il suo ultimo romanzo, è stato finora tradotto in quindici lingue.

Per molte lingue i traduttori sono rimasti gli stessi nell’arco degli anni; ciò vale in particolare per le lingue croata, danese, francese, norvegese, olandese, polacca, svedese e, in misura un po’ minore, per lo spagnolo e il tedesco.¹⁴ Fa eccezione a questa evidente tendenza

¹² [da una parte distanza critica, dall’altra fascinazione].

¹³ [Gli è stato rimproverato di avere demolito il mito, di aver fatto cadere i monumenti dai piedistalli, richiamando l’attenzione sulla fragilità della costruzione che gli autori austriaci nei loro testi evocavano come intatta o che rimpiangevano.]

¹⁴ Riportiamo i dati per le singole lingue citate (rimandando alla bibliografia per i relativi dati bibliografici e per tutte le altre lingue).

Croato: Tutte le traduzioni croate delle opere Magris sono di Ljiljana Avirović, che ha tradotto *Trieste. Un’identità di frontiera*, *Illazioni su una sciabola*, *Il Conde*, *Danubio*, *Un altro mare*, *Microcosmi*, *La mostra* (in collaborazione con Tonko Maroević) e *Alla cieca*.

Danese: Hanne Jansen ha tradotto *Illazioni su una sciabola*, *Danubio*, *Un altro mare*, *Microcosmi* e *Alla cieca* (in collaborazione con Ole Jorn).

Francese: Quasi tutte le traduzioni francesi sono di Jean e Marie-Noëlle Pastureau (*Trieste. Un’identità di frontiera*, *L’anello di Clarisse*, *Danubio*, *Un altro mare*, *Microcosmi*, *Utopia e disincanto*, *La mostra*, *Lei dunque capirà*, *Alla cieca*); fanno eccezione *Illazioni su una sciabola*, tradotto da Marie-Anne Toledano, nonché *L’infinito viaggiare*, uscito in francese prima ancora che nella versione originale, con il titolo *Déplacements*, nella traduzione di Françoise Brun.

alla continuità nella scelta dei traduttori, scelta che dipende certo (anche) dalla casa editrice, la lingua inglese. Va segnalato anche che, rispetto ai numeri delle altre lingue, le opere di Magris sono meno presenti nel mondo anglofono.¹⁵

Per ovvi motivi, il dialogo tra l'autore e i suoi traduttori è particolarmente fitto e intenso con i traduttori più 'fedeli'. Lo deduciamo dalla copiosa corrispondenza che intercorre tra di loro, segnalando una curiosa eccezione: quella della traduttrice croata Avirović, di cui non vi sono tracce di collaborazione con l'autore, benché essa detenga, assieme ai francesi Pastureau, il primato nel numero di opere tradotte dello scrittore triestino. L'eccezione si spiega presto considerando che entrambi risiedono a Trieste e che dunque la loro collaborazione prescinde dal medium della comunicazione scritta. Ma veniamo più concretamente ai modi e alle forme di questo scambio tra autore e traduttori.

2.3 Magris e i suoi traduttori

Il rapporto tra Magris e i traduttori dei suoi testi si realizza fondamentalmente su due versanti: attraverso uno scambio epistolare con i singoli traduttori e, ancora prima, attraverso una serie di indicazioni che l'autore redige per i traduttori dei singoli testi e che fa loro

Norvegese: Sono cinque i testi tradotti in norvegese: *Illazioni su una sciabola*, *Danubio*, *Un altro mare* e *Alla cieca* ad opera di Kjell Risvik, e *Microcosmi*, per mano di Tor Fotland.

Olandese: Tutte le traduzioni olandesi sono di Anton Haakman, che ha tradotto *Illazioni su una sciabola*, *Danubio*, *Un altro mare*, *Microcosmi*, *Alla cieca* (in collaborazione con Linda Pennings) e *Lei dunque capirà*.

Polacco: Le traduzioni polacche sono di Joanna Ugniewska, che ha tradotto *Illazioni su una sciabola*, *Danubio* (in collaborazione con Anna Osmólska-Mętrak), *Un altro mare*, *Microcosmi*, *Lei dunque capirà*, *Alla cieca* e *L'infinito viaggiare*. La stessa traduttrice sta inoltre traducendo *Alfabeti*.

Spagnolo: Un ruolo centrale spetta a José Ángel González Sainz, cui si devono le traduzioni di *Illazioni su una sciabola*, *Microcosmi* e *Alla cieca* nonché di *Utopia e Disincanto*. Le traduzioni di due testi saggistici apparsi in Spagna, *Lontano da dove* e *L'anello di Clarisse*, sono rispettivamente di Pedro Luis Ladrón de Guevara e Pilar Esterlich. *Danubio* e *Un altro mare* sono invece stati tradotti da Joaquín Jordá, mentre *La mostra* è stata affidata al traduttore e scrittore italo-argentino Juan Octavio Prenz. Di tre testi narrativi di Magris, *Danubio*, *Microcosmi* e *Alla cieca*, esiste pure la traduzione catalana, eseguita sempre da Anna Casassas.

Svedese: Barbro Andersson ha tradotto *Danubio*, *Utopia e disincanto*, *Un altro mare*, *Microcosmi*, *Alla cieca*, mentre la traduzione di *Le Voci* è di Ragner Stromberg. Sono inoltre in corso le traduzioni di *Lei dunque capirà* e *Alfabeti*, entrambe ad opera di Barbro Andersson.

Tedesco: La traduttrice principale di Magris in tedesco è Ragni Maria Gschwend, cui si devono le traduzioni di *Trieste. Un'identità di frontiera*, *Illazioni su una sciabola*, *Microcosmi*, *Lei dunque capirà* e *Alla cieca*. Variano invece i traduttori dei testi saggistici usciti tra gli anni Sessanta e Ottanta (Madeleine von Pásztor traduce *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Jutta Prasse *Lontano da dove*, Christine Wolter *L'anello di Clarisse*). *Danubio* è stato tradotto da Hainz-Georg Held, mentre la traduzione di *Un altro mare* si deve a Karin Krieger, che, dopo quell'esperienza, si è cimentata anche nella traduzione di alcuni capitoli di *Utopia e disincanto* – accanto a Ragni Maria Gschwend, Renate Lunzer, Madeleine von Pásztor, Petra Brauns e Elise Dinkelmann – nonché di una selezione di saggi tratti da *L'infinito viaggiare* e recentemente pubblicati in Germania con il titolo *Ein Nilpferd in Lund*. Il traduttore e scrittore svizzero Henno Helbling si è invece confrontato con *La mostra*.

¹⁵ Il primo testo di Magris tradotto in inglese, sia per il mercato inglese sia per quello americano, è *Illazioni su una sciabola*, ad opera di Mark Thompson. Seguono *Danubio*, tradotto da Patrick Creagh, e *Un altro mare* e *Microcosmi*, tradotti, rispettivamente da M S Spurr e Iain Halliday, in entrambi i casi per il mercato inglese. Ai lettori canadesi è invece destinata la recente traduzione inglese di *Alla cieca*, ad opera di Anne Appel.

pervenire all'inizio del lavoro di traduzione. Vi si aggiungono anche altre occasioni di confronto – incontri pubblici con i traduttori, come quelli già menzionati, nonché diversi contributi sull'argomento –, ma è soprattutto attraverso le indicazioni e le lettere che si instaura un vero e proprio dialogo con i traduttori, un dialogo che ci permette di seguire, quasi passo per passo, l'iter di una traduzione e di ricostruire in tal modo la poetica della traduzione dell'autore.

2.3.1 Le indicazioni per i traduttori

Le prime indicazioni e spiegazioni per i traduttori sono sorte in occasione della traduzione di *Danubio* (1986). Queste pagine (undici in tutto)¹⁶ contengono, come riassume lo stesso autore in apertura, le citazioni originali tedesche citate o parafrasate nel libro, di cui si riportano i passi letterali o i contesti che li contengono; i titoli originali delle opere di lingua tedesca o, per le opere in altre lingue, i titoli delle traduzioni ufficiali esistenti nelle varie lingue e il titolo originale; le citazioni originali dei testi francesi o inglesi e le traduzioni francesi o inglesi, laddove reperibili, di citazioni in altre lingue. Le indicazioni dell'autore concernono dunque in primo luogo i rimandi e i riferimenti intertestuali del libro, che vengono esplicitati e di cui si offre la variante originale, quando si (ed è una cosa frequente) si tratta di rimandi ad altre lingue e culture, prima fra tutte quella tedesca. Così, per esempio, per la frase “qui nasce il ramo principale del Danubio” (D: 16), che, nelle pagine iniziali del libro, rimanda, alla targa con cui nel parco dei Fürstenberg a Donaueschingen si attesta la fonte del Danubio, nelle pagine per i traduttori si riporta la versione originale “Hier entspringt der Hauptquellfluss der Donau” (cfr. “Per traduzioni D”: 2); per l'espressione “disperatamente tedesco” di Thomas Mann (D: 32), si fornisce l'originale “verzweifelt deutsch” (cfr. “Per traduzioni D”: 2); per il testo *I signori Glembaj* del croato Miroslav Krleža, citato con il titolo italiano (D: 298), si forniscono il titolo originale *Gospoda Glembajevi* nonché quelli in tedesco e in francese (rispettivamente, *Die Glembays* e *Les Gelmbajevi*), tratti da traduzioni ufficiali (cfr. “Per traduzioni D”: 11), e così via. L'autore scorre dunque il proprio libro, pagina per pagina, fornendo informazioni “per comodità del traduttore”, come dice egli stesso nelle prime righe delle indicazioni (cfr. “Per traduzioni D”: 1); sono cioè informazioni il cui scopo principale consiste nel facilitare il lavoro di ricerca dei traduttori.

La prassi delle indicazioni per i traduttori viene ripresa in tutti i testi letterari a seguire: *Un altro mare* è pertanto corredato dalle “Indicazioni per i traduttori di *Un altro mare*”, ai

¹⁶ Le indicazioni sono raccolte sotto il titolo “Per le traduzioni di *Danubio*”.

traduttori di *Microcosmi* sono destinate le “Avvertenze generali per i traduttori di *Microcosmi*”, a quelli di *La mostra*, le “Avvertenze ai traduttori de *La mostra*”, mentre per i traduttori di *Alla cieca*, c’è la “Lettera ai traduttori di *Alla cieca*”. Anche se cambia il titolo, l’impostazione di base di queste pagine rimane la stessa: l’autore scorre, pagina per pagina, anzi, riga per riga, il proprio testo e si sofferma sui riferimenti intertestuali e su singole parole ed espressioni che possono presentare delle difficoltà nel momento della traduzione. Per esempio, l’espressione biblica *pietra rifiutata dai costruttori*, citata in *Microcosmi* (MC: 28), viene così spiegata:

Pag. 28, riga 12: la “pietra rifiutata dai costruttori”. È un riferimento a un’espressione biblica, nel salmo 118, versetto 22 e 23, ripreso successivamente in altri testi dell’Antico e del Nuovo Testamento, che indica come Dio inalza alla massima gloria la creatura più infima. (“Avvertenze traduttori MC”: 4)

Per l’espressione “Dove vai, Marmont?”, tratta da un canto di guerra spagnolo e citata in *Alla cieca* (AC: 120), il traduttore apprende la provenienza e la fonte cui fa riferimento l’autore:

p. 120, r. 4 dal basso: dove vai, Marmont? Era la cosiddetta “canzone di Salamanca”, “Salamanca Song” che, durante la guerra di Napoleone in Spagna, i chitarristi spagnoli cantavano per deridere l’esercito francese. È riportata nel libro di Richard Aldington Il duca di Wellington, titolo originale semplicemente Wellington. Non so se si possa rintracciare questa canzone di Salamanca in un originale che, credo, è spagnolo. Il testo originale dice “Ah, Marmont! Onde vai, Marmont?” (“Lettera traduttori AC”: 26”)

Sempre in *Alla cieca*, il protagonista (o uno dei protagonisti), Jorgen Jorgensen, personaggio realmente esistito, cita ad un certo punto i versi del “canto di Ragnar fra i serpenti” (AC: 171), per il quale l’autore fornisce la seguente spiegazione:

p. 171, r. 20 e sgg., sino all’inizio di p. 172. Ci si riferisce a un componimento poetico islandese antico, “Canto di Ragnar nella fossa dei serpenti”, non compresa (solo nominata) nella Saga di Ragnar. Jorgen Jorgensen se ne occupò realmente e in alcuni suoi appunti del manoscritto sulla sua avventura islandese, ovviamente mai pubblicato, ne parla e ne trascrive qualche verso. Io ho citato una vecchia versione italiana, prendendola dalla versione italiana della Storia del progresso e dell’incivilimento in Europa dall’era cristiana fino al secolo decimonono di E. Roux Ferrand, Vol. 1, Venezia 1842. In ogni caso è un testo noto nella scandinavistica. (“Lettera traduttori AC”: 31)

Molte delle indicazioni dell’autore relative ai testi menzionati sono dedicate alle espressioni dialettali e in genere alla mescolanza di registri e varietà linguistiche, aspetto questo che contraddistingue quasi tutti i testi di Magris. Abbondano soprattutto parole del dialetto triestino, come pure del dialetto veneto-istriano-dalmata, permeati a loro volta da influssi slavi e talora anche germanici. Ecco, per esempio, come vengono spiegate le parole *boba* e *smafari*, che compaiono nel seguente passo di *Un altro mare*:

Enrico ha paura, però è anche un caratteraccio; in cella non riesce a pensare a Socrate ma neanche a controllare la sua insofferenza. Rifiuta con disprezzo la minestra, che la mangino quelli dell'Ozna piuttosto che darla a lui, quella boba va bene per gli smafari della polizia segreta, sempre meglio del porcile cui sono abituati. (AM: 89)

Pagina 89 [...]: “boba”: Parola dialettale per indicare, negativamente, una minestra cattiva, una brodaglia, come quelle che si mangiano in caserma o in prigione. Nella stessa riga, “smafari”: termine dialettale che indica tipacci, tipi violenti e prepotenti, gente che attacca briga ed è contenta di fare il prepotente o di picchiare gli altri. (“Indicazioni traduttori AM”: 17)

Per l'espressione *ala vecia*, usata in *Microcosmi* (“Se le piace New Work? Sì, risponde condiscendente [...], sì, bella, ma un poco ala vecia, con quelle carrozze e i cavalli, e poi pochi telefoni.” (MC: 161)), si legge invece:

Pag. 161, verso la metà. “Ala vecia”: modo dialettale per dire “alla vecchia”, secondo le vecchie abitudini, vecchio stampo, antiquato. (“Avvertenze traduttori MC”: 13)

L'elenco degli esempi potrebbe continuare e sarebbe molto lungo, data l'abbondanza di espressioni dialettali nei testi di Magris e soprattutto considerando l'importanza che esse e, più in generale, la commistione di varietà linguistiche, rivestono nel tessuto narrativo dei suoi testi. L'aspetto per noi interessante è che spesso le relative indicazioni contengono, oltre alla spiegazione della parola in questione, anche concreti suggerimenti su come risolvere il problema della sua resa nella lingua di arrivo. Si vedano, per esempio, le delucidazioni concernenti il verbo *sbagazzare*, usato in *Un altro mare* (“Il comandante Petrina, per esempio, di Lussino, anzi di Lussingrande, [...] con la sua ‘Contessa Hilda’ sbagazzava i più famosi velieri inglesi [...]”; AM: 21):

“Sbagazzar” è un verbo decisamente dialettale, sempre di quel dialetto di cui si è parlato [dialetto veneto nella sua versione veneto-istriano-dalmata]; vuol dire vincere, liquidare, eliminare, insomma qualcuno che facilmente e subito vince l'avversario. Naturalmente, in questo caso come in tutti i casi di espressioni dialettali, si pone il problema di quale lessico scegliere per tradurli. Credo che, in generale – a parte la differenza fra lingua e lingua, nazione e nazione, fra quei paesi che hanno al loro interno una varietà di dialetti e quelli che non ce l'hanno o l'hanno in misura molto minore – sia opportuno evitare la scelta di un dialetto troppo specificatamente caratterizzato. Così, per esempio, se in un romanzo tedesco un generale parla con inflessioni prussiane, traducendo il romanzo in italiano sarebbe ridicolo farlo parlare in napoletano, perché un generale prussiano, com'egli resterebbe, non può parlare con inflessioni napoletane e così via. Bisognerebbe cercare, se possibile, di trovare una specie di gergo, o dialetto gergale, che abbia un suo riconoscimento su scala nazionale, nel paese della lingua in cui si traduce; insomma in modo che i lettori di quel paese non lo localizzassero troppo in una provincia o in una regione, ma lo sentissero come una specie di argon, di slang, peculiare e specifico ma non troppo limitato ad una sfera provinciale o regionale. Come, ad esempio, in un paese di tradizioni marinare, può esistere un gergo marinaro valido per tutto il paese. (cfr. “Indicazioni traduttori AM”: 4-5)

In questo caso l'autore entra dunque nel merito di una concreta problematica traduttologica – la traduzione delle varianti dialettali – e assume molto chiaramente la

prospettiva del traduttore, dando a sua volta suggerimenti concreti al traduttore vero e proprio. Questo tipo di indicazioni, del tutto assenti nelle pagine dedicate ai traduttori di *Danubio*, sono invece assai frequenti in quelle redatte per i testi successivi. Citiamo ancora due esempi tratti sempre dalle “Indicazioni per i traduttori di *Un altro mare*”, riportando prima il passo del testo originale contenente l’espressione oggetto della spiegazione e poi la relativa indicazione dell’autore:

E mai che partisse senza caricare per prima cosa l’armonium, io senza l’armonium non vado neanche fino alla diga, sbraitava, se all’armatore o al commissario di bordo non gli comoda, prego, m’inchino, si trovino un altro cazabobolo che ce ne sono tanti. (AM: 22)

Pagina 22, riga 7 dal basso: “cazabobolo”. Termine gergale veneto-adriatico: Vuol dire qualcosa come uomo da poco, tirapièdi, uomo di paglia, burattino, espressioni del genere. Si pone anche qui il problema che pone ogni termine dialettale, la necessità di salvare il suo colore, anche e soprattutto quel senso di stranezza linguistica, e quindi di forza espressiva, che il termine ha anche per il lettore italiano, che non sa cosa vuol dire “cazobobolo”. (“Indicazioni traduttori AM”: 6)

Ma il comandante Petrina è morto nel 1906. Vidulich se lo ricorda bene, quel giorno. Aveva appena attraversato i tre oceani, Atlantico Indiano e Pacifico da Trieste al Cile come una passeggiata. Un colpo di ottoni lo ha buttato giù dal ponte d’improvviso e addio brate, è saltato il tappo della bottiglia e il vino è uscito spumeggiando senza far storie. Prima o poi vanno tutti a Buda, anche lui. Morir se deve, morir bisogna, mostrar el cul senza vergogna. (AM: 23-24)

Pagina 24: “a Buda”. È un’espressione, che c’era in Istria e in Dalmazia, per indicare morire. Andare a Buda vuol dire morire, forse perché, non so quel luogo aveva una brutta fama; non so se si possa lasciare questa espressione tale e quale o renderla con un equivalente nel proprio ambito linguistico. Nella stessa riga, “Morir se deve,...”. Di nuovo un’espressione dialettale, come quella precedente. Se possibile, tradurla salvando la rima e salvando il tono robusto e robustamente fisiologico ma non volgare. C’è l’idea di una elementarità fisica e direi quasi anche esistenzial-religiosa, pur nella fisicità quasi volgare (cul, culo, sedere) dinanzi all’assoluto, alla morte. (“Indicazioni traduttori AM”: 7)¹⁷

Gli ultimi due esempi citati sono interessanti anche perché vi emerge il tentativo dell’autore di trasmettere ai traduttori quello che egli chiama ora “il colore” ora “il tono” delle espressioni oggetto della sua riflessione: quasi volesse far sentire materialmente il suono di quella parola pronunciata ad alta voce e far dunque cogliere la dimensione fisica, corporea del linguaggio e del testo. (Peraltro, in entrambi i casi le espressioni di cui si fornisce la spiegazione sono parte del discorso, diretto o indiretto, del protagonista della narrazione.) Da

¹⁷ In una stimolante analisi linguistica di *Un altro mare*, esposta nell’ambito di una giornata di studi dedicata a quel testo di Magris presso la Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori dell’Università di Trieste, nel marzo 2008, Marcello Marinucci rileva come *andare a Buda* sia in realtà un’espressione rara e desueta e non un dialettalismo. Lo confermano dizionari etimologici della lingua italiana, che attestano l’espressione nel *Malmantile riconquistato* del fiorentino Lorenzo Lippi (ante 1665) e ne spiegano l’origine quale allusione alla sanguinosa caduta di Buda nel secolo XVII ad opera dei Turchi (cfr. Cortelazzo/Zolli 1999). Sono molto grata al prof. Marinucci per avermi messo a disposizione il testo della relazione.

questo punto di vista sono significative le indicazioni per i traduttori di *La mostra, pièce* teatrale scritta in buona parte in dialetto triestino (il protagonista principale è il pittore triestino Vito Timmel) che però si mescola con un registro aulico, come pure con parole e espressioni tedesche e francesi, dando vita a un pastiche linguistico in cui riecheggia il delirio esistenziale del protagonista. Dal punto di vista linguistico, il testo si presenta dunque come una sorta di “Babele di linguaggi”, come lo descrive l’autore nelle “Avvertenze per i traduttori de *La mostra*” (11), e di cui proprio nelle “Avvertenze” egli cerca di far cogliere le sfumature più nascoste. Riportiamo due esempi di quelle indicazioni; le prime si riferiscono alle espressioni dialettali messe in bocca al direttore del manicomio triestino di San Giovanni, in cui Timmel aveva trascorso oltre tre anni; nel secondo esempio, le indicazioni rimandano invece a uno dei discorsi iniziali dell’altro protagonista del testo, il pittore e traduttore Cesare Sofianopulo, amico di Timmel, che in quel passo recita versi di Baudelaire da lui stesso tradotti:

P. 9, le prime battute del direttore. “Ma no cussi” vuol dire “ma non così”. Anche l’ultima frase “no qua, là”, è dialettale. Qui naturalmente, come sempre nel caso del dialetto, non si tratta di renderlo con un altro dialetto, alemanno o asturiano, ma credo piuttosto di creare una specie di argot, di gergo colloquiale, di linguaggio medio, “sporcatò” in qualche modo, sì da essere avvicinato all’immediatezza del dialetto, al suo linguaggio basso e sanguigno, talora quasi addominale. (“Avvertenze traduttori M”: 1)

P. 12, Sofianopulo. Qui, come spesso in seguito, Sofianopulo parla – forse canta, insomma declama – citando la sua traduzione dei Fiori del male, *Les fleurs du mal*. Traduzione che risale al 1938; una traduzione enfatica, estetizzante e dannunzianeggiante, talora efficace, forte, ma più spesso retorica e anzi “brutta”. Si adatta benissimo agli effetti parodistici, al personaggio e alla sua declamazione. Bisognerebbe quindi trovare o qualche traduzione in qualche modo analoga, quindi in qualche modo “brutta”, oppure di sporcare e peggiorare, con amplificazioni ampollose, qualche traduzione esistente. Per il francese, intendo per la traduzione in francese, credo l’unica soluzione sia quella o di citare pari pari (perdendo però così l’effetto parodistico, che potrebbe rimanere affidato al contrasto tra i versi in sé e il contesto in cui vengono declamati) oppure di pasticciare un po’ i versi di Baudelaire, come qualcuno che li citi a memoria, ma sbagliando e naturalmente “sporcandoli”. Qui ci si riferisce alla poesia “*La mort des pauvres*” e precisamente alla prima quartina. [...] (“Avvertenze traduttori M: 1-2)

Oltre al tentativo di trasmettere ai traduttori il lato materiale, fisico, di certe parole, le indicazioni per i traduttori rivelano spesso anche lo sforzo dell’autore di spiegare una parola ricostruendo sia il contesto in cui essa nasce sia, allo stesso tempo, il valore connotativo che essa ha all’interno di quel dato contesto. Oppure si cerca anche di descrivere le sensazioni e i sentimenti che una parola può evocare, “nel tentativo donchisciottesco”, come lo definisce egli stesso, “utopico di far ripercorrere al traduttore il cammino esistenziale fatto dall’autore per arrivare a quell’espressione” (Magris 2007b: 40). Si osservino la spiegazione fornita per la

parola *quiete* in *Un altro mare* (AM: 18) e, a seguire, la riflessione sull'espressione *nazional-popolare* in *Alla cieca* (AC: 27):

p. 18, riga 21: "quiete". Qui quiete, pace, è qualcosa di legato alla persuasione, è la grande pace dell'essere, delle cose essenziali, dell'abbandono all'amore e alla felicità, ma alla fine di questa grande pace della vita piena di significato somiglia pericolosamente alla pace della morte. ("Indicazioni traduttori AM": 3)

p. 126, r. 5: nazional-popolare. È un termine tipico della cultura italiana, coniato da Gramsci. Originariamente e per molti anni ha avuto un significato positivo; per Gramsci, nazional-popolare era, ad esempio, un'opera capace di cogliere, attraverso un destino individuale, il senso della storia e della società del paese, naturalmente in questo caso dell'Italia, quindi della nazione intesa in un senso progressivo, esteso anche e soprattutto alle classi popolari e anzi conservato autenticamente nelle classi popolari. Così, a questo filone nazional-popolare si è richiamato gran parte del grande cinema italiano di sinistra del secondo dopoguerra e così via. Col passare dell'epoca, con la trasformazione della società e il tramontare dei gusti, nazional-popolare è diventato, almeno per alcuni, il simbolo di una sorta di nobile retorica sorpassata. Qui si vuol dire che il protagonista si difende contro l'accusa che i suoi ideali siano, appunto, una nobile retorica sorpassata. ("Lettera traduttori AC: 27")

Nemmeno questa tipologia di indicazioni si riscontra nelle pagine redatte per *Danubio*, bensì compare solo successivamente, con *Un altro mare*, per diventare via via – è questa la mia impressione – sempre più frequente e più necessaria, per l'autore prima ancora che per il traduttore. E c'è un altro aspetto ancora che si aggiunge e che col tempo acquista rilievo nelle indicazioni che l'autore redige per i traduttori dei suoi testi: si tratta di brevi descrizioni delle caratteristiche narrative e linguistiche di un determinato testo, da cui egli fa derivare alcune indicazioni generali sulla traduzione dello stesso. Così, per esempio, le pagine per i traduttori di *Un altro mare* si aprono con le seguenti riflessioni:

La cosa più importante, naturalmente è rendere lo stile del romanzo, quella specie di monologo interiore epicizzato che va dall'inizio alla fine, quell'incalzare dei fatti e dei pensieri nella mente di Enrico. Tutto è visto sempre dal punto di vista di Enrico, con i suoi occhi. Bisogna quindi evitare ogni carattere informativo, esplicativo [...]. Nei casi di dubbio, in linea generale, direi di essere anche arditi, osé, accettando il rischio magari di quelle piccole infedeltà che sono necessarie per una più autentica fedeltà al testo. Senza pretendere di spiegare troppo; fra l'altro ci sono tante cose che anche per il lettore italiano non sono immediatamente comprensibili (certe espressioni dialettali, certi riferimenti). Ma non ha importanza che siano comprensibili alla lettera, è importante che si capisca, grazie al tono e al ritmo, il loro alone di significato. Così il periodo deve mantenere il ritmo incalzante, l'accavallarsi di fatti e pensieri divisi soltanto dalla virgola, la struttura parattica che mette insieme fatti e impressioni e sentimenti senza una gerarchia sintattica e così via. ("Indicazioni traduttori AM": 1)

Qualcosa di analogo avviene nelle indicazioni per i traduttori di *Microcosmi*: l'autore pone l'accento su alcune caratteristiche del testo e dà suggerimenti sulla traduzione, suggerimenti che qui assumono quasi la forma di un appello ai traduttori affinché non spieghino troppo e non precludano al lettore anche momenti di straniamento.

[...] il libro non è una serie di saggi o di descrizioni; è il romanzo, appena accennato, di un personaggio (che non dice quasi mai Io, che è quasi solo un occhio che guarda o la cavità di una conchiglia in cui riecheggia il rumore del mondo), il quale all'inizio esce dal Caffè San Marco e, attraversando il giardino pubblico, attraversa mentalmente i luoghi della sua vita, sino a quel capitolo finale, che è la morte e il delirio che precede la morte. [...] È inevitabile che restino alcune difficoltà anche nella stesura finale della traduzione: qualche riferimento, qualche parola. Ma non bisogna spiegare tutto: come nei romanzi russi che leggevamo in traduzione, trovando ogni tanto delle parole che non sapevamo bene esattamente cos'erano, ma di cui riuscivamo a cogliere l'alone, l'aura semantica, insomma il senso poetico della loro collocazione in quel momento, e non aveva importanza una precisa informazione, così come non aveva importanza sapere esattamente dove si situava un luogo nominato nel racconto. Così bisogna salvare ad ogni costo il carattere romanzesco, con tutte le eventuali asperità; il vero lettore di un vero libro non deve essere condotto amorevolmente per mano, come da un cicerone o da un professore in una gita scolastica, che gli spieghi autorevolmente e paternalisticamente tutto quanto, ma deve rifare il cammino dello scrittore, con lo scrittore. ("Avvertenze traduttori MC": 1-2)

Nel caso della *Mostra*, l'autore sottolinea e insiste soprattutto sulla pluralità di voci e sul pastiche linguistico, su cui, come si osservava sopra, la *pièce* è costruita:

Il problema è di rendere l'alternarsi delle voci, lo struggimento e il tono parodistico, far sentire nell'enfasi anche cialtrona di Sofianopulo la grande generosità e il dramma, nell'apatia di Timmel la nostalgia e l'amore [...] Il libro è il tentativo di mettere in scena il destino minimo di un uomo e la sua regale, anarchica autodistruzione. La sua resistenza viene ricostruita a brandelli, attraverso le sue stesse parole (fra l'altro, c'è da rendere il tono aulico e delirante dei brani presi o rielaborati da quel suo testo scritto in manicomio); viene ricostruita dai compagni d'osteria e d'arte, da questo suo alter-ego che è il direttore [...]. Ma il difficile credo sia rendere quella mescolanza di elemento sanguigno e larvale, i cori di voci e di cose che dicono la demenziale verità del mondo in una sgangherata triestinità dialettale universale, in cui rifluiscono frammenti e detriti di una sommersa civiltà. ("Avvertenze traduttori M": 11)

Mettendo a confronto le pagine che Magris ha redatto per i traduttori dei suoi testi, si osserva dunque un'evoluzione, specie rispetto alle primissime indicazioni concernenti *Danubio*. Evoluzione che tocca la natura stessa delle indicazioni dell'autore: accanto ai meri chiarimenti materiali quali possono essere le citazioni di fonti o le spiegazioni dei significati letterali di una parola, sono numerose le indicazioni che tentano di ricostruire atmosfere, suoni, colori, odori, in altre parole, tutto quello che scorre sotto la superficie del testo. E tale ricostruzione va di pari passo con precise prese di posizione di carattere traduttologico da parte dell'autore.

Tutto ciò implica anche un aumento quantitativo di queste pagine, che lievitano letteralmente da libro a libro: così dalle 17 pagine rivolte ai traduttori di *Danubio*, arriviamo alle 48 pagine destinate a quelli di *Alla cieca*.¹⁸ Con *Alla cieca* raggiungiamo dunque quello

¹⁸ I numeri sono interessanti specie se messi in relazione con il totale delle pagine del testo cui le indicazioni fanno riferimento; nel caso di *Danubio*, le 17 pagine di indicazioni coprono ben 474 pagine di testo; per *Un altro*

che è (finora) il grado più alto di lievitazione. Lo si spiega innanzitutto tenendo presente la complessità di questo romanzo, un lunghissimo monologo in cui l'io che parla appartiene ad (almeno) due protagonisti le cui storie si sovrappongono e intrecciano in un'elaborata rete di incastri e richiami intra- e intertestuali. Di conseguenza, nelle pagine per i traduttori abbondano spiegazioni volte a disambiguare sia aspetti contenutistici sia aspetti formali del testo. Lo fanno, per esempio, le seguenti due delucidazioni: nella prima, l'autore spiega le rielaborazioni fantastiche nella mente del protagonista, mettendole in un certo senso in ordine e rivelandone i nessi; pure nel secondo caso, l'autore sviscera i contenuti delle fantasticherie del protagonista, soffermandosi pure sulle modalità in cui lui, autore, ha tessuto quella parte del testo:

p. 206, r. 6. In questo paragrafo, il protagonista, nel suo fantasticare, fa una sorta di condensazione tra la descrizione di un viaggio in mongolfiera a Berlino, fatta e riferita da uno scrittore tedesco, Pückler-Muskau (che lui ha trovato, presumibilmente, come dice più oltre, nella biblioteca dell'ospedale e che nella sua fantasia si ricollega al viaggio in mongolfiera fatto dal compagno di Jorgen nel viaggio in Islanda, Brarnsen), con la storia, per lui sconvolgente, dell'astronave sovietica Mir, andata in orbita con un astronauta, Sergej Krikalev, che, quando è ritornata sulla terra, non ha trovato più il paese da dove era partita, l'Unione Sovietica, perché nel frattempo l'Unione Sovietica aveva cessato di esistere. E si capisce lo sconvolgimento che tutto ciò provoca nella testa di Tore. Per il traduttore tedesco, accludo i passi del testo tedesco di Pückler-Muskau che sono alla base, sia pure indirettamente, di alcune descrizioni di questo capitolo. ("Lettera traduttori AC": 35-36)

p. 240 sgg. Qui c'è una scena che monta il ricordo di un lavoro fatto dal protagonista, a Roma, mentre attendeva di partire per l'Australia, prima in treno sino a Bremerhaven e poi da lì con la nave in Australia. Un lavoro fatto come comparsa per un film – un filmaccio, filmone in costume, girato al Colosseo, uno di quei film con martiri cristiani dati in pasto alle belve, imperatori romani feroci come Nerone e così via. Fra l'altro, ho pregato il mio amico Franco Giraldi, il regista, di scrivermi tre o quattro pagine di sceneggiatura così come la si poteva scrivere in quegli anni, all'inizio degli anni Cinquanta, perché temevo di fare qualche errore mettendoci dentro qualcosa che, tecnicamente, allora non esisteva. Quindi in questa scena si immagina che i cristiani, secondo il copione del film, dovevano rifiutarsi di combattere nell'arena gli uni contro gli altri, come voleva il crudele imperatore. Questa loro mitezza doveva destare la rabbia inferocita del pubblico e dovevano essere dati in pasto ai leoni, secondo la retorica di questi film. Il protagonista, mentre recita la sua parte, si confonde e, in un primo momento, disobbedendo al copione, si butta addosso agli altri, cristiani come lui, e per questo viene buttato fuori dall'aiuto-regista. Tutto questo è inoltre intrecciato all'episodio delle *Argonautiche*, in cui gli Argonauti e i Dolioni, nella notte, non si riconoscono, ognuno crede di avere davanti a sé un nemico e si distruggono a vicenda in una lotta fratricida, come appunto quella fra comunisti a Goli Otok o fra comunisti e altri combattenti antifranchisti in Spagna e così via. Le parti in corsivo sono le didascalie del copione, della sceneggiatura. ("Lettera traduttori AC": 39)

mare, ci sono 22 pagine di indicazioni per 103 di testo; per *Microcosmi*, il rapporto è di 20 pagine di indicazioni per 273 di testo; per *La mostra*, ci sono 12 pagine di indicazioni per 74 pagine di testo; per *Alla cieca*, il rapporto è di 48 pagine di indicazioni per 335 di testo.

Oltre a singole osservazioni in cui l'autore entra nel merito di aspetti strutturali del testo, le pagine per i traduttori di *Alla cieca* riservano ampio spazio alla genesi del libro stesso. Prima ancora di fornire informazioni e chiarimenti secondo il consueto schema, l'autore ripercorre infatti le principali tappe della gestazione del testo – molto lunga, se si considera che la prima idea risale al 1988 e la consegna del manoscritto è avvenuta nel dicembre del 2004 – e descrive nel dettaglio sia il lavoro di ricerca che ne ha accompagnato la stesura sia le letture, gli incontri personali e i momenti vissuti da cui ha tratto ispirazione. Sempre in questa prima parte della “Lettera ai traduttori” (si chiama così nel caso di *Alla cieca*), l'autore si sofferma a lungo sulle caratteristiche stilistiche di questo testo, mettendolo in relazione con le sue opere precedenti. Lo fa sulla scorta della distinzione tra scrittura diurna e scrittura notturna, cui si è già fatto cenno sopra:

È un libro in cui si alternano due scritture, quelle che il grande scrittore argentino Ernesto Sábato ha definito “diurna” e “notturna”. In quella diurna l'autore, pur inventando liberamente situazioni e personaggi e facendo parlare questi ultimi secondo la loro logica, esprime in qualche modo un senso del mondo che egli condivide; dice i suoi sentimenti e i suoi valori; combatte il suo buon combattimento per le cose in cui crede e contro ciò che egli considera male. Questa scrittura diurna cerca di capire il mondo, di rendere ragione dei suoi fenomeni, di collocare i singoli destini, anche dolorosi, sullo sfondo della totalità del reale e del suo significato. È una scrittura che vuole dare senso alle cose, collocare ogni singola esperienza, anche dolorosa, in una totalità che la comprenda e che, solo per il fatto di comprenderla, può conciliarla ovvero inquadrarla in un contesto più ampio. È una scrittura che permette all'autore di esprimere – pur nell'invenzione o anche deformazione fantastica – ciò che egli, consapevolmente, pensa, ama, giudica, condanna, spera, ritiene giusto o inaccettabile; è la scrittura in cui egli dice le sue tavole della legge, i suoi sentimenti, le cose in cui crede, le infamie cui si ribella. È la scrittura con cui ho scritto la maggior parte dei miei libri; una scrittura – e una struttura, che cerca di ordinare, di fare chiarezza nel caos e nel buio. L'altra scrittura, quella notturna – che ha fatto nascere La mostra, Essere già stati e qualche altro breve testo – si misura con quelle verità più sconvolgenti che non si osano confessare apertamente, di cui forse nemmeno ci si rende conto o che addirittura – come dice Sábato – l'autore stesso rifiuta e trova “indegne e detestabili”, come egli scrive. È una scrittura che spesso stupisce lo stesso autore, perché gli può rivelare quello che egli stesso non sa sempre di essere e di sentire: sentimenti o epifanie che sfuggono al controllo delle coscienze e talora vanno al di là di ciò che la coscienza consentirebbe, contraddicendo le intenzioni e i principi stessi dell'autore, immergendosi in un mondo tenebroso, ben diverso da quello che lo scrittore ama e in cui vorrebbe muoversi e vivere, ma nel quale capita ogni tanto di dover discendere e incontrare la Medusa dalla testa attorcigliata dai serpenti, che in quel momento non si può mandare dal parrucchiere affinché la renda più presentabile. È la scrittura che si trova, talora anche senza averlo programmato, faccia a faccia col volto terribile della vita selvaggiamente ignara di valori morali, di bene e di male, di giustizia e di pietà, di ordine; una scrittura del caos che è talora l'incontro, estraniante e creativo, con un sosia o almeno con una componente ignota di se stessi, che parla con un'altra voce. [...] Anche la voce notturna, naturalmente, è la nostra, anche se la conosciamo poco; è una voce che dice non ciò che siamo consapevolmente divenuti, ma ciò che avremmo potuto diventare e che in certi momenti potrebbe irrompere in noi; ciò che potremmo essere e speriamo oppure temiamo di essere, come in certe notti di insonnia. Entrambi, Tore e Jorgensen, hanno

peraltro una grande cosa in comune: sono tutti e due figure randage e reiette, quelle figure di sbandati e perdenti senza nome, che tante volte la critica ha detto essere l'oggetto costante del mio interesse (come di tanti personaggi di *Danubio* o di *Microcosmi*, quelle "sanguinose note a piè di pagina nella Storia", come è stato detto). In questo senso, il libro rientra in pieno in questa mia poetica. ("Lettera traduttori AC": 8-9)

Le indicazioni per i traduttori si avvicinano così a vero e proprio saggio, che ha quasi una vita propria, come si può capire leggendo la citazione. Citazione che si è scelto di riportare in forma così lunga, anche perché mi pare interessante non solo per la lettura che l'autore dà in questo modo del proprio testo e, più in generale, della propria opera, ma anche per le stesse indicazioni per i traduttori che poi seguono. Sulla scia di queste riflessioni, i chiarimenti dell'autore (almeno una parte di essi) appaiono infatti essi stessi come un tentativo di dissipare il caos e il buio del testo; un modo insomma per rimettere in ordine un testo disgregato.

Un'ultima osservazione sulla "Lettera ai traduttori di *Alla cieca*": anche tra i vari chiarimenti concernenti singole parole del testo, si trovano di tanto in tanto piccole e curiose incursioni nel vissuto personale, come come quando, per esempio, per spiegare il detto dialettale triestino "Caro Cogoi, semo cagai", che riecheggia in apertura del romanzo, l'autore scrive:

p. 9, Caro Cogoi: c'è un detto dialettale a Trieste, "caro Cogoi, semo cagai", letteralmente "siamo cagati, siamo nella merda", per indicare una situazione senza scampo, una situazione tipo "siamo fregati, siamo fottuti". Il tutto detto però, come spiego a p. 31, in un modo bonario, calmo. Sempre a p. 31, riprendo il filo di questo inizio con la seconda parte di questo detto, appunto "semo cagai". A titolo di curiosità, irrilevante per la traduzione, ricordo che questo detto, già a me ovviamente ben noto, mi è rimasto particolarmente impresso grazie al tono col quale l'ha detto la mia amica Donatella Baldi, una volta in cui lei, Marisa ed io eravamo davanti all'isola di Oriule, di fronte a Lussino, sulla barca del bizzarro barcaiolo Gusar (ricordato in *Microcosmi* e in *Verde acqua* di Marisa Madieri) che, visto che il motore era avariato, lo aveva smontato in cento pezzi che rotolavano nella barca, mentre arrivavano la sera e il maltempo e non potevamo far niente. ("Lettera traduttori AC": 9)

E poco più giù dice:

P. 9, r. 18-19: A titolo di curiosità, irrilevante per la traduzione, ricordo che questa frase risale alla ripugnanza provata quando un'amica mi aveva raccontato che sua madre, severissima custode della sua virtù e fanaticamente repressiva, le aveva detto che voleva consegnarla al futuro ignoto marito come un fiore. ("Lettera traduttori AC": 10)

Certo non si tratta di informazioni di fondamentale importanza per il traduttore, ma forse non sono poi così irrilevanti, dal momento che aiutano a percepire una parola con tutti i sensi, cogliendo dunque quella dimensione vocale e fisica del testo che, come abbiamo visto, tanto importante è parsa a Magris già nella sua esperienza di traduttore e su cui avremo modo di tornare. Una dimensione che qui, come altrove, l'autore si auspica possa venire ricreata nella

traduzione, esortando ancora una volta i traduttori a mantenerla assieme a tutte le ambiguità e asperità del testo.

2.3.2 La corrispondenza con i traduttori

Le pagine redatte per i traduttori costituiscono dunque la prima tappa della collaborazione tra l'autore e i suoi traduttori. In realtà, in quella fase non si può ancora parlare di collaborazione, dal momento che non ci sono concretamente entrambe le parti, ma solo l'autore che si rivolge ai potenziali traduttori, partendo dalla sua interpretazione del testo e dalle sue idee e aspettative concernenti il testo tradotto. Quelle pagine creano però un terreno molto fertile per lo sviluppo di un dialogo vero e proprio, come in effetti accade con parecchi traduttori.¹⁹ È un dialogo che avviene, per lo più, in forma epistolare: centinaia e centinaia di lettere contenenti domande, repliche, osservazioni e controsservazioni in cui si approfondiscono ulteriori aspetti e problematiche che emergono nell'iter della traduzione. Tale scambio è particolarmente vivace quando l'autore padroneggia la lingua in cui il testo viene tradotto; in quei casi i traduttori sono anche avvezzi a mandargli una prima versione della traduzione che viene discussa insieme sin nei minimi dettagli. Cito alcuni esempi, alcuni dei quali saranno oggetto di un'analisi più approfondita nel seguente capitolo. Nella revisione della traduzione tedesca di *Microcosmi*, l'autore chiede alla traduttrice, Ragni Maria Gschwend, se l'aggettivo *häßlich* che lei usa per tradurre “mani screpolate [delle lavandaie]” (MC: 249) non sia “troppo forte, per quelle mani non brutte, ma sciupate” (lettera del 26.4.1998, p. 4); al traduttore inglese di *Un altro mare*, M. S. Spurr, chiede di togliere, in certi casi, l'articolo davanti al sostantivo oppure di usare, nel caso di costruzioni impersonali, “as one” piuttosto che “as you” (cfr. lettera del 3.5.1998)²⁰; nella revisione della traduzione francese della *Mostra* si sofferma, assieme ai traduttori Jean e Marie Noëlle Pastureau, su qualche “était” a suo giudizio di troppo (cfr. lettera del 28.5.2002) e così via.

Un esempio molto interessante proviene dallo scambio intercorso con la traduttrice tedesca e il traduttore ungherese in merito alla traduzione del titolo *Microcosmi*. Passando in rassegna l'elenco delle traduzioni di *Microcosmi* e soffermandosi sui rispettivi titoli, salta agli occhi che il titolo tedesco rappresenta, assieme a quello ungherese, un'eccezione rispetto alle altre traduzioni. Infatti, mentre nelle altre lingue, il titolo originale viene tradotto ricorrendo

¹⁹ In realtà, lo scambio effettivo con i traduttori influisce talora anche sulla stessa redazione delle indicazioni per i traduttori; succede, per esempio, nel caso di quelle per i traduttori di *Un altro mare*, che consistevano originariamente in diciannove pagine, cui l'autore ne ha poi aggiunte altre tre, raccogliendo alcune domande postegli con ricorrenza dai primi traduttori.

²⁰ Su questo aspetto, cfr. più avanti, 3.2.1.

sempre al composto di origine greca *micro-cosmo*, che rimane riconoscibile nonostante l'adattamento grafico e morfologico,²¹ le traduzioni tedesca e ungherese optano per un altro titolo: *Die Welt en gros und en détail* e *Kisvilágok*.²² La corrispondenza con i rispettivi svela i retroscena di tale scelta. Innanzitutto apprendiamo che il motivo è di ordine strettamente linguistico e riguarda, in entrambi i casi, la forma plurale della parola *microcosmo*. Una forma che in tutt'e due le lingue viene qualificata come molto rara, così rara da preferirle una scelta diversa.²³ La corrispondenza con la traduttrice tedesco rivela inoltre una vera e propria negoziazione su questo punto, non solo tra autore e traduttrice, ma anche con la casa editrice tedesca. Scopriamo così che in primo momento quest'ultima aveva proposto "Das Rauschen des Meeres in der Muschel", 'il brusio del mare nella conchiglia', titolo che si proponeva come citazione del segmento di una frase del testo. Questa proposta viene però rifiutata sia dalla lettrice della stessa casa editrice sia dall'autore stesso che, come leggiamo in una lettera a Ragni Maria Gschwend, la qualifica come "orrenda" per il carattere sdolcinato e poeticizzante di quell'espressione che invece nel testo ha una connotazione ironica (cfr. lettera datata aprile 1998).

Dalla corrispondenza si evince anche che l'autore stesso fece all'epoca una proposta ovvero "Durch die Orte", 'attraverso i luoghi' (cfr. lettera datata aprile 1998), cui poi viene evidentemente preferito *Die Welt en gros und en détail*, proposto da Anna Leube, editor della casa editrice Hanser, che pubblica i testi di Magris nella traduzione tedesca.

Per ragioni linguistiche anche l'ungherese 'boccia' la traduzione letterale; il plurale ungherese di microcosmi, *mikrokozmoszok*, che, stando alle spiegazioni fornite all'autore da Imre Barna, traduttore, assieme a Bea Szirti, di *Microcosmi* in ungherese, è sì esistente, ma molto raro e relegato alla comunicazione di tipo scientifico (cfr. lettera di Barna datata 3.9.2001). Anche senza entrare, per mancanza di competenze, nel merito della questione

²¹ Solo per fare qualche esempio: *Microcosmes* (francese), *Microcosmi* (olandese), *Mikrokosmos* (svedese), *Microcosmos* (spagnolo), *Mikrokosmos* (norvegese), *Microcosms* (inglese), *Mikrokosmer* (danese), *Mikrokozmi* (croato), *Mikrokosmy* (cieco), *Mikrokosmoskia* (finlandese), *Mikrokozmosi* (sloveno), *Mikrokosmosy* (polacco), *Microcosmos* (portoghese), *Μικρόκοσμοι* (greco).

²² Un'osservazione a margine: Nella traduzione di questo titolo – come del resto pure dei titoli di altri testi di Magris – prevale evidentemente il principio della traduzione letterale, il che non corrisponde alla tendenza, riscontrata in vari studi sulla traduzione del titolo nei testi letterari, a modificare sensibilmente i titoli originali (cfr. Zuschlag 2002: 109-110).

²³ Per quel che concerne la lingua tedesca, i dizionari non attestano effettivamente il plurale di *Mikrokosmos*, come del resto nemmeno di *Kosmos* (cfr., per esempio, Duden 2001: 1078 e 952). Facendo invece una ricerca nei corpus di articoli giornalistici, per esempio in quello di *Die Zeit*, troviamo diversi esempi di occorrenza della forma plurale *Mikrokosmen*, usati sia in un'accezione più tecnica, come per esempio, nell'ambito delle scienze naturali sia in senso figurato, per designare un luogo che rappresenta simbolicamente il mondo. Cfr., rispettivamente <http://www.zeit.de/1990/14/Makrokosmen-Mikrokosmen-Naturwissenschaft-neu-bei> e <http://www.zeit.de/2007/51/Berlin>.

linguistica, è interessante citare la discussione che intrattengono su questo argomento l'autore e il traduttore. Quest'ultimo, nel comunicare all'autore la necessità e l'opportunità di trovare altre soluzioni, propone *Kisvilágok*, traducendo a sua volta, questa parola, per spiegarla a Magris, con 'piccoli mondi' ovvero, come egli stesso aggiunge, in tedesco, 'Kleinwelten' (lettera datata 27.8.2001). Ecco la risposta dell'autore:

Per quanto riguarda il titolo, mi permetto di esprimere qualche perplessità, basata naturalmente – vista la mia ignoranza in ungherese – sulla traduzione che tu ne fai in italiano e in tedesco. In italiano (e anche in tedesco) l'espressione "piccoli mondi" può assumere delle connotazioni che sono l'esatto opposto di ciò che io intendo per "microcosmi", "Piccoli mondi" può far pensare infatti alla celebrazione dei piccoli luoghi e delle piccole patrie, può implicare il pericoloso "small is beautiful" che svuota di significato "il piccolo", privandolo per così dire di vita propria. Il romanzo vuole invece raccontare "il piccolo" in modo epico e assolutamente non localistico. [...] Io non so se "piccoli mondi" può avere le stesse connotazioni anche in ungherese, questo naturalmente me lo potete dire solo voi; ciò che mi sta a cuore è che il titolo non desti questa impressione così diversa dal mio significato di "microcosmi". (lettera datata 31.8.2001)

Dalla replica di Barna alla citata osservazione dell'autore, capiamo che con la parola ungherese *kisvilágok*, il traduttore cerca di mantenere le stesse funzioni che ha il titolo italiano:

Quest'ultimo [*kisvilágok*] significa, però, non "piccoli mondi" (à la "small is beautiful") o "kleine Welten" – che sarebbe il caso scrivendolo in due parole: "*kis világok*" -, ma è più o meno come dire con una parola *Kleinwelten*. Così "Microcosmi" ridiventa una parola composta, rara ma non inesistente, un po' poetica, ma allo stesso tempo equivalente etimologica dell'originale *micro-cosmi*. (lettera datata 5.9.2001)

Da una parte si cerca cioè di 'salvare' il riferimento al contenuto del testo e dall'altra di ricreare – unendo le due parole, cosa evidentemente non usuale – quell'effetto poetico che può derivare dall'uso di parole ricercate, dotte o inusuali.²⁴

La corrispondenza ritrae dunque le varie fasi del dialogo tra l'autore e i suoi traduttori, un dialogo che, come avremo modo di vedere anche più avanti, assume le forme di un vivace scambio intellettuale cui entrambe le parti partecipano attivamente. Il materiale descritto – sia la corrispondenza tra l'autore e i suoi traduttori sia le indicazioni che Magris redige per i traduttori dei – ci permette inoltre di abbozzare una vera e propria poetica della traduzione di Claudio Magris.

²⁴ Sulle (possibili) funzioni del titolo nel testo letterario, rimandiamo a Rothe (1986) e a Weinrich (2000). Nord (1993) offre uno studio sulla traduzione dei titoli; sull'argomento, cfr. anche Zuschlag (2002: 109-125).

2.4 La poetica della traduzione di Magris

Nel tentativo di delineare una poetica della traduzione dell'autore, intendendo il termine *poetica* nel senso anceschiano di “riflessione che gli artisti e poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali” (Anceschi 1983: 46), prendiamo le mosse dall'individuazione dei concetti chiave del materiale che attesta lo scambio tra autore e traduttori: fedeltà, ritmo ed evocazione.

2.4.1 Fedeltà

Il primo concerne la cosiddetta fedeltà nella traduzione, che ricorre con frequenza nelle indicazioni per i traduttori e che l'autore, in un suo saggio sul rapporto con i propri traduttori, così definisce:

Sono giunto sempre più alla convinzione che nel tradurre la fedeltà, come ogni fedeltà, deve essere assolutamente libera. Infatti la fedeltà nella traduzione si realizza nell'appropriarsi di tutti gli eventi, di tutte le sfumature che riguardano un testo, anche delle manie dell'autore; alla fine il traduttore, per essere veramente fedele, dovrebbe compiere tutte le infrazioni che ritiene necessarie. Egli deve farlo proprio per esprimere realmente nella lingua di arrivo la realtà del testo originale e del suo rapporto con la sua lingua [...] (Magris 2007b: 48)

Il concetto di *fedeltà* è dunque inscindibile da quello di *libertà* ed entrambi sono a loro volta il presupposto e allo stesso tempo il risultato della capacità (e del coraggio) del traduttore di muoversi nello spazio della lingua in cui traduce, di percorrerlo tutto alla ricerca delle possibili soluzioni e di anche di oltrepassarne all'occorrenza i confini – di natura sintattica, lessicale, stilistica – che la norma pone. Dietro a questo concetto di libertà si intravede, dal punto di vista traduttologico, una presa di posizione a favore della cosiddetta “*Verfremdung*”, come nella letteratura specialistica tedesca si è soliti definire quell'atteggiamento traduttivo che rimane vicino al testo e alla cultura di partenza, provocando così sensazioni di straniamento (*Verfremdung*, appunto) nel lettore, in contrapposizione a quell'atteggiamento che, per evitare questo effetto sul lettore, avvicina il testo il più possibile ai canoni linguistici, stilistici e culturali della lingua e cultura di arrivo (ted. “*Einbürgerung*”, ‘adattamento’).²⁵

Abbiamo visto come l'imperativo della fedeltà si traduca, sul piano del dialogo tra Magris e i traduttori, in frequenti esortazioni da parte dell'autore a soluzioni traduttive audaci

²⁵ Per un approfondimento, cfr. Albrecht (2005: 40-43), Schneider (1985) e Schreiber (2003). In italiano si distingue tra straniamento e naturalizzazione o anche tra “*straniamento e addomesticamento*” (Eco 2003: 172, corsivo nel testo), opposizione che ricalca quella tra “*foreignizing translation*” e “*domesticating translation*”, con cui Venuti (1998) descrive i due atteggiamenti traduttivi.

o anche azzardate, nonché alla riduzione di interventi di tipo esplicativo e chiarificatore. Da questo punto di vista Magris tocca, più o meno direttamente, una problematica ben nota in seno agli studi traduttologici ossia la tendenza alla semplificazione e alla normalizzazione da parte di chi traduce. Vi si intendono tutte quelle soluzioni traduttive che riducono le marcature del testo di partenza, a qualsiasi livello linguistico queste si collochino (morfosintattico piuttosto che lessicale o pragmatico e così via). Che il fenomeno sia riconosciuto, lo dimostra il fatto che nella ricerca sui cosiddetti *translation universals*, che caratterizza gli studi sulla traduzione negli ultimi decenni, esso venga spesso etichettato come un tratto universalmente valido della traduzione.²⁶ Van den Broeck (1995: 6) ricorda come le origini di tale tendenza siano da ricercare nel ruolo di interprete che il traduttore si trova ad assumere: “A natural concomitant of the interpreter’s effort to make a text understandable, or better understood for someone else, is in initial and even latent tendency toward explanation and/or commentary.” Lo studioso distingue inoltre tra quei casi in cui tali interventi rappresentano delle “conscious operations of the translators as a secondary text producer” e quelli in cui sono invece piuttosto “the result, rather *unconsciously*, of his initial intermediary endeavour at making the text easier to understand for its prospective receptors” (van den Broeck 1995: 6). Di quest’ultimo caso si è occupato molto, come ricorda lo stesso van den Broeck, Levý, il quale lo spiega adducendo motivazioni psicologiche:

Ein Grundzug der Psychologie des Übersetzers ist die Bezogenheit auf den Text. Zum Text aber hat der Übersetzer das Verhältnis eines Dolmetschers, und daraus resultieren die beiden sekundären psychologischen Tendenzen des Übersetzungsprozesses: die Intellektualisierung und die Nivellierung.²⁷ (Levý tr. ted. 1969: 122)

Ne deriva, sempre secondo Levý, una “Abschwächung der ästhetischen Funktion des Ausdrucks zugunsten der Mitteilungsfunktion.”²⁸ (Levý tr. ted. 1969: 122)

Sull’argomento riflette anche Eco, che nel suo *Lector in fabula* dedica un capitolo all’analisi dell’inizio della traduzione italiana del romanzo *The Tooth Merchant* di Cyrus A.

²⁶ Sull’argomento, cfr. Baker (1993). Tra gli studi che attestano la suddetta tesi, citiamo quello di Schwitalla/Tiittula (2009), in cui si analizza, sulla base di un corpus di romanzi tedeschi e finlandesi, la traduzione delle forme linguistiche atte a creare l’illusione dell’oralità nel testo letterario. Attingendo a ricerche fatte sulla semplificazione quale universale traduttivo, gli autori propongono una classificazione delle forme in cui tale fenomeno si può manifestare; tra queste: l’esplicitazione (sotto forma di precisazione o completamento), la semplificazione intesa come minore variazione nell’uso linguistico, riduzione delle polisemie, sintattiche e lessicali, la convenzionalizzazione ovvero la tendenza a usare espressioni convenzionali piuttosto che inusuali, il conservativismo e la standardizzazione che implica una minore variazione rispetto al testo originale. (cfr. Schwitalla/Tiittula 2009: 36-37).

²⁷ [Un tratto essenziale della psicologia del traduttore consiste nel suo rapportarsi al testo. Nei confronti del testo il traduttore si pone però come l’interprete, il che implica le due tendenze psicologiche secondarie del processo traduttivo: l’intellettualizzazione e il livellamento.]

²⁸ [L’indebolimento della funzione estetica dell’espressione a favore della funzione comunicativa.]

Sulzberger (cfr. Eco 2004: 186- 194), dimostrando come, benché corretta, la traduzione “‘aggiunge’ qualcosa al testo originale: cioè colloca sotto forma di lessemi nella superficie lineare del testo ciò che l’originale inglese lasciava all’attualizzazione del lettore.” (Eco 2004: 186) In questa sua analisi, Eco prende in esame un testo caratterizzato da quella che egli chiama “narratività ‘piana’” (2004: 186), ovvero di un testo che apparentemente non comporta particolari nodi interpretativi per il traduttore, il che lo porta a concludere come la tendenza ad aggiungere e a semplificare sia un “procedimento tipico di tutte le traduzioni, le quali infatti rappresentano, quando sono riuscite, un esempio di cooperazione interpretativa messo in pubblico.” (Eco 2004: 1986)

È interessante osservare come anche diverse analisi delle traduzioni di *Danubio* di Magris dimostrino tale tendenza. Rega (1993) si concentra sulla resa delle collocazioni metaforiche nella traduzione tedesca, rilevando come soprattutto nel caso di metafore non usuali, il traduttore opti per soluzioni più neutre. Sempre per quel che riguarda la traduzione tedesca,²⁹ Tonelli (1993) giunge a conclusioni analoghe, esaminando la traduzione delle molte (e varie) combinazioni aggettivali del testo originale. Le conseguenze di tali procedimenti di normalizzazione sono da ricercarsi, come affermano entrambe le studiose, sul piano del macrotesto, nella misura in cui essi rafforzano la componente informativa del testo e ne indeboliscono invece la dimensione poetica. Trova dunque conferma la tesi di Levý, riportata poc’anzi. In altre parole, si trasforma *Danubio* in un testo saggistico sul fiume Danubio, mentre passa in secondo piano l’altra possibile lettura: quella del testo come un viaggio sentimentale e soprattutto come finzione letteraria che non vuole ritrarre la realtà oggettivamente, sicché la sorgente del Danubio potrebbe anche essere un rubinetto. (cfr. D: 16-17).

Insistendo tanto sulla fedeltà e la libertà nella traduzione, concepiti come antidoto contro la semplificazione e la normalizzazione, Magris tocca dunque quello che pare essere un nervo scoperto dei traduttori. Allo stesso tempo è evidente come la poetica della traduzione dell’autore derivi in larga parte dal confronto con la traduzione dei suoi stessi testi.

2.4.2 Ritmo

La fedeltà così intesa appare inoltre un requisito indispensabile per la salvaguardia del ritmo del testo, altro concetto centrale della poetica della traduzione di Magris. che a questo proposito, nel suo saggio sul rapporto con i propri traduttori e con la traduzione, scrive: “Un

²⁹ Per altre analisi, rimandiamo al volume di Avirović/Dodds 1993.

testo letterario vive essenzialmente il suo ritmo ed è soprattutto questo ritmo che una traduzione deve essere in grado di rendere”. (Magris 2007b: 39) Dal punto di vista traduttologico, si direbbe che il ritmo costituisca per l’autore un’invariante della traduzione, intendendo con quest’ultimo termine quell’aspetto o quegli aspetti del testo fonte che si debbono ritrovare nella testo tradotto, nonostante le inevitabili trasformazioni che il passaggio da una lingua e cultura ad un’altra lingua e cultura comportano.³⁰

La parola *ritmo* presenta in effetti un altissimo numero di occorrenze nelle riflessioni dell’autore sulla traduzione come pure nelle indicazioni che egli dà ai traduttori e nel dialogo tra le due parti. Sempre nel saggio appena citato, Magris racconta anche un curioso aneddoto che ci può essere utile per capire meglio che cosa intenda si intenda per *ritmo*. Protagonisti dell’aneddoto sono l’autore stesso e Ljiljana Avirović, la sua traduttrice croata:

Una volta, durante un seminario pubblico a Torino, Ljiljana Avirović – la mia traduttrice in croato, che ha tradotto quasi tutti i miei libri – mi ha sfidato a riconoscere, dalla lettura che lei avrebbe fatto di una mia pagina tradotta da lei, il libro da cui era tratta quella pagina – che, ovviamente, non conteneva alcun riferimento dal quale si potesse immediatamente risalire al contesto generale. E così lei mi ha letto ad alta voce la traduzione croata – una lingua che io non conosco. Per un attimo ho avuto un dubbio, ma sapevo subito che poteva trattarsi o di una pagina di *Un altro mare* oppure di una pagina del mio racconto *Il Conde*; l’esitazione è stata molto breve e ho subito capito, indovinando giusto, che si trattava appunto del *Conde*. Non avrei potuto naturalmente dire di quale pagina, di quale momento del racconto si trattasse, ma quella era la musica di quel racconto e di nessun altro che avevo scritto. (Magris 2007b: 39-40)

La parola *ritmo* (del testo) è dunque usata come sinonimo di *musica* (del testo) e in questo senso il ritmo è associato a una qualità che si percepisce con l’udito. Inoltre, la percezione di questo qualcosa chiamato *ritmo* appare una questione fondamentale intuitiva che, in quanto tale, astrae dalla comprensione del significato del testo; prova ne è il fatto che il destinatario non conosce la lingua in cui il testo gli viene letto. Il ritmo pare inoltre essere strettamente legato alla dimensione orale della lingua; il destinatario ascolta infatti un testo che gli viene letto ad alta voce e da questa lettura intuisce di quale testo si tratta. Anche nell’ambito degli studi traduttologici, le riflessioni sulla categoria del ritmo – cui i traduttologi fanno spesso riferimento – ruotano attorno a queste due caratteristiche, la dimensione intuitiva e la percezione auditiva. Lo riassume bene Gil (2007) nel suo “Intuitive Rhythmerfassung als translatorische Größe”, ‘La comprensione intuitiva del ritmo come dimensione traduttiva’. Qui di seguito alcune considerazioni in merito.

³⁰ Nelle parole di Schreiber (1993: 30): “das, was [in der Übersetzung] gleich bleiben soll”, ‘ciò che [nella traduzione] deve rimanere uguale’. Il concetto di invarianza è ampiamente discusso e illustrato in Albrecht (1990; 2005: 34-39); si veda anche Bassnett (1993: 38).

2.4.2.1 La categoria del ritmo negli studi traduttologici

Ripercorrendo gli studi sul concetto di ritmo in ambito traduttologico e, più in generale, in quello umanistico, si constata innanzitutto una certa vaghezza del termine e la conseguente difficoltà di definirlo (cfr., in particolare, Zollna 1994). Certo è che il ritmo viene spontaneamente associato a suoni e movimenti e dunque collocato nella sfera musicale. Il termine trova però un terreno molto fertile sia nelle scienze naturali sia in quelle umane, che tutte riconoscono il significato essenziale che il ritmo riveste nella percezione e nell'agire umani, ammettendo ovvero presupponendo che la sua percezione da parte dell'uomo sia guidata anche da una dimensione soggettiva e intuitiva. L'intuizione è qui da intendersi, come ci ricorda Gil (2007: 80-81), nel senso bergsiano di *simpatia* ovvero di capacità di entrare, lasciandosi guidare dall'istinto, all'interno di un oggetto o di un fenomeno e di coglierlo così nella sua totalità. Questa capacità è alla base della lettura e della comprensione di un'opera letteraria e dunque, osserva sempre Gil (2007: 81), costituisce un requisito tanto del critico quanto del traduttore letterario. Lo studioso sposa in questo senso le tesi di Paepcke (1986), uno dei principali sostenitori, nell'ambito degli studi tedesofoni sulla traduzione letteraria, del concetto di traduzione quale intuizione. Anche per Paepcke l'intuizione equivale a un atteggiamento simpatetico nei confronti del testo, per cui il traduttore deve entrare nel testo e percepirlo letteralmente con tutti i sensi. Nel suo *Im Übersetzen leben*, 'Vivere nella traduzione' – e già il titolo racchiude in nuce l'essenza di questa visione della traduzione – Paepcke (1986) rimanda, tra l'altro, al filosofo francese Merleau-Ponty, il quale considerava l'intuizione come “ein Sondieren (*coup de sonde*), Abhören (*auscultation*) und Abtasten (*palpation*)”³¹ (cit. in Paepcke 1986: 124), ed è un rimando significativo perché la terminologia medica trasmette l'idea della corporeità che sottende al concetto di intuizione e dunque, nell'uso che ne fa Paepcke, anche a quello del tradurre. Lo stesso Paepcke si serve di metafore che rafforzano tale idea: “[...] Der Läufer im Stadion kalkuliert nicht allein die geregelten Schritte seiner Beine, sondern im Lauf ist er selbst nichts als Bewegung, und durch die Bewegung, die er selbst im Laufen ist, wird er ins Ziel hineingetragen.”³² (Paepcke 1986: 125)

Attraverso questa metafora del corridore si enfatizza la dimensione corporea e istintiva che guida l'intuizione e, allo stesso tempo, l'immagine del corridore che dà ascolto sia al

³¹ [sondare (*coup de sonde*), auscultare (*auscultation*) e palpare (*palpation*)].

³² [Il corridore allo stadio non fa un mero calcolo dei passi regolari delle sue gambe, bensì si trasforma, correndo, egli stesso in movimento e attraverso il movimento cui equivale nella corsa viene portato alla meta.]

passo regolare del suo corpo sia all'istinto suggerisce un'idea di ritmo come qualcosa che si realizza nell'alternarsi di regolarità e cambiamento. È proprio questo, ricorda ancora Gil (2007), uno degli aspetti più dibattuti nell'ambito degli studi linguistici e letterari, che al ritmo si sono dedicati soprattutto a partire dagli anni Ottanta dello scorso secolo: ci si chiede cioè se il ritmo sia da concepire come la ripetizione dello stesso elemento (e dunque qualcosa di prevedibile e misurabile) oppure se non sia piuttosto dato dal succedersi di elementi simili ma non uguali (e dunque espressione individuale e difficilmente misurabile). La contrapposizione si gioca dunque tra la norma e la deviazione da quest'ultima, il che, dal punto di vista linguistico, chiama in causa l'opposizione tra *langue* e *parole* (cfr. Zollna 1994: 13-14). Questa concezione del ritmo presenta, a mio avviso, non poche analogie con le definizioni che gli studiosi di stilistica danno della parola *stile*. Penso, in particolar modo, a Gauger (1995), che nelle sue riflessioni sul termine ricorda come esso racchiuda sia l'idea del *Sich-Einfügen*, 'adattarsi, seguire una norma', sia quella del *Sich-Ausfügen*, 'uscire dalla norma', e come di conseguenza il termine conosca entrambi gli usi. I significati quindi coincidono almeno parzialmente, per cui cogliere e capire lo stile di un testo, potrebbe significare anche coglierne e capirne il ritmo (e viceversa).

Ciò che si aggiunge nell'ambito concettuale di *ritmo*, è proprio la dimensione acustica e dunque anche orale del testo scritto. Il nesso è noto in ambito traduttologico: il pensiero va innanzitutto a Meshonnic e alla sua insistenza sul rapporto tra ritmo e oralità (cfr. Meshonnic 1982). La posizione di Meshonnic rappresenta, come riassume Zollna (1994: 33s.), una reazione alle teorie dello strutturalismo, cui egli contrappone invece l'idea di lingua come ritmo, come gestualità, come voce. Tra gli studiosi tedescofoni che si muovono su questa linea, ricordo Rainer Kohlmayer, traduttore e traduttologo, nelle cui riflessioni ravvisiamo vari punti che ci rimandano al concetto magrisiano di ritmo e alla sua poetica della traduzione in generale.

Kohlmayer basa la sua concezione della traduzione letteraria sull'idea del testo quale agglomerato di voci che il traduttore deve sapere cogliere (cfr. Kohlmayer 1997, 2004a e 2004b). Anche la posizione di Kohlmayer si propone come una reazione tanto agli approcci strutturalistici quanto a quelli pragmatico-funzionali, rei di eccessivo cerebralismo nell'affrontare la traduzione e, prima ancora, il fenomeno stesso della lingua:

Ich tendiere – gegenläufig zu den strukturalistischen und funktionalistischen Ansätzen – dazu, das Materielle, das Biologische zu betonen, das Körpersprachliche, den Ton, die

Stimme im Text, die Performanz, das laute Lesen, das Emphatische und Rhetorische.³³
(Kohlmayer 2004b: 470)

Dietro a questa tesi c'è l'idea humboldtiana della lingua come qualcosa di materiale e spirituale nel contempo, cui peraltro lo stesso Kohlmayer fa esplicito riferimento: "Wilhelm von Humboldt betonte den umfassenden Charakter der Sprache, sie sei gleichzeitig etwas Materielles und Geistiges, Individuelles und Soziales"³⁴ (Kohlmayer 2004b: 470). Prendendo le mosse da questa nozione di lingua, Kohlmayer individua una serie di concetti che considera costitutivi di quella che lui stesso chiama "Ästhetik des Literaturübersetzens", 'l'estetica della traduzione letteraria' (Kohlmayer 2004a: 22), tra cui "Mündlichkeit", "Empathie", "Konzeption" e "Verkörperung". I primi due concernono la letteratura e la comprensione del testo letterario in sé, mentre gli altri due sono specificatamente riferiti all'attività del traduttore letterario.

La nozione di *Mündlichkeit*, 'oralità', può essere vista come un'etichetta che racchiude gli aspetti testuali di cui sopra, ossia l'elemento materiale, corporeo, la voce nel testo. Questa oralità appare quale tratto essenziale della letteratura: "Literatur hat – wie fast alles in der nicht-fiktionalen Welt – den falschen Namen, weil es dabei gar nicht um 'Literales', also um Schrift und Buchstaben geht, sondern um eine spezifische Mündlichkeit."³⁵ (Kohlmayer 2004a: 229) È una visione della letteratura, questa, che trova sostegno e conferma in una lunga tradizione del pensiero filosofico tedesco, come ci ricorda Kohlmayer: in particolare Nietzsche e, ancora prima, Novalis e Schlegel, hanno tutti posto l'accento sul significato del ritmo e dell'oralità nella letteratura scritta. Questo particolare tipo di oralità di cui è fatta la letteratura è da intendersi come presenza di voci, tante voci, nel testo letterario: voci del narratore e/o voci delle figure protagoniste della narrazione, le quali vengono racchiuse nel testo per mezzo della scrittura. In questo senso il testo letterario appare quale scrittura ad alta voce: "Literatur beruht auf lautem Schreiben und verlangt lautes Lesen; narrative Texte sind Erzählungen, in denen die Stimme des Erzählers und die Stimmen von Figuren durch die Mittel der Schriftlichkeit in den Texten einprogrammiert werden."³⁶ (Kohlmayer 2004b: 473)

³³ [Tendo – contrariamente agli approcci strutturalistici e funzionali – ad affermare l'elemento materiale, biologico, corporeo, il tono, la voce nel testo, la performance, la lettura ad alta voce, l'empatico e il retorico.]

³⁴ [Wilhelm von Humboldt ha messo in evidenza il carattere inclusivo della lingua, per cui essa appare nel contempo come qualcosa di materiale e di spirituale, di individuale e di sociale.]

³⁵ [La letteratura ha una denominazione sbagliata – come del resto tutto ciò che fa parte del mondo non al di fuori della fiction –, perché la letteratura non è fatta di 'letterarietà', ovvero di grafia e lettere, bensì di un particolare tipo di oralità.]

³⁶ [La letteratura si basa sulla scrittura ad alta voce e richiede la lettura ad alta voce; i testi narrativi sono racconti in cui la voce del narratore e le voci delle figure vengono programmaticamente inseriti nel testo attraverso i mezzi della scrittura.]

Mündlichkeit, oralità, come una matassa di voci racchiuse nel testo, dunque. È importante sottolinearlo, perché la nozione di *Mündlichkeit* può anche essere intesa nel significato della linguistica conversazionale ossia per designare tutti i tratti linguistici caratterizzanti il parlato – la cosiddetta “Gesprochensprachlichkeit” (cfr. Schwitalla/Tiittula 2009)³⁷ –, cui si ricorre per creare l’illusione di oralità nel testo letterario. Naturalmente la nozione di *Mündlichkeit* intesa quale insieme di voci nel testo include anche questa accezione di oralità, nel senso che quelle voci possono anche parlare una lingua intrisa di varianti tipiche del parlato; tuttavia la *Mündlichkeit* di cui qui si parla va oltre a questa accezione linguistica del termine.

Se il testo letterario vive di presenze vocali al suo interno, allora queste presenze devono essere colte affinché il testo possa essere compreso. Ciò presuppone, ricorrendo sempre alla terminologia di Kohlmayer, una “*emphatische Kompetenz*” (cfr. Kohlmayer 1996: 197-199; 2004a: 23s.), ‘competenza empatica’, da parte di chi legge il testo. Si tratta cioè di cogliere sia l’estetica dell’espressione sia quella del suono. Per Kohlmayer tale competenza va ben al di là della comprensione del testo letterario ed è da intendersi nel significato che il termine *empatia* ha in ambito psicologico ovvero come “*die grundlegende humane Fähigkeit, die Stimmung und Gefühle anderer zu erfassen, sich in sie hineinzudenken*”³⁸ (Kohlmayer 2004a: 24).

Empatia come tratto umano, come qualcosa di biologico e di corporeo, un istinto di sopravvivenza che ci permette di sentire e di entrare in contatto con l’altro. Questo ci richiama in mente il concetto di simpatia cui si accennava sopra e che, come si diceva, viene posto alla base della comprensione del testo letterario. Qui vale la pena ricordare come il termine tedesco *Einfühlung*, ‘empatia’, indicasse in origine proprio la partecipazione emotiva suscitata da un’opera d’arte. Partecipazione che di conseguenza deve provare anche il traduttore di un testo letterario se vuole cogliere le voci nel testo e ridare loro vita nella traduzione:

Die Empathie ist vor allem deswegen für den Literaturübersetzer fundamental, weil in der literarischen Mündlichkeit nicht einfach nur Wörter, Sätze, Sprechhandlungen oder Texte, sondern auch andere menschliche Stimmen herausgehört werden müssen. Und diese Stimmen und Figuren geben nicht nur auf rationale Art Informationen weiter, sondern sie sind emotional angereichert, sie haben einen emotionalen Tiefgang. [...] Wenn man den Rhythmus eines Textes nicht erfassen kann, wenn man nicht weiß, mit was für einem Tempo oder mit welcher Betonung ein Satz zu sprechen ist, kann man ihn auch nicht übersetzen.³⁹ (Kohlmayer 2004a: 24)

³⁷ Il termine, che rappresenta una derivazione dell’aggettivo *gesprachensprachlich*, ‘relativo alla lingua parlata’, viene usato dai due autori quale iperonimo per tutti i fenomeni di lingua parlata nel testo letterario, fenomeni che essi hanno analizzato, anche dal punto di vista traduttivo, nelle letterature tedesca e finlandese (cfr. Schwitalla e Tiittula 2009).

³⁸ [La fondamentale capacità umana di cogliere l’umore e i sentimenti degli altri, di farli propri.]

³⁹ [L’empatia è fondamentale per il traduttore letterario soprattutto perché nell’oralità letteraria non basta cogliere con l’udito solo parole, frasi, atti linguistici o testi, ma altre voci umane. E queste voci e figure non

Si osservi come *oralità*, nel senso esteso del termine, e *ritmo* siano anche qui concetti interscambiabili. Gli altri due criteri proposti da Kohlmayer – *Konzeption* e *Verkörperung* – concernono, come si diceva, specificatamente l'attività del tradurre e sono entrambi indissolubilmente legati alla concezione del testo letterario quale 'scrittura ad alta voce'.

Con *Konzeption* si intende il modello di oralità che il traduttore sceglie per il testo di arrivo, dopo aver individuato la dimensione orale del testo originale. (cfr. Kohlmayer 2004a: 25) Il termine "Konzeption" suggerisce una qualche relazione con la categoria del "Konzeptionelles", postulata dai linguisti negli anni Ottanta dello scorso secolo nel tentativo di delimitare i poli della dicotomia scritto/parlato, considerandoli non nell'ottica di una netta opposizione, bensì, come riassume Thüne, "come variabili su un continuum di possibilità a livello della concezione dell'enunciato" (cfr. Thüne/Elter/Leonardi 2005: 137). Tale visione è stata teorizzata in primo luogo da Koch/Oesterreicher (1985; 1994), i quali hanno ipotizzato una serie di parametri con cui descrivere la gamma delle situazioni comunicative che si possono realizzare sul continuum parlato/scritto e attraverso cui si definisce da una parte la cosiddetta "Sprache der Nähe" ('lingua della vicinanza') e dall'altra la "Sprache der Distanz" ('lingua della lontananza'). Alla base della loro classificazione vi è l'idea che ci siano due piani, diversi ma allo stesso tempo strettamente correlati, di analisi del fenomeno: quello del medium di realizzazione (codice fonico vs. codice grafico) e quello della concezione degli enunciati. Nell'ambito del nostro discorso è interessante ricordare soprattutto quest'ultimo fattore, poiché è quello che influisce sulla struttura e sulle modalità discorsive degli enunciati, a prescindere dal medium di realizzazione degli stessi. Ne deriva la contrapposizione tra un'oralità concettuale, che corrisponde, nel parlato come nello scritto, a un registro che veicola vicinanza, e, sul versante opposto, lo scritto concettuale, che si ha ogniqualvolta l'enunciato, scritto o orale, esprime distanza (cfr. Koch/Oesterreicher 1994: 587). L'importanza di questa impostazione teorica sta proprio nel prevedere due piani, quello del medium e quello concettuale, che, sebbene strettamente correlati – va da sé che l'oralità implica l'elemento acustico e ne è fortemente influenzata, così come la scrittura chiama in causa quello visivo –, non necessariamente debbono coincidere. Come osserva Gauger (1995: 121), la categoria del "Konzeptionelles", 'l'elemento concettuale', rimanda agli aspetti linguistici dell'enunciato, a prescindere dal medium di realizzazione dello stesso. In questo senso il concetto di *konzeptionelle Mündlichkeit*, 'oralità concettuale', e quello del testo

trasmettono informazioni solo per via razionale, bensì sono pervase di emozioni, hanno un pescaggio fatto di emozioni. [...] Se non si è in grado di cogliere il ritmo di un testo, se non si comprende il tempo o la cadenza con cui pronunciare una frase, allora non si sarà in grado di tradurla.]

narrativo come luogo in cui le voci vengono programmaticamente inserite nel testo con i mezzi della scrittura, come lo definisce Kohlmayer nella sopra citata definizione, presentano, a mio parere, punti di intersezione.

L'ultimo criterio postulato da Kohlmayer, quello della *Verkörperung*, allude al fatto che il testo concepito dal traduttore si fa corpo – diventa cioè testo d'arrivo a tutti gli effetti – attraverso un lavoro che coinvolge la mente come pure il corpo stesso del traduttore. In questo senso si parla di “körpersprachlich-emotionale[s] Ausprobieren” (Kohlmayer 2004a: 27) che il traduttore fa col testo, avvicinando così l'attività del traduttore a quella dell'attore in scena. Anche questo è un pensiero che ricorre nell'ambito degli studi traduttologici. Levý, cui qui si è già fatto riferimento, paragona, per esempio, la traduzione alla “Schauspielkunst”, ‘arte della recitazione’ (Levý tr. ted. 1969: 66). Significativo è anche il titolo *Performing Without a Stage* che Wechsler dà a un suo testo sulla traduzione letteraria (cfr. Wechsler 1998), alludendo evidentemente al fatto che, sebbene manchi il palcoscenico, l'attività del traduttore assomigli a quella dell'attore in scena.

E – *last not least* – sono gli stessi traduttori a ribadire l'importanza di esperire il testo letterario con la mente e con il corpo, al fine di coglierne il ritmo e di poterlo poi ricreare nel testo tradotto. L'udito acquista così una centrale importanza nel processo della traduzione, come afferma la traduttrice Rosmarie Tietze, cui si devono le traduzioni tedesche di molta letteratura russa del XX secolo:

Damit sich der Literaturübersetzer in allen Sprachschichten tummeln kann wie der sprichwörtliche Fisch im Wasser, muß er [...] sein Gehör schulen. Muß er eintauchen in Wortschatz, Baugesetze und Intonation des Mündlichen. Muß er sich dazu erziehen, Sprache auch übers Ohr bewusst wahrzunehmen und, bei aller Bevorzugung des Auges als Sinnesorgan der Lektüre und des Schreibens, sein Gehör nicht verkümmern zu lassen.⁴⁰ (Tietze 2008: 105-106)

È ancora Kohlmayer a fornirci altre interessanti testimonianze in merito, riportando le testimonianze di tre traduttrici e di altrettanti traduttori tedeschi – tutti nomi noti e rinomati in ambito tedescofono – sul proprio operato (cfr. Kohlmayer 2002). Come emerge dalle interviste, tutti i traduttori assegnano un ruolo centrale alla partecipazione empatica, intendendo tale concetto nel senso sopra riportato di capacità di entrare nel testo per vedere le figure che lo abitano e cogliere le voci che lo animano. Willi Zurbrüggen, traduttore di autori sudamericani, trasforma (traduce) il testo, nell'atto stesso della lettura, in una sequenza di

⁴⁰ [Per potersi addentrare in tutti gli strati della lingua come fa proverbialmente il pesce nell'acqua, il traduttore deve [...] addestrare il suo udito. Deve immergersi nel lessico, nelle regole di costruzione e nell'intonazione dell'oralità. Deve imparare a percepire consapevolmente la lingua anche attraverso l'orecchio e a non far deperire il proprio udito nonostante il prevalere dell'occhio quale organo sensorio della lettura e della scrittura.]

immagini filmiche che scorrono nella sua mente e che gli permettono di vedere i personaggi muoversi e di sentirli parlare, mentre Reinhard Kaiser, traduttore dall'inglese, ravvisa più di qualche somiglianza tra il traduttore letterario e l'attore, dal momento che entrambi devono essere capaci di immedesimarsi con – e di entrare in – ruoli diversi (cit. in Kohlmayer 2002: 337). Tra le voci raccolte nello studio di Kohlmayer c'è anche quella di Swetlana Geier, cui si devono le traduzioni tedesche di grandi autori russi, tra cui soprattutto Dostoevskij, e di cui è noto il motto “Nase hoch beim Übersetzen!”⁴¹, con cui la traduttrice riassume il proprio atteggiamento traduttivo. In una lunga e coinvolgente intervista con l'editore e traduttore finlandese Taja Gut (cfr. Geier 2008⁴²), Geier spiega il significato di quell'espressione:

[...] Man muss so übersetzen, dass man den Blick frei hat. Ich bekam immer zu hören: „Nase hoch beim Übersetzen!“ Das heißt, wenn ich übersetzte, durfte ich mich nicht von links nach rechts wie eine Raupe durch die Zeile durchfressen, sondern eben „Nase hoch beim Übersetzen!“ Ich musste so übersetzen, dass ich den Satz zuerst innerlich vor mir hatte und ihn dann übersetze, ohne auf das Blatt zu schauen – das, was ich heute mache.⁴³ (Geier 2008: 62)

Il motto di Geier può essere visto come quintessenza del concetto di empatia: per alzare il naso e lo sguardo dal testo, il traduttore deve fare proprio quel testo, lo deve cioè vivere e sentire con tutti i sensi. La traduzione dunque come attività anche corporea, esattamente come corporea è l'immagine con cui Geier esprime la sua visione della traduzione letteraria.

Tra gli autori citati da Kohlmayer c'è anche Grass (cfr. Kohlmayer 2004a: 23), che qui è già stato ricordato fra gli esempi di collaborazione e scambio tra autori e traduttori, collaborazione che in questo caso ha tra i suoi momenti fondamentali proprio la lettura ad alta voce da parte dell'autore stesso, affinché i traduttori possano cogliere la tonalità del testo in tutte le sue variazioni, in altre parole il suo ritmo. E così torniamo all'aneddoto di Magris da cui sono partite queste riflessioni e in cui l'autore racconta di aver riconosciuto un suo testo nella traduzione croata, lingua che non conosce, quando gli era stato letto ad alta voce. Possiamo dire che l'autore riconosce il testo perché in quella traduzione ne ritrova il ritmo ossia, riprendendo ancora una volta le parole di Kohlmayer (2004a: 23), lo “stimmlische[s] und körpersprachliche[s] Leben”.⁴⁴

⁴¹ [Naso alto quando traduci!]

⁴² Per una recensione del volume, cfr. Ivančić (2008b).

⁴³ [Bisogna tradurre con lo sguardo libero. Mi è sempre stato detto: “Naso alto quando traduci!!” In altre parole, quando traducevo non dovevo strisciare come un bruco lungo il rigo, rodendolo da sinistra verso destra, ma dovevo tenere appunto il “naso alto”. Dovevo riuscire a interiorizzare prima la frase e averla davanti a me per poi tradurla senza guardare il foglio – che è poi quello che faccio oggi.]

⁴⁴ [Una vita fatta di voce e di linguaggio corporeo.]

2.4.3 Evocazione

Un'altra parola molto ricorrente nelle considerazioni di Magris sulla traduzione è *evocazione*, concetto che talora pare equivalere a *ritmo* e talora pare differenziarsi da quest'ultimo. Il seguente passo, tratto ancora dal saggio di Magris sulla traduzione e sul rapporto con i propri traduttori, ci è utile per chiarirci le idee:

Anche a prescindere da veri e propri errori di interpretazione, può essere in certi casi soprattutto il tono, il ritmo di una traduzione ad alterare profondamente il senso di un libro. Ad esempio, il mio *Mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* – il primo libro che io abbia scritto, e pubblicato nel 1963 – nella prima traduzione tedesca aveva perso in gran parte la sua complessità. È un libro che da una parte implica un punto di vista duramente critico nei confronti della cultura austriaca, ma d'altra parte è anche un libro in cui, attraverso il filtro di questa critica, emerge il grande fascino, l'incanto di questa cultura, un fascino e un incanto che si avvertono profondamente sentiti dall'autore. Questa polarità, questa ambivalenza, che costituiscono il vero e proprio senso del libro, erano andati quasi completamente perduti nella prima traduzione tedesca, che ha reso quasi esclusivamente ciò che nel libro viene detto esplicitamente, vale a dire la componente critica negativa, il giudizio concettuale, mentre ignora l'aura evocativa che avvolge il libro e che gli conferisce un altro significato. In quel caso, la traduzione ha reso essenzialmente l'esplicito e superficiale contenuto [...] ma non ha reso l'aspetto fondamentale del libro ovvero il suo ritmo, la sua musica che, nel momento in cui si formula un giudizio negativo, evocano la fascinazione e la seduzione e trasformano dunque il no in un sì. (Magris 2007b: 39)

Il problema cui l'autore accenna in queste righe, e che riguarda la traduzione tedesca del suo *Mito absburgico*, è già stato illustrato agli inizi del capitolo; ora ci interessa in particolare ciò che qui si chiama "aura evocativa" del testo e che in altre parti viene chiamato anche "senso poetico", "valore evocativo", "aura espressiva", "forza evocativa" (cfr. Magris 2007b: rispettivamente 39, 43, 44 e 45). Tutte espressioni che rimandano alla nozione di *evocazione*, che pare indissolubilmente legata a quella di *ritmo*, salvo che mentre il ritmo coincide a sua volta con categorie come musica e tono del testo, nel caso di *evocazione* il focus si sposta sul piano del significato ovvero dei significati, delle singole parole come pure del testo nel suo insieme.

Indagando, sulla scia delle dichiarazioni dell'autore, la cosiddetta evocazione nel *Mito absburgico*, Foschi (2006) ricostruisce l'etimologia del vocabolo *evocare*, ricordando come:

l'italiano *evocare* ha mantenuto in nuce il significato originario latino (*ēvōco* 'chiamo fuori, faccio uscire qualcuno'; *ēvōcātōr* 'evocatore delle ombre dei morti') in espressioni "evocare gli spiriti". Per estensione, il verbo è usato nel senso di 'richiamare alla mente e alla memoria' (es. "evocare il passato") e di 'suscitare, ricreare in maniera suggestiva' (es. "questo passo evoca la sensazione tragica dell'ineluttabilità dell'essere"): l'ultimo esempio mostra come la parola *evocazione* si presti a descrivere il "suggerire senza dire" del testo poetico. (Foschi 2006: 54)

Il valore evocativo del testo letterario viene pertanto messo in relazione con il “fattore di liricità altrimenti definito ‘densità espressiva’, modalità espressiva del ‘dire con poche parole’” (Foschi 2006: 64). Qualcosa di vago e sfuggente, insomma, che però conferisce al testo letterario una pluralità di significati; gli conferisce cioè quella qualità propria dei testi poetici che Michel (2001: 148) chiama “**Überschuß an Information**”⁴⁵, ‘eccesso di informazioni’, o anche “‘Mehr an Bedeutung’”, ‘surplus di significati’, rimandando alla seguente definizione di Lotman:

jenes bekannte Phänomen, wonach bei der Umcodierung eines künstlerischen Systems in eine nicht-künstlerische Sprache jeweils ein ‘unübersetzter’ Rest bleibt – eben jene Mehrinformation, die nur im künstlerischen Text möglich ist.⁴⁶ (Lotman 1981: 83, cit. in Michel 2001: 148)

Una definizione che calza molto anche al nostro caso, perché ciò che Magris afferma in merito alla traduzione del *Mito* – e che trova conferma nelle analisi che sono state fatte di quella traduzione – è proprio una perdita di quel “Mehr an Bedeutung” del testo originale. La traduzione pone l’accento su un significato del testo, attutendone altri, il che dal punto di vista traduttivo corrisponde a operazioni di standardizzazione e neutralizzazione, cui si accennava poc’anzi parlando delle traduzioni di *Danubio*.⁴⁷ E in effetti, anche in quel caso alcune traduzioni hanno evidentemente privato il testo, almeno in parte, del suo valore evocativo (nel senso che qui si dà al termine).

È bene ricordare come i testi di Magris siano spesso caratterizzati da una sostanziale ambiguità anche sul piano del genere testuale. Vale per i testi di Magris germanista, in cui la “Wissenschaftssprache”, ‘il linguaggio scientifico’, dello studioso si mescola, come già si diceva, con la penna del saggista, ma anche, talora, con quella dello scrittore, e vale allo stesso modo (o anche di più) per i testi di Magris scrittore, spesso in bilico fra saggistica e narrazione, fra riflessione critica e racconto.⁴⁸ I suoi testi narrativi – in particolare *Danubio*, *Un altro mare* e *Microcosmi* – sono per questo motivo di difficile etichettatura, come ben riassume Guagnini (1997), riflettendo sulle caratteristiche testuali di *Un altro mare*:

Un libro [*Un altro mare*, B.I.] che venne – editorialmente – presentato come un romanzo, che è in sostanza anche una biografia, ma che in realtà è una somma e un concentrato (o

⁴⁵ Evidenziato nel testo originale.

⁴⁶ [quel fenomeno noto per cui nel passaggio dal codice di un sistema artistico in una lingua non artistica rimane sempre un resto ‘non tradotto’ – quell’informazione in più per l’appunto che ci può essere solo in un’opera d’arte.]

⁴⁷ Cfr. 2.4.1.

⁴⁸ Si veda soprattutto Pellegrini (2003), che rilegge tutta l’opera di Magris sullo sfondo di tale dicotomia e che apre il suo testo con un capitolo dal titolo “Dal saggismo alla narrativa: ‘Fra Tolstoj e Kafka’” (cfr. Pellegrini 2003: 17-24), in cui riporta le voci della critica italiana in proposito.

intersezione) di forme e di modi di scrittura diversi: dietro e dentro quella prosa c'è anche la saggistica, anche la saggistica narrante (secondo il modello appena collaudato – 1986 – di “Danubio”), anche momenti di forte tensione lirica.

Ciò che lo studioso chiama “saggistica narrante”, altrove viene definito anche *saggismo* (Pellegrini 1993), un termine interessante se non altro perché non attestato nei dizionari di lingua italiana, che riportano *saggio* e *saggistica*, ma non *saggismo* (cfr. Devoto/Oli 2004; De Felice/Duro 1993; Zingarelli 1999). Se n'è accorto il traduttore olandese di Magris Anton Haakman, il quale ha interpellato in merito l'autore, ricevendone, come riporta, la seguente risposta:

Un modo indiretto, obliquo di avvicinarsi alle cose, alla vita ed ai problemi da trattare... prendere a pretesto qualcosa per parlare anche e soprattutto di qualcosa d'altro, avere la consapevolezza che, soprattutto nell'età contemporanea, non è possibile affrontare direttamente i grandi problemi o la ricerca della verità e del significato, ma è possibile soltanto alludere ad essi indirettamente, obliquamente, parlando di altri scrittori che ne hanno parlato o prendendo lo spunto da qualche occasione che rimanda a quei massimi problemi che non si possono trattare direttamente ma solo indirettamente, con la peripezia obliqua del saggista. (Magris in Haakman 1993: 185)

Il *saggismo* corrisponde dunque a un preciso modo di vedere e di leggere il mondo, basato su più giudizi o punti di vista parziali piuttosto che su una visione ferma e totalizzante della realtà. La rappresentazione di questa realtà si traduce in una scrittura che oscilla tra il dire e il non dire, tra l'esplicitazione e l'allusione, tra *pietas* e ironia. Sono questi i tratti distintivi della scrittura di Magris ed è qui che ha origine il suo ritmo, quel ritmo che tanta importanza assume nello scambio fra l'autore e i traduttori.

Per i traduttori, ma anche per chi analizza la traduzione come pure per i critici letterari, si pone naturalmente la domanda come – con quali mezzi linguistici e testuali – si realizza quella scrittura e dunque quel ritmo. Anche da questo punto di vista lo scambio tra i traduttori e l'autore appare interessante, perché rivela una certa insistenza dell'autore sul piano della (morfo)sintassi. In particolare, Magris concentra la sua attenzione su quelle costruzioni che permettono di concentrare e condensare al massimo il significato. Pensiamo alle apposizioni, a determinate strutture binarie (aggettivali, nominali o verbali) e così via. Ecco allora l'invito, molto frequente, ai traduttori a evitare tutte quelle soluzioni traduttive che portano allo scioglimento di queste strutture, come può essere, per esempio, il ricorso a una frase causale o a una frase relativa per rendere ciò che nel testo originale viene espresso mediante apposizione o con un aggettivo usato in funzione appositiva, e a mantenere invece le apposizioni anche “nella loro forma immediata e brutale” (Magris 2007b: 45). Magris stesso spiega nelle sue riflessioni le ragioni di queste esortazioni ai traduttori:

C'è talvolta la tendenza a sciogliere in un'esplicita frase causale o in una frase relativa ciò che nel testo originale è stato espresso con una apposizione, con un aggettivo usato quale apposizione, che conserva ed esprime una forza evocativa. Questa va perduta se si scioglie l'apposizione in una specificazione, che suona pedante e inutile; un conto è dire, per esempio, "Sorpreso, egli si alzò", un'altra cosa è dire "X, che era sorpreso (informazione e specificazione che non ci interessano) si alzò". In questo caso va perduto l'essenziale, proprio quella forza che consiste in un nesso indissolubile e non sempre razionalmente del tutto spiegabile di diverse parti del discorso. (Magris 2007b: 45)

Anche nelle prime righe delle "Indicazioni per i traduttori di *Un altro mare*", l'autore si sofferma su un esempio analogo:

[...] direi di eliminare il più possibile le frasi relative, che rischiano di spiegare. Ad esempio, nell'ultima riga a pagina 9, "a lui più familiari dell'italiano e perfino del tedesco", è una frase che, in una delle traduzioni in corso, era stata resa con una frase relativa – "che gli sono più familiari dell'italiano e perfino del tedesco." In questo caso, ho detto al traduttore, se possibile, di eliminare il "che" e di lasciare invece l'inciso. Non si tratta cioè di specificare, come dando un'informazione, che gli aoristi gli sono più familiari dell'italiano, ma si tratta di evocare semplicemente un'associazione. ("Indicazioni traduttori AM": 1)

La categoria dell'evocazione rimanda dunque a certe scelte linguistiche che, quando particolarmente ricorrenti, costituiscono i tratti stilistici del testo. E ci pare di poter concludere – nel capitolo successivo si citano altri esempi che lo confermano – che Magris attribuisca un'importanza centrale alle caratteristiche morfosintattiche del testo. Non mancano tuttavia riferimenti al piano lessicale, in particolare ai giochi di parole e a quel miscuglio di varietà e di registri linguistici cui si è già accennato. Anche attraverso queste scelte si suggeriscono significati e dunque si conferisce quel "Mehr an Bedeutung" che sta alla base del valore evocativo del testo, così come descritto finora.

Entrambe le categorie, evocazione e ritmo, chiamano infine in causa pure il piano delle scelte e delle tecniche narrative del testo e quindi aspetti quali la presenza (o assenza) del narratore, la mediatezza (o immediatezza) della narrazione, le forme di rappresentazione del discorso e così via. Che le modalità narrative concorrano nella creazione del ritmo di un testo, lo dimostra l'esistenza del termine (e del concetto) di *Erzählrhythmus*, 'ritmo narrativo' o 'ritmo della narrazione', che Zuschlag (2002: 107)⁴⁹ così definisce: "Alternieren verschiedener Grundformen des Erzählens wie Bericht, Beschreibung, Kommentar (Formen

⁴⁹ Zuschlag (2002) mette in relazione il concetto di (in)varianza quale tratto essenziale della traduzione con i concetti base della narratologia. La studiosa considera l'insieme dei tratti narrativi di un testo come l'invariante per eccellenza e, partendo da questo presupposto, si chiede in quale misura il passaggio tra due lingue (e culture) che ogni traduzione implica, incida sul discorso narrativo. L'analisi merita attenzione, anche e soprattutto perché si muove tra *Literatur-*, *Sprach-* e *Übersetzungswissenschaft*, 'scienza della letteratura, della lingua e della traduzione', dimostrando la necessità, per l'analisi della traduzione, di avvalersi di tutti e tre gli ambiti disciplinari.

des *telling*), szenische Darstellung, reiner Dialog (Formen des *showing*)”.⁵⁰ Il ritmo dunque come conseguenza dell’intersecarsi e del sovrapporsi di modalità narrative diverse. Una definizione questa che pare particolarmente calzante nel caso del nostro autore, i cui testi sono spesso caratterizzati da una commistione di forme narrative diverse e che proprio per questo motivo sono, come già si è sottolineato, difficili da definire sul piano dell’appartenenza a un genere testuale. Ciò riguarda soprattutto alcune opere, tra cui *Microcosmi*, su cui ci soffermiamo nel capitolo successivo.

⁵⁰ [Alternanza di diverse forme del narrare quali il resoconto, la descrizione, il commento (forme del *telling*), la presentazione scenica, il puro dialogo (forme dello *showing*)].

3. L'interazione tra Magris e i suoi traduttori sull'esempio di *Microcosmi*

Nelle recensioni e negli studi dedicati a *Microcosmi* si sottolinea sovente la difficoltà di definire la tipologia testuale di quest'opera. Segre (1997) parla, per esempio, dell'alternarsi "come in una fantasmagoria [di] aforismi e riflessioni (storiche, politiche, di costume), magnifiche descrizioni di paesaggi e vite di persone in certo modo eccezionali", mentre un altro studioso, Krajač (2003: 70), conia il termine "intergenere", alludendo evidentemente all'intersezione di modalità narrative diverse. Tali modalità sono descritte nella prima parte di questo capitolo, in cui categorie di analisi narratologica e di descrizione linguistica del testo letterario concorrono nel tentativo di individuare i tratti centrali dell'opera. Nella seconda parte si analizzano questi aspetti nella traduzione tedesca. La prospettiva di analisi si estende, a scopo confrontativo, in alcuni casi anche alle lingue croata e inglese. L'analisi tiene conto dell'interazione che c'è stata tra l'autore e la traduttrice tedesca (come pure con altri traduttori) nel corso della traduzione.

3.1 *Microcosmi*: Testo originale

Microcosmi è la storia della vita di un uomo, raccontata attraverso i luoghi della sua esistenza, i suoi microcosmi. I luoghi sono nove, quanti i capitoli del libro: il Caffè San Marco a Trieste, la Valcellina nel Friuli, la laguna di Grado, il Monte Nevoso in Slovenia, la Collina torinese, le isole del Quarnero (nell'odierna Croazia), la Valle d'Anterselva nel Tirolo, il Giardino pubblico di Trieste e, a due passi dal Giardino, la chiesa del Sacro Cuore. Il primo capitolo si chiude con il protagonista che esce dal Caffè San Marco per raggiungere la chiesa di via del Ronco, dove poi lo ritroveremo nel capitolo finale che ne segna la morte; nel mezzo ripercorre gli altri luoghi della sua vita. Il primo e l'ultimo capitolo rappresentano dunque simbolicamente l'inizio e la fine del viaggio della vita, mentre dal punto di vista della costruzione testuale creano una sorta di arco, di volta – l'ultimo capitolo è peraltro intitolato "La volta" –, che si apre, tende e chiude con il chiudersi del libro.

La principale caratteristica narrativa del testo è data dal fatto che il protagonista di questo viaggio – e di questa storia di vita – non compare quasi mai nel racconto, bensì viene raccontato attraverso il suo modo di vedere, vivere e percepire luoghi e persone. L'epigrafe di Borges posta in apertura del libro suggerisce e anticipa questo aspetto del testo:

Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d'isole, di pesci,

di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto. (MC: 9)

La storia di un individuo diventa in questo modo la storia di tanti individui, luoghi e voci che si intrecciano, sovrappongono e talora confondono; diventa cioè una storia corale, come sottolinea lo stesso l'autore nelle sue riflessioni sul testo:

La storia di quest'uomo senza nome è costituita dalla pluralità corale dei destini che si incrociano e confluiscono nel suo; l'io è intessuto di queste vicende, di queste storie e di queste figure, che formano la sostanza della sua vita. L'io è uno sguardo, un sentimento, una conchiglia in cui echeggia il mormorio del mondo [...] (Magris 2001b: 34)

Dal punto di vista narrativo ciò comporta una serie di caratteristiche su cui vorrei soffermarmi partendo dalle prime pagine del libro:

Le maschere stanno in alto, sopra il bancone di legno intarsiato, che proviene dalla rinomata falegnameria Cante – rinomata almeno un tempo, ma al Caffè San Marco le insegne onorate e la fama durano un po' di più; anche quella di chi, quale unico titolo per essere ricordato, può accampare soltanto – ma non è poco – il fatto di aver passato degli anni a quei tavolini di marmo dalla gamba di ghisa, che finisce in un piedistallo poggiato su zampe di leone, e di aver detto ogni tanto la sua sulla giusta pressione della birra e sull'universo.

Il San Marco è un'arca di Noè, dove c'è posto, senza precedenze né esclusioni, per tutti, per ogni coppia che cerchi rifugio quando fuori piove forte e anche per gli spaiati. A proposito, non ho mai capito quella storia del Diluvio, qualcuno ricorda che dicesse il signor Schömhut, *shammes* tutt'fare dell'adiacente Tempio israelitico, mentre la pioggia picchiava contro i vetri e i grandi alberi del Giardino Pubblico – in fondo a via Battisti, subito a sinistra per chi esce dal Caffè – sbattevano fradici nel vento sotto un cielo di ferro. Se era per i peccati del mondo, tanto valeva farla finita una volta per tutte, perché distruggere e poi ricominciare daccapo? Mica le cose sono andate meglio, dopo; anzi, macelli e crudeltà a non finire, eppure niente diluvi, addirittura la promessa di non estirpare la vita dalla terra.

Ma perché tanta pietà per gli assassini venuti dopo e nessuna per quelli prima, affogati tutti come topi? Lui doveva ben sapere che con ogni vivente, bestia o uomo, entrava nell'arca il male; quei tipi che gli avevano fatto compassione si portavano dentro i germi di tutte le epidemie di odio e dolore destinate a scatenarsi sino alla fine dei tempi. E il signor Schönhut si beveva la birra, sicuro che la cosa finisse lì, perché lui poteva dire quello che voleva del Dio d'Israele, anche peste e corna, tutto resta in famiglia, ma da parte degli altri sarebbe stata un'indelicatezza e, in certi periodi, una bella vigliaccata.

Lei è tutto spettinato, vada alla toilette a rassettarsi, così gli aveva detto quella volta, severamente, l'anziana signora. Per andare alla toilette, chi è seduto nella sala in cui si trova il bancone deve passare sotto le maschere, sotto quegli occhi che sbirciano avidi e spaventati. Lo sfondo che circonda quelle facce è nero, un buio in cui il Carnevale accende labbra e guance scarlatte; un naso pende sguaiato e ricurvo, uncino buono per afferrare qualcuno che sta là sotto e trascinarlo in quella festa oscura. Pare – le attribuzioni pittoriche sono incerte, nonostante la pazienza di studiosi che cercano di accertarle come se il San Marco fosse un tempio antico – che quei volti o alcuni di essi siano di Pietro Lucano, il quale nella chiesa del Sacro Cuore – non troppo distante dal Caffè, basta attraversare il Giardino Pubblico o risalire via Marconi, che lo costeggia – ha dipinto i due angeli dell'abside che reggono due cerchi di fuoco, saltimbanchi

dell'eternità in cui l'artista fu costretto, dai padri gesuiti, ad allungare il gonnellino quasi sino alle caviglie, per non lasciarne scoperte le gambe androgine.

Alcuni sostengono che qualche maschera sia di Timmel, forse autore di quella di una dama in un'altra sala. L'ipotesi è vacillante; indubbiamente a quell'epoca, verso la fine degli anni Trenta, "il preferito della strada", come amava definirsi il randagio pittore nato a Vienna e venuto a completare la sua autodistruzione a Trieste, si procurava qualche sera insopportabile, capace di distrarlo per qualche ora dall'impossibilità di vivere, nei caffè [...]

Timmel si reinventava la propria infanzia, raccontando che la meningite avuta da bambino era una menzogna escogitata dai suoi genitori per odio verso di lui, e scriveva, mentre la sua mente e la sua memoria si sfaldavano, il *Magico taccuino*, miscuglio di folgoranti epifanie liriche e di singulti verbali prossimi all'afasia e sbriciolati dall'amnesia, che egli chiamava nostalgia [...] (MC: 11-13)

Il testo si apre dunque con la descrizione di un particolare del Caffè San Marco – le maschere che stanno sopra il bancone –, descrizione che viene affidata alla voce di un narratore nel ruolo di osservatore. La sua voce si avverte al più tardi nell'inciso *ma non è poco*, un commento in cui si avverte anche una certa ironia, come molto spesso accade in tutto il testo. Si nota, già nelle primissime righe e poi anche nei capoversi successivi, la presenza del pronome indefinito *chi* (*chi*, *quale unico titolo per essere ricordato, può accampare soltanto [...]; subito a sinistra per chi esce dal Caffè; chi è seduto nella sala in cui si trova il bancone deve passare sotto le maschere*), che funge da soggetto generico. Lo stesso vale per *alcuni* in *Alcuni sostengono che qualche maschera sia di Timmel*.

Nel secondo capoverso subentra, un po' a sorpresa, un "io", implicitamente espresso attraverso la marcatura del verbo – *A proposito, non ho mai capito quella storia del Diluvio, qualcuno ricorda che dicesse il signor Schönhut [...]* –, che ci fa percepire un'altra voce all'interno del testo. Pellegrini (2003: 215) osserva come si tratti dell'unico "io" del testo ovvero dell'unica volta in cui quella che la studiosa definisce "presenza invisibile" della voce narrante dice "io". In realtà, a ben vedere, quell'"io" rimanda al signor Schönhut, come si evince dalla frase successiva; si tratta dunque di un discorso diretto inserito nel testo senza segnali di demarcazione. C'è però, solo qualche riga dopo, un altro "io" implicito, dietro al quale invece, a mio parere, sta quella presenza invisibile cui allude Pellegrini. Penso a quel *Lei è tutto spettinato, vada alla toilette a rassettarsi, così gli aveva detto quella volta, severamente, l'anziana signora*. (MC: 12), in cui i due pronomi, il pronome personale tonico *Lei*, in forma allocutiva, e quello atono *gli*, rimandano entrambi a un "io" che è quello del protagonista di questa storia (e di questo viaggio). Protagonista la cui presenza e la cui voce si percepiscono nel testo in vari modi. Nel passo citato l'abbiamo visto specchiarsi nella figura

dell'anziana signora, ma ci sono anche altre identità che egli assume nel testo. Più avanti lo vediamo, per esempio, rilasciare interviste in un angolo del Caffè:

Amato dagli scacchisti, il Caffè assomiglia a una scacchiera e fra i suoi tavolini ci si muove come il cavallo, girando di continuo ad angolo retto e ritrovandosi spesso, come in un gioco dell'Oca, al punto di partenza, a quel tavolo dove è stato preparato l'esame di letteratura tedesca e dove ci si ritrova, molti anni dopo, a scrivere o a rispondere all'ennesima intervista su Trieste, la cultura mitteleuropea e la sua decadenza, mentre poco più in là un figlio corregge la sua tesi di laurea o un altro, nella saletta in fondo, gioca a carte. (MC: 13)

Si osservi tuttavia come in questo caso il riferimento sia meno esplicito – non c'è un Lei allocutorio che chiama in causa l'io –, ma dominano forse impersonali (il passivo, il cosiddetto *si* impersonale). Sempre nel primo capitolo, questo cliente abituale del Caffè San Marco, nel quale intravediamo il protagonista della narrazione, ritorna anche in un altro episodio; anche qui viene dapprima introdotto tramite un pronome indefinito (*uno*), che poi acquista le sembianze di un *volonteroso cliente*:

[...] si ricorda anche una stagionata banconiera dai capelli biondoslavati e ogni tanto si parla di quella volta in cui un gigantesco ubriaco [...] la minacciava [...] mentre gli avventori più vicini, e fra essi uno intento a scrivere al suo solito tavolo, malauguratamente vicinissimo al banco, si guardavano intorno intimoriti, sperando che toccasse a qualcun altro sacrificarsi nobilmente per impedire il macello della donna, sinché finalmente il gigante incollerito si era lanciato verso di lei che, estratta da un cassetto un'accetta, era balzata su di lui pronta a vibrargliela sul collo e il volonteroso cliente, che si era alzato titubante dal suo tavolo, ingombro di carte e stava andando incontro più lentamente che poteva al colosso furibondo, era stato ben felice di bloccare energicamente la banconiera, stringendole e torcendole il polso che brandiva l'accetta e salvando così la vita a quel giovane impulsivo (MC: 21)

Nel capitolo “Lagune” apprendiamo qualcosa della storia familiare del nostro protagonista, che ci appare quale discendente della famiglia Grisogono, di cui si narra la storia:

[...] perché da quei Grisogono di origine remota greca e poi dalmata, piccola nobiltà di toga insediata a Spalato da cui erano usciti uomini di lettere e di scienze che avevano illustrato diverse città della Dalmazia ai tempi della Serenissima, proveniva pure quel nonno materno, Francesco de Grisogono, che aveva sfiorato il genio e attraversato da parte a parte la malinconia, lasciando al nipote la nostalgia e la *hybris* di racchiudere il mondo in una gabbia di segni e di parole. (MC: 80)

Il protagonista riappare poi anche nel microcosmo del “Monte Nevoso”, tuttavia in questo caso c'è una ‘personalizzazione’ molto più esplicita. Lo vediamo infatti accanto a un'altra figura, in attesa di sorprendere l'orso nella radura di Pomočnjaki e qui l'“io” diventa “noi”:

Nella radura di Pomočnjaki un mattino il sole appena sorto aveva creato per pochi secondi, con il vapore che si alzava dal prato, una cattedrale di luce [...]. La figura seduta

accanto nell'erba, vicina in quell'ora e negli anni, si era alzata dal prato ai margini della foresta – dov'eravamo stati entrambi ad attendere che le cose emergessero dal buio [...] – e si era incamminata lentamente verso e oltre quella porta di luce, entrando e svanendo nella chiarezza impenetrabile, sottratta allo sguardo. (MC: 101)

Questa forma di personalizzazione attraverso il ricorso al pronome personale “noi”, racchiuso nella marcatura del verbo – un “noi” che appare duale, piuttosto che plurale – rappresenta un'eccezione anche nel contesto di questo passo, dove ricorrono quasi esclusivamente forme impersonali:

In quell'attimo si poteva credere che ogni sparire [...] significasse solo attraversare una simile cortina, e allora non c'era ragione di quel timore oscuro, angoscioso, che ogni anno di più toglie senso alle cose. Ma a differenza di quelle radure, dove la figura era riapparsa nell'oro dell'erba in cui cominciavano a distinguersi margherite e campanule, bianche artemisie e armerie rosso viola, il bosco non restituiva niente [...] Quell'oro dell'erba si abbruniva, oro brunito del tempo che semplicemente scorre si decompone e sparisce, come alla fine si sputa la corteccia d'abete che si è masticata a lungo attendendo l'arrivo di un animale – buona, fresca e amara corteccia che stringe i denti e stimola la saliva, finché la si sputa e si confonde con l'umido terriccio. (MC: 102)

Un “noi” esplicito appare solo alla fine di questo ricordo, per creare una contrapposizione tra il “noi” e gli altri:

Ma gli orsi, per anni e anni, li vedevano tutti gli altri, anche quelli che andavano in giro per i boschi facendo chiasso e spargendo immondizie; solo noi, che conoscevamo anche le tane dove le bestie andavano in letargo o partorivano, non li vedevamo mai, e le estati si susseguivano scandite da quest'attesa e da questa ricerca e soprattutto dal loro fallimento. (MC: 103)

Nel microcosmo delle “Assirtidi”, il protagonista appare sotto le spoglie dell'elzevirista che ha raccontato sulle pagine del “Corriere della Sera” la storia di Paolo di Canidole, una storia che sente raccontare qualche tempo dopo dal suo stesso protagonista:

Due anni dopo, di nuovo a Canidole, a trovare Paolo. Nel frattempo la storia del primo racconto con lui era uscita sulla terza pagina del “Corriere della Sera”. [...] Evidentemente alcuni turisti avevano letto l'elzeviro sul “Corriere” e, incuriositi, lo avevano cercato, portandogli il ritaglio. “Una bella storia, bella”, disse Paolo soddisfatto, e raccontò di nuovo la sua famosa vicenda, ma stavolta con le parole che aveva letto sul “Corriere”, col ritmo di quella sintassi. L'elzevirista lo ascoltava e riconosceva i propri tic linguistici, la predilezione per avverbi perplessi e congetture abusive; “una bella storia”, ripeteva Paolo lodando l'articolo. Alla fine, cedendo alla vanità, l'elzevirista gli disse che l'aveva scritta lui. “Bravo, bravo”, rispose Paolo con indifferenza, e continuò il racconto. (MC: 135).

Anche in questo caso l'“io” appare per un attimo, ‘nascosto’ nelle forme del discorso indiretto (*l'elzevirista gli disse che l'aveva scritta lui*). Nell'arco del testo il protagonista si svela dunque di tanto in tanto, in maniera più o meno diretta, e assumendo di volta in volta identità diverse. Ripensando all'immagine delle maschere del Caffè San Marco con cui il

libro si apre, verrebbe da dire che sia il protagonista ad indossare varie maschere e a celarsi dietro a esse.

La presenza di questa figura che si percepisce ma che raramente compare quale soggetto vero e proprio è la principale caratteristica narrativa di questo testo e rappresenta anche il filo conduttore che lega i vari capitoli, i quali rappresentano ognuno per sé un microcosmo narrativo, delle “piccole totalità”, come le definisce Pellegrini (2003: 215). È proprio la presenza invisibile ma percettibile del protagonista del viaggio a tenere insieme i tanti pezzi del mosaico di cui è composto il testo. Solo l’ultimo capitolo, “La volta”, rappresenta un caso a sé; a questo proposito, in uno dei nostri colloqui, Magris ricorda come in una presentazione pubblica di *Microcosmi*, Guido Davico Bonino abbia felicemente riassunto la macrostruttura del testo nella formula “otto più uno”, alludendo evidentemente al fatto che l’ultimo capitolo costituisce una svolta radicale all’interno del testo. La svolta è dovuta alla morte del protagonista che avviene subito nelle prime righe del capitolo e cui segue una visita, visionaria e onirica, alla chiesa di Via del Ronco, ultima tappa del suo viaggio. Quest’ultima tappa è raccontata dalla prospettiva di un narratore esterno, lo stesso che apre il testo. A differenza però dell’esordio e di tutti i capitoli precedenti, l’occhio del narratore è fisso sul protagonista che in questo modo prende corpo – la prima volta in maniera così evidente –, come si vede fin dalle primissime righe del capitolo:

Si passò una mano sul viso, la sentì bagnata di sudore e l’asciugò meccanicamente sulla manica. Faceva caldo, un caldo insolito, perché il Giardino era sempre fresco, anche d’estate. Qualche goccia gli scivolò sulla camicia e sul collo, alzò la testa e si accorse che cominciava a piovere. (MC: 265)

Poco dopo c’è un momento in cui il protagonista appare in prima persona: “Ma cosa sto facendo, si disse, è un’indecenza, addirittura in chiesa.” (MC: 269). Il soggetto di questo discorso diretto è il nostro protagonista che qui, solo ora, si svela completamente al lettore, e lo fa nel momento in cui gli si rivela una presenza femminile. È un aspetto interessante, questo, perché ci riporta all’episodio, citato poc’anzi, in cui il protagonista, accompagnato da una figura femminile, attende l’orso nella radura di Pomočnjaki: anche lì infatti il protagonista prende corpo e si fa più visibile, solo che, come si diceva, la personalizzazione avviene per mezzo del pronome *noi*, mentre qui ha luogo per mezzo di *io*.

Un aspetto su cui molta parte della critica ha (inevitabilmente) concentrato l’attenzione riguarda la presenza di elementi autobiografici che si possono ravvisare in quel personaggio (quasi) invisibile. Pellegrini (2003: 214), per esempio, definisce *Microcosmi* “il testo più autobiografico di uno scrittore sostanzialmente allergico alla scrittura dell’io”. Occorre

tuttavia precisare che tale definizione precede l'uscita della pièce *La mostra*, un testo che Magris stesso usa definire il suo libro più autobiografico, riferendosi non tanto ai rimandi alla sua stessa esistenza – anche perché, come osserva scherzosamente sempre l'autore, egli non è, contrariamente al protagonista del testo Timmel, né pittore né matto e neppure è morto al manicomio –, quanto piuttosto perché *La mostra* affonda le radici in un'esperienza centrale e radicale del vissuto dell'autore. (cfr. Magris-Del Giudice 2002).¹

Non è difficile ricostruire i riferimenti autobiografici di *Microcosmi*, a cominciare dal fatto che i vari microcosmi corrispondono ai luoghi che Magris stesso identifica quali luoghi della sua vita e della sua scrittura (cfr. Magris 2001b). Ci sono inoltre tanti riferimenti alla sua stessa persona – lo studioso di letteratura tedesca, l'elzevirista del “Corriere della sera”, il cliente habitué del San Marco e così via – come pure alle persone della sua vita, a cominciare dai figli e dalla compagna Marisa Madieri, cui si aggiungano amici come Paolo Bozzi, Stefano Jacomuzzi, Giulio Bollati come pure il barcaiolo Gusar e tanti altri. Marisa Madieri rappresenta una sorta di filo conduttore di tutto il libro, la cui presenza non va cercata solo nelle figure femminili che compaiono nel testo, bensì anche nel frequente richiamo del colore verde acqua, come, per esempio, in “Ma anche sotto un cielo madido di nebbia e pioggia il Cellina, che scorre sul fondo, ha un'inalterabile trasparenza luminosa, il suo verde acqua basta a rendere chiara la valle.” (MC: 53) Il verde acqua è naturalmente un colore, ma è allo stesso tempo anche il titolo di un libro di Marisa Madieri, che viene peraltro citato in un altro episodio del testo (MC: 153). Si osservi come nelle sue indicazioni per i traduttori di *Microcosmi*, Magris sveli sia la polisemia del richiamo sia il ruolo centrale di Marisa Madieri all'interno del testo:

Pag. 53, verso la metà: il “verde acqua” è uno dei *Leitmotive* segreti, dei segnali nel senso quasi provenzale del termine (senhals) che collegano la storia. È naturalmente il colore, in questo caso del fiume, si riferisce anche al titolo del libro di Marisa, la quale è filo conduttore di tutto il libro. (“Avvertenze traduttori MC”: 6)

Vi è dunque nel testo – ed è questo uno dei suoi tratti costitutivi – una copresenza di autore, narratore e personaggio, che implica conseguenze dal punto di vista narrativo. Come abbiamo visto, talora si percepisce la presenza di un narratore che esiste al di fuori del mondo narrato, cioè di quel narratore che Stanzel (1979: 70) chiama “Er-Erzähler” e Genette (1972: 275) narratore eterodiegetico.² Altre volte il narratore scompare nella narrazione, cedendo il

¹ A titolo di curiosità, ricordiamo che il protagonista della *Mostra*, il pittore Timmel, autore del *Magico taccuino*, appare di scorcio già in *Microcosmi* (cfr. MC: 12-13).

² Ricordiamo che Stanzel, che con il suo modello di analisi narratologica elaborato negli anni Settanta del Novecento rappresenta un punto di riferimento in ambito tedescofono, distingue tra “Ich-Erzähler”, ‘narratore in

posto a quello che nella terminologia di Stanzel si chiama “Reflektor”, ‘riflettore’ (1979: 70), in cui si specchia la realtà della finzione letteraria. Tuttavia, nemmeno questo riflettore è di facile definizione e individuazione, dal momento che non coincide con un personaggio presente e sempre visibile all’interno della storia narrata. A queste caratteristiche si aggiunge la presenza di molte riflessioni filosofiche, letterarie, storiche e politiche che sono inseriti nella narrazione e che ci fanno percepire la penna di Magris saggista e germanista. Si veda, per esempio, la seguente riflessione sulla letteratura tedesca legata al ricordo di una serie di figure di germanisti italiani formati a Torino:

Non è un caso che la letteratura e la cultura tedesca siano state, in gran parte, scoperte e trasmesse all’Italia da Torino. La letteratura tedesca, con la sua simbiosi di poesia e filosofia, si è posta le più radicali domande sul destino dell’individuo nella modernità, sulla sua possibilità o impossibilità di realizzare pienamente se stesso inserendosi in un ingranaggio sociale sempre più complesso e spersonalizzato, capace di radicarlo concretamente nella storia o di stritolarlo, miraggio di salvezza e spettro di Medusa. La letteratura tedesca ha colto, come nessun’altra il carattere epocale della modernità, la sua radicale trasformazione dell’uomo e ciò che questo significa per il cammino verso la Terra Promessa o per il dissolversi della sua vista, per la ricerca e per l’esilio della vita vera. Torino – “la città moderna della penisola”, secondo Gramsci – è stata un cuore di questa modernità e ha creato una cultura radicata nella politica ma non subordinata a essa. (MC: 141-142)

Il libro è intriso di momenti come questi, momenti in cui la narrazione è sospesa per dare spazio a riflessioni su argomenti vari, e in ciò si avvicina molto a *Danubio*, con la differenza che in quest’ultimo caso l’area geografica e temporale che il testo copre è ben più ampia. Le molte digressioni contribuiscono a dare alla struttura narrativa una “natura episodica”, come la chiama Hendrix (2002: 69), laddove l’attributo *episodico* non si riferisce solo alla suddivisione nei singoli capitoli, ma anche e soprattutto a questo continuo frammentarsi della narrazione in bilico tra saggistica e narrativa. La narrazione procede un po’ come lo sguardo di chi osserva dal finestrino del treno; diventa essa stessa un viaggio. A questo proposito Hendrix (2002: 71-72) parla di un “narratore che viaggia in compagnia di vari personaggi che arrivano e se ne vanno.”

Due aspetti mi sembrano intimamente legati a questo sguardo del viaggiatore (e forse ne sono la conseguenza): l’ironia e un modo di vedere e raccontare le cose che è spesso sfuggente, che cioè non ci si sofferma direttamente sulle cose, ma vi fa solo un cenno, le

prima persona’, e “Er-Erzähler”, ‘narratore in terza persona’: nel primo caso narratore e personaggi condividono lo stesso mondo, mentre nel secondo il narratore esiste al di fuori del mondo delle figure. Tale distinzione richiama quella postulata da Genette (1972: 275-79), tra “narratore omodiegetico” e “narratore eterodiegetico”, cui molti studiosi di narratologia ricorrono: il narratore omodiegetico è presente nella storia narrata come personaggio, quello eterodiegetico è assente dalla storia narrata. Un caso particolare del narratore presente nella storia narrata è quello in cui il narratore non è un personaggio qualsiasi ma il protagonista che racconta la sua storia; in tal caso si parla di “narratore autodiegetico” (cfr. Genette 1972: 275).

suggerisce piuttosto che affrontarle, sicché si ha la sensazione che le cose rimangano sospese tra il dire e il non dire. Si osservi, per esempio, il seguente passo in cui vediamo il nostro protagonista arrivare sull'isola di Cherso:

Ma ogni volta che si arriva sull'arcipelago – raramente dal mare, in barca, molto più spesso in macchina, prendendo il traghetto a Brestova, sulla costa orientale dell'Istria, e sbarcando a Porozine, sull'isola di Cherso – ogni riferimento a una Storia presente in tante cicatrici ancora fresche si dissolve, svanisce come foschia nei riverberi del sole sul mare e sulle candide rupi ciclopiche ai bordi della strada, paesaggio epico e omerico in cui non c'è posto per le tortuosità della psicologia e dei risentimenti. La Storia viene assorbita, come la pioggia o la grandine nelle fessure delle rocce carsiche, nel tempo più grande e incorruttibile di quella luce estiva e di quelle pietre di un bianco abbagliante; le ferite e le cicatrici ch'essa ha inflitto non vanno in suppurazione, ma si asciugano e rimarginano, come graffiature sulla pianta del piede nudo che si taglia sbarcando sull'isola e posandosi su quei sassi aguzzi. (MC: 152)

Lo sbarco su quell'isola, evidentemente solo accennato attraverso l'immagine di quel “piede nudo che si taglia”, diventa un'occasione per accennare, in maniera altrettanto velata e indiretta, ai tragici avvenimenti storici che hanno segnato quelle terre e causato dolore e sofferenze alla sua gente. Si allude così, tra le righe del testo, al legame indissolubile tra storia individuale e storia con la “s” maiuscola, entrambe segnate da ferite più o meno gravi. Ma si allude anche alla necessità di lasciar asciugare e rimarginare quelle ferite, senza abbandonarsi a pericolosi risentimenti che come i “sassi aguzzi” causano altro dolore. Tutto ciò però è soltanto accennato, evocato, attraverso il ricorso alle figure retoriche della metafora e della metonimia: le cicatrici, i sassi aguzzi, il piede bianco. Altrettanto significativa è la contrapposizione tra il “bianco abbagliante” della pietra e, dall'altra parte, le tonalità scure e opache suggerite dalla foschia e dalla pioggia come pure tra il candore del paesaggio e il colore rosso sangue che evocano le tante ferite. Anche la tecnica, qui già menzionata, di evitare il ricorso a pronomi personali cui si ovvia con altri mezzi, qui in primo luogo con il *si* impersonale, è un modo per dire le cose in maniera indiretta, per suggerirle senza prendere una posizione esplicita. Tutto questo rientra in quella che abbiamo visto essere una delle caratteristiche principali della scrittura di Magris e che la critica (e l'autore stesso) sono soliti definire saggismo.³

Sono propri di questo stile anche i rimandi ad altri scrittori, rimandi che possono avere la forma di una citazione vera e propria, oppure di un'allusione cioè di un “accenno velato o insinuante a qualcuno a qualcosa che non si voglia nominare esplicitamente” (Mortara Garavelli 2005: 257).

³ Cfr. 2.4.3.

Un esempio di citazione diretta si ha nel seguente passo:

Anche Nino, le prime volte che aveva rimesso piede, dopo anni di acre assenza, su quelle isole, trovava assurdo dover mostrare un passaporto per avere il permesso di andare a casa sua, poi si è abituato a sentirsi esule e straniero, perfino là e quindi ovunque. Tornando sull'isola, talvolta si pensa che forse pure la morte è il frutto di quest'abitudine alla dimenticanza, che forse si muore perché ci si scorda di essere immortali. Come dice il Toro dello Zodiaco nel racconto di Kipling, aggiogato all'aratro e pungolato nel sangue, al Leone anch'egli asservito? "Ricordati, fratello, una volta eravamo tutti dèi". Ma è troppo tardi per ricordare e per scuotere il giogo. Forse il giogo è giusto, è la punizione per la colpa di aver conosciuto o anche solo presagito l'amore e la felicità e di essersene dimenticati; di aver avuto il regno e di non essersene accorti. Forse anche l'esilio che ha reso stranieri Nino e la sua gente è un duro castigo per essersi comportati già prima da stranieri verso che viveva accanto a loro e ora vive a sua volta da conquistatore ossia da straniero a casa propria. (MC: 154)

Siamo sempre nel microcosmo di Cherso e la riflessione, che segue di poco quella sopra riportata sulle ferite della Storia, si snoda ancora attorno alla tematica dell'esilio che qui assume una dimensione universale attraverso il richiamo delle colpe dell'uomo, creato citando Kipling. Il riferimento a Kipling, peraltro, va ben al di là, di questa citazione e della metafora del giogo da cui si dipana una riflessione sull'esilio. Kipling, che rientra tra gli autori di cui Magris si è nutrito e su cui si è formato, nonostante la lontananza ideologica, rappresenta un punto di riferimento nella sua scrittura, come egli stesso ha più volte ribadito, definendolo un esempio di narratore capace di narrare la dimensione epica della vita e del mondo, di cui pure ha percepito la disgregazione e la frammentarietà (cfr., per esempio, Magris 2007a). L'eco di Kipling si sente spesso, in questo come in altri testi di Magris, un'eco che si traduce soprattutto in un "sentimento fraterno-epico-picaresco di accettazione corale della vita e delle sue insensatezze" (Magris 2007a). Un sentimento di pietas insomma, di umana partecipazione e di ironica indulgenza verso il prossimo e verso noi stessi.

C'è in questo sentimento di pietas fraterna di cui il testo è pervaso un richiamo al cattolicesimo, richiamo che si fa anche esplicito attraverso vari rimandi, anch'essi diretti o indiretti, alle scritture sacre e al vangelo. Penso a espressioni quali "pietra rifiutata dai costruttori" (MC: 28), "sale della terra" (MC: 129), "Non si turbi il vostro cuore" (MC: 192) e così via. E c'è soprattutto un costante richiamo al "buon combattimento" di San Paolo: la vita cioè intesa come "buon combattimento" che tutti siamo chiamati ad affrontare, anche se spesso ad armi impari. È un'espressione che Magris cita molto spesso nelle sue riflessioni etico-filosofiche, di cui nel testo si sente l'eco, sebbene non venga menzionata esplicitamente.

L'ironia è, come già si diceva, un'altra componente fondamentale di questo testo; un'ironia che fa da contraltare al sentimento di pietas, ma che ne è allo stesso tempo parte

integrante. Un bell'esempio lo offre il seguente passo tratto dal capitolo "Valcellina", in cui il narratore si sofferma sulla figura dell'ingegner Harrauer, un ingegnere specializzato nelle condotte forzate e soprattutto su quella di sua sorella, che delle ossessioni per le condotte del fratello era diventata una fedele ascoltatrice:

Era alla sorella che l'ingegner Harrauer parlava tutto il giorno delle tubature e lei, sarta, divideva il suo interesse fra queste ultime e il suo lavoro, compresa la biancheria che cuciva caritatevolmente per i frati di un convento vicino, sulla cui porta c'era il motto "àbstine sustine", astienti dalla gola tranne che per il necessario sostentamento, parole che lei leggeva abstinence sustine, pensando che quest'ultima indicasse, secondo il significato dell'omonimo termine dialettale, i bottoncini a molla. Non solo a Baudelaire o a Montale è concesso di racchiudere in pochi versi condensati e sibillini, per la delizia degli interpreti, plurimi significati. La sorella dell'ingegner Harrauer era riuscita a concentrare in una quartina, degna di esegesi strutturaliste, la totalità della sua esistenza [...], e amava recitare quei versi mentre lavorava, biassicandoli fra le labbra chiuse che stringevano aghi e spilli: "Abstinence, sustine / mudande del frate / condotte forzate / orate per me', dove le orate indicavano probabilmente il prelibato pesce di mare." (MC: 42)

Qui c'è un evidente gioco di parole, di cui il testo stesso fornisce una spiegazione e che dà un sapore quasi grottesco a questa descrizione, ma anche al di là del gioco di parole, l'ironia è data dall'analogia tra la polisemia dei Baudelaire e dei Montale e quella dei versi della signora Harrauer. Un'ironia che non rinnega la pietas, ma che anzi la rafforza ed è proprio in questo misto di pietas e ironia che appare quale chiave per affrontare la vita e dunque anche per raccontarla.

L'ultimo passo citato richiama l'attenzione su una caratteristica linguistica del testo ovvero la presenza di espressioni dialettali, di cui il testo offre molti esempi. Si è già detto come il ricorso a dialettalismi, propri del dialetto triestino e di quello istro-dalmata sia una costante nella scrittura di Magris. Nel caso di questo testo, in cui i protagonisti prendono parola solo di rado, in forma diretta o indiretta, le marcature diatopiche – ovvero forme linguistiche di natura dialettale –, come pure variazioni linguistiche di altra natura, riguardano quasi esclusivamente la cosiddetta "Erzählerrede", il 'discorso del narratore' e nell'ambito di quel discorso svolgono una precisa funzione: quella di connotare il mondo che il narratore osserva e di cui narra in senso plurilinguistico e pluriculturale. Non si tratta cioè tanto di caratterizzare i personaggi, che hanno comunque per lo più esistenza breve, e nemmeno di creare nel lettore l'illusione di percepire la realtà narrata in maniera non mediata, bensì piuttosto di trasmettere l'eco di un pastiche linguistico e culturale che va di pari passo con il senso di pluralità, mescolanza e incertezza di cui il libro ci dice e di cui i vari microcosmi come pure il cammino esistenziale del protagonista si fanno portavoce. Ecco allora che a seconda del microcosmo cambia la marcatura diatopica; si va dal triestino al piemontese, per

esempio, ma c'è anche l'eco del tedesco e del croato, parte integrante dei microcosmi linguistici del protagonista.

Le espressioni dialettali sono inserite quasi sempre nel discorso diretto e indiretto, oppure entrano nel testo per mezzo di citazioni e allusioni letterarie come negli esempi che seguono:

Maria, la mamma della signora Gliha, che a maggio arriva col marito e i figli da Zagarbia e apre la casa dove si passano le estati, non si è mai mossa, fino a pochi mesi prima, da St. Ivan, il piccolo paese a due passi, ma ora è appena tornata da New York, dove è stata a trovare uno dei suoi figli. Se le piace New Work? Sì, risponde condiscendente [...], sì, bella, ma un poco ala vecia, con quelle carrozze e i cavalli, e poi pochi telefoni. (MC: 161)

Eufemia, la balia di Nino, è morta vecchissima nell'ospizio di Lussingrande. L'otto marzo dell'anno prima, festa della donna, aveva rivolto al Direttore dell'Ospizio un indirizzo di saluto invocando Sant'Antonio, venerato nel duomo sul mare che porta il suo nome, affinché gli desse la grazia di poter sempre portare soccorso con sollecitudine e far intervenire prontamente i medici, "Dio guardi qualcheduno di loro" – e aveva indicato il gruppo degli altri che vivevano con lei nell'ospizio – "ghe ciapassi mal". Si era esclusa, generosamente, dal novero degli eventuali bisognosi d'aiuto. (MC: 185-186)

A Cambiano c'è un signore noto per la sua longevità. Deve compiere fra poco centun'anni, ma da alcuni mesi si sente malandato ed è arrabbiato perché, da quando gli hanno fatto quella festa e quella cena per il suo centenario, non è più quello di prima, si è commosso e la commozione gli ha fatto male. [...] Non vuole finire come Norberto Rosa, il poeta vernacolo e patriota ("Metternich e soa gran pruca, lo mandroma al diau ch'lo cuca") che era morto mentre stava scrivendo il poemetto *L'elixir di lunga vita*. (MC: 128)

C'è anche Joyce, col cappello in testa e il pince-nez, opportunamente collocato dietro il telone del cinema estivo all'aperto, come si addice alla sua passione per il "cine" – coltivata a Trieste come molte altre, quella per le osterie o per il dialetto, così consono al monologo interiore e al borbottio ventriloquo della Storia. [...] Lettera a Svevo del 5 gennaio 1921, in cui si parla del romanzo "Ulisse ossia Sua mare grega", la migliore definizione del libro che riassume la letteratura del Novecento e che ha in qualche modo a che fare con la dubbiosa onorabilità di quelle intraprendenti donne della colonia greca di Trieste e più o meno di ogni madre e di ogni mare, greco o no, promiscuo grembo del mito, utero della civiltà da cui nascono i bastardi che si rinfacciano le rispettive ascendenze [...] (MC: 244)

In quest'ultimo caso vi è un gioco di parole tra il significato di *mare* nel dialetto triestino ('madre') e il significato nell'italiano standard. Gioco di parole con cui si vuole dare voce a quel senso di promiscuità e mescolanza che viene tematizzato nelle righe di questo passo.

L'italiano si mescola, come si diceva anche con altre lingue, specie con il croato: "Le figlie della signora Babić corrono al mare, le belle djevojke ridono e mostrano i denti bianchi si tuffano nell'acqua, candidi gabbiani e spruzzi di schiuma [...]" (MC: 160); "Jure e Tonko canticchiano, "tamo daleko, daleko kraj mora", poi smettono." (MC: 162); "Addio barba, buon viaggio, dice la gente a Cherso quando un funerale passa per le calli." (MC: 186)

È significativo che nella maggior parte dei casi parole o espressioni di altre lingue (come pure quelle dialettali) vengano inserite nel testo senza alcuna evidenziazione della marcatura

(per esempio ricorrendo al corsivo) e, soprattutto, senza spiegazioni; si crea così un vero e proprio pastiche linguistico in cui appare naturale che la lingua sia pasticciata, sia che si tratti di lingua standard sia che ‘si parli’ in dialetto, proprio come nel caso di quel “Dio guardi qualcheduno di loro” sopra citato. Si osservi anche come le varietà linguistiche entrino nel testo anche e soprattutto attraverso le tante parole culturospecifiche (i *Realia*), di cui il testo abbonda. Solo per fare qualche esempio: “batela” (MC: 57ss.), “casoneri” (MC: 60), “gubanica” (MC: 110), “slivowitz” (MC: 159), “Stube” (MC: 189), “osmiza” (MC: 269).

E, sempre per quel che riguarda, il pastiche linguistico e culturale, un ruolo centrale in questo testo spetta ai nomi di luoghi. Molti dei luoghi attraversati dal protagonista hanno infatti mutato l’appartenenza statale più volte nel corso della storia, anche solo nel Novecento, motivo per cui si ritrovano ad avere due e talora anche tre denominazioni: Fiume e Rijeka, Antholz e Anterselva, Monte Nevoso, Schneeberg e Snežnik e così via. Tale crogiolo plurilinguistico riassume in sé da solo la complessità di quei luoghi e di quelle terre, su cui peraltro il testo richiama esplicitamente in più occasioni. Emblematici sono i seguenti due passi, il primo tratto dal capitolo “Nevoso”, il secondo da “Assirtidi”, due microcosmi particolarmente toccati dal fenomeno della molteplicità toponimica.

La foresta, dapprima austriaca, poi italiana, jugoslava e infine slovena, irrideva quel mutare di nomi e di confini, non apparteneva a nessuno; semmai erano gli altri che le appartenevano, almeno per quel poco che si può appartenere a qualcuno o a qualcosa, perché anche la foresta che esisteva da tanto tempo era mortale, come il capriolo che appare di colpo nel prato o nell’alba, davanti alle canne del fucile o a nessuno, e la cui vita – anche quella della sua specie, tanto più lunga di quella di un impero pur venerando o di una breve Repubblica Federativa – dura solo un attimo, se si alza lo sguardo all’Orsa Maggiore o alla stella del mattino che si spegne in agosto sopra un abete rosso nella radura di Pomočnjaki, dura solo l’attimo della sua apparizione e del suo balzo in quella radura. (MC: 95)

Ognuno, sulle carte di questi mari, ha la sua toponomastica personale, dal nazionalista intrattabile che dice tutti i nomi in italiano o in croato, affermando implicitamente una compatta omogeneità etnica di quel mondo e negando l’esistenza degli altri che ne fanno parte, allo sprovveduto cronista arrivato dall’Italia che non direbbe mai “London” o “Beograd”, ma dice Rijeka anziché Fiume per ignoranza o timore di passare per revanscista. Quel mosaico è variegato in sé e ognuno ne compone le tessere in un puzzle che corrisponde alla sua esperienza di quel mondo – dice Ossero invece di Osor e Miholašćica invece che San Michele a seconda che un luogo sia stato, per lui, essenzialmente l’incontro con una civiltà o con l’altra. (MC: 157-158)

Allo stesso tempo, il crogiolo linguistico e culturale descritto e creato nel libro rimanda al tema di fondo ovvero la vita percepita come un coro di destini, come un alternarsi di incontri e di lacerazioni, come un continuo intrecciarsi e dissolversi di storie, di confini, di

identità. La pluralità linguistica diventa cioè tutt'uno con la pluralità della vita e viceversa. E anche questo è un pensiero espresso nel testo:

A grattare un cognome italianizzato si riscopre lo strato slavo, un Bussani è un Bussanich, ma se si continua viene talora fuori uno strato ancor più antico, un nome venuto dall'altra sponda dell'Adriatico o d'altrove; i nomi rimbalzano da una riva e da una grafia all'altra, il terreno sprofonda, le acque della vita sono una palude promiscua e cedevole. (MC: 157)

Gli stessi nomi dei personaggi protagonisti della narrazione, talora anche solo di un breve episodio, contribuiscono alla creazione di questo effetto: Lovrinovich (cfr. MC: 20), Samec (cfr. MC: 93), Babić (cfr. MC: 159), Gliha (cfr. MC: 161), Hubert Müller (MC: 193) e così via. I nomi, quelli dei luoghi come pure i nomi propri, assumono così spesso nel testo una funzione che va oltre a quella meramente referenziale e possono essere considerati dei veri e propri *Realia*, cioè parole il cui significato è indissolubilmente legato ad un determinato spazio geografico e socioculturale (cfr. Markstein 2003; Rühling 1992). Questo li rende particolarmente interessanti, come vedremo più avanti, dal punto di vista dell'analisi della traduzione.

3.2 *Microcosmi*: Testo tradotto

Microcosmi è finora stato tradotto in diciotto lingue: francese, tedesco, olandese, spagnolo, catalano, svedese, norvegese, inglese, danese, finlandese, croato, ceco, sloveno, polacco, ungherese, portoghese, cinese e greco.⁴ Le pagine dedicate ai traduttori, che qui si chiamano “Avvertenze generali per i traduttori di *Microcosmi*”, ammontano, come si diceva, a venti pagine e contengono spiegazioni relative ai riferimenti intertestuali, ai dialettismi e alle parole culturo-specifiche nonché alcune indicazioni di massima sulla traduzione. La corrispondenza con i traduttori di *Microcosmi* è copiosa, in particolar modo che la traduttrice tedesca Gschwend. Quest'ultima ha anche dedicato un saggio alla sua esperienza di traduzione di questo testo (cfr. Gschwend 2008). Prendiamo le mosse dalle sue riflessioni per entrare nell'analisi del testo tradotto:

Es ist also eine Art autobiographischer Roman ohne Ich, bewusst hermetisch, bei dem das eigentliche Subjekt zwar immer erahnbar, aber selten eindeutig identifizierbar bleibt. Dieser heimliche Protagonist kehrt nach dem Verlassen seines Triestiner Stammcafés San Marco auf dem Weg durch den nahegelegenen Stadtgarten im Geist noch einmal die für sein Leben wichtig gewesenen geographischen Schauplätze zurück [...]. Am Ende stehen der Tod und der ihm vorausgehende Zustand zwischen Traum und Wahn. Es gibt auf diesen 360 Seiten also keinerlei durchgehende Handlung (geschweige denn zeilenbrechende Dialoge, allenfalls referierte Episoden und Anekdoten, und es handelt sich auch um keine literarische „Ortskunde“ mit konkreten Beschreibungen, eher könnte

⁴ Anche in questo caso, rimandiamo alla bibliografia per tutte le indicazioni in merito alle singole traduzioni.

man von langen erzählerisch-essayistischen Texten sprech [sic], bei denen im individuellen Gedächtnis haftengebliebene Bilder den Autor zu einer Fülle von philosophischen, religiösen, literarischen, mythologischen, historischen und politischen Reflexionen anregen [...] Das Buch bewegt sich demnach zwischen Erzählerischem, Essayistischem, Traumhaftem, höchst sensibler Natur-, Landschafts- und Wirklichkeitswahrnehmung, befasst sich aber auch mit Politik, mit literarischer und künstlerischer Kritik, die sich nicht selten auf Freunde bezieht, deren Werke der Übersetzer nicht kennen kann, und bei der schon kleinste Bedeutungsnuancen die Tendenz des Urteils bestimmen können: ein falscher Ton und die Freundschaft zwischen Autor und Künstler wird womöglich zu Feindschaft!⁵ (Gschwend 2008: 94)

Una delle prime considerazioni di Gschwend riguarda dunque un aspetto linguistico del testo, l'uso dei pronomi personali, che ha, come si è detto anche nella nostra analisi, un ruolo centrale nella struttura narrativa di *Microcosmi*.⁶

3.2.1 Le caratteristiche morfosintattiche

Si è già avuto modo di sottolineare come proprio attraverso certe scelte sul piano pronominale, il protagonista del testo rimanga di fatto nascosto e allo stesso tempo, come ben osserva Gschwend, sempre intuibile tra le righe del testo. La prima 'apparizione' di questo protagonista è riscontrabile nella frase *Lei è tutto spettinato, vada alla toilette a rassettarsi, così gli aveva detto quella volta, severamente, l'anziana signora*. (MC: 12), in cui sia la forma di cortesia *Lei* sia il pronome clitico *gli* in funzione di oggetto indiretto rimandano a un "lui" altrimenti invisibile. La versione tedesca recita: *Sie sind ja ganz zerzaust, gehen Sie zur Toilette und richten Sie sich wieder her, hatte die alte Dame damals streng zu ihm gesagt*. (MCted: 10) Salta all'occhio la presenza di ben tre forme di cortesia, rispetto a quell'unico *Lei*, il che si deve ad una differenza strutturale tra le due lingue, per cui l'esortazione diretta richiede in tedesco, nella forma di cortesia, l'esplicitazione del pronome *Sie*. Questa

⁵ [Si tratta dunque di un romanzo autobiografico privo dell'io, consapevolmente ermetico, il cui vero soggetto, sebbene sempre intuibile, sfugge quasi sempre ad una identificazione univoca. Questo protagonista segreto ripercorre nella sua mente, dopo aver lasciato il Caffè San Marco, di cui è habitué per avviarsi verso il vicino giardino pubblico, gli scenari geografici che hanno avuto un'importanza nella sua vita [...]. Alla fine ci sono la morte e lo stato tra sogno e follia che la precede. In queste 360 pagine non esiste dunque neanche una azione che si protragga (e men che meno vi troviamo dialoghi che oltrepassino qualche riga), ci sono semmai episodi riportati e aneddoti, e in nessun caso si tratta di "resoconti di luoghi" con descrizioni concrete; si potrebbe semmai parlare di lunghi testi di tipo narrativo-saggistico, in cui immagini rimaste impresse nella memoria individuale stimolano l'autore a una serie di riflessioni filosofiche, religiose, letterarie, mitologiche, storiche e politiche [...]. Il libro si muove dunque tra momenti narrativi, saggistici, onirici, momenti di percezione particolarmente fine della natura, del paesaggio e della realtà, ma allo stesso tempo si occupa anche di politica, di critica letteraria e artistica che non di rado è rivolta verso testi di amici che il traduttore non conosce e in cui anche la più piccola sfumatura di significato può incidere sulla direzione del giudizio: un tono falso e l'amicizia tra autore e artista si potrebbe anche trasformare in inimicizia.]

⁶ Sul ruolo pronomi personali per la definizione della struttura narrativa ruolo insiste molto Zuschlag (2002: 125-144). Si intendono come pronomi personali tutti quelli con cui si fa riferimento a persone e che hanno funzione sostitutiva nel senso che permettono di non nominare le persone, dunque i pronomi personali in senso stretto, i dimostrativi, gli indefiniti (cfr. Zuschlag 2002: 125).

differenza rende la presenza di una persona cui quel *Sie* fa riferimento più evidente in tedesco in italiano; vi si aggiunge anche il fatto che il pronome clitico, proprio perché tale, non porta accento proprio (bensì si appoggia al verbo)⁷, mentre il *zu ihm* tedesco viene a trovarsi in posizione marcata e dunque porta l'accento. La frase in questione richiama la nostra attenzione anche sulla marcatura dell'aggettivo in funzione predicativa, un'altra differenza strutturale tra le due lingue, che sul piano traduttivo può essere molto rilevante. Infatti, mentre in italiano l'aggettivo concorda nel numero e nel genere con il nome cui si riferisce, in tedesco in quella posizione rimane invariato. Ne deriva che il protagonista cui si rivolge quel *Lei* è inequivocabilmente un uomo in italiano, mentre in tedesco la disambiguazione avviene altrove ovvero in quell'*ihm* in fondo alla frase. Può sembrare un dettaglio e certo lo è, specie in un caso come questo in cui altri elementi prossimi alla forma ambigua provvedono alla disambiguazione, tuttavia quello delle forme polivalenti, come le chiama Schreiber (1999: 188), è un aspetto che può assumere importanza sul piano narrativo⁸. Non dimentichiamo che polisemiche possono essere anche le forme pronominali: in tedesco lo è, per esempio, *sie/Sie* che sta per la forma femminile della terza persona singolare, la terza persona plurale e la forma di cortesia. In questo senso anche lo stesso *Sie sind ja ganz zerzaust* ha bisogno di essere disambiguato e lo è sempre attraverso l'*ihm* finale.

La corrispondenza tra Magris e la traduttrice finlandese di *Microcosmi* riporta un caso molto interessante da questo punto di vista, concernente la traduzione di una delle scene finali del libro, in cui il protagonista avverte una presenza femminile accanto a sé:

Non si stupì di vedersela accanto, anche altri si sistemavano per terra, non era ben sicuro di riconoscerla, era lei ma non soltanto lei, eppure quello sguardo obliquo, tenero e ironico, quegli zigomi marcati, quel vestito dai colori marini erano inconfondibili. (MC: 272)

Per la traduttrice finlandese, lingua in cui non esiste la distinzione di genere grammaticale, ma vi è un'unica forma per la terza persona singolare, *han*; ciò pone un problema traduttivo di non facile soluzione,⁹ ed è un problema che ha inevitabili ripercussioni sul piano narrativo di questo testo che è tutto costruito sulla presenza nascosta – o almeno velata – di alcune figure, tra cui quella femminile. La traduttrice finlandese è costretta a una disambiguazione molto forte che consiste nel definire tale figura come “rakkaansa”, cioè la donna amata, rendendo naturalmente il tutto molto più esplicito.

⁷ Per un approfondimento dei pronomi personali in italiano, cfr. il capitolo “I pronomi personali” in Renzi/Salvi/Cardinaletti 2001: 549-697.

⁸ Esempi interessanti si trovano in Zuschlag (2002: 134-144).

⁹ Le problematiche traduttive che conseguono alla diversità strutturali sul piano pronominale (e non solo) tra il finlandese e il tedesco emergono nel lavoro di Schwitalla/Tiittula (2009).

La traduzione tedesca di questo passo è meno problematica, eppure anch'essa interessante, dal momento che anche in questo caso l'esplicitazione è maggiore rispetto al testo fonte:

Non si stupì di vedersela accanto, anche altri si sistemavano per terra; non era ben sicuro di riconoscerla, era lei ma non soltanto lei, eppure quello sguardo obliquo, tenero e ironico, quegli zigomi marcati, quel vestito dai colori marini erano inconfondibili. (MC: 272)

Er wunderte sich nicht, sie neben sich zu sehen, auch andere hatten sich auf dem Boden niedergelassen; er war nicht ganz sicher, ob er sie erkannte, es war sie, aber auch wieder nicht, und doch, dieser schräge, zärtliche und ironische Blick, diese vorspringenden Wangenknochen, dieses meerfarbene Kleid waren unverwechselbar. (MCted: 335)

È evidente che grazie alla possibilità di congiungere il pronome clitico alla forma verbale, la presenza femminile rimane più nascosta, è un'allusione, appena accennata, alla donna amata, mentre i tre *sie* della traduzione tedesca la rendono molto più presente. Il croato invece riesce a mantenere lo stesso passaggio dall'allusione alla rivelazione più concreta di questa presenza:

Nije se iznenadio što je bila do njega, i ostali su se razmještali po podu; nije bio sasvim siguran da će je prepoznati, to bijaše ona, ali i ne samo ona, pa ipak taj kosi pogled, nježan i podrugljiv [...]. (MCcro: 298)

Un caso analogo a quello appena descritto si presenta anche con la traduzione di un'altra scena del libro, in cui accanto al protagonista appare una figura che si intuisce essere femminile, anche se, a ben vedere, sul piano linguistico tale disambiguazione non ha luogo:

La figura seduta accanto nell'erba, vicina in quell'ora e negli anni, si era alzata dal prato ai margini della foresta – dov'eravamo stati entrambi ad attendere che le cose emergessero dal buio [...] – e si era incamminata lentamente verso e oltre quella porta di luce, entrando e svanendo nella chiarezza impenetrabile, sottratta allo sguardo. (MC: 101)

Die Gestalt neben mir, nahe in dieser Stunde und in all den Jahren, erhob sich aus der Wiese am Waldrand – wo wir zusammen darauf gewartet hatten, daß die Dinge aus dem Dunkel auftauchten, angekündigt vom unverwechselbaren Geruch der Morgendämmerung [...] und schritt langsam auf dieses Lichtportal zu, verschwand in der undurchdringlichen Helligkeit, dem Blick entzogen. (MCted: 123-123)

Ancora una volta la traduttrice tedesca deve esplicitare di più, rendendo più percettibile sia la presenza dell'io, attraverso quel *neben mir*,¹⁰ sia la fusione dell'io e della figura femminile in un "noi" che solo in tedesco appare (*wir*), mentre in italiano è racchiuso nella flessione del participio (*stati*).

¹⁰ Interessante appare la scelta della traduttrice tedesca di ridurre *figura seduta accanto a me nell'erba* a *Gestalt neben mir*, lett. 'figura accanto a me', scelta che si può ipotizzare essere dovuta al fatto che con questa soluzione la traduttrice evita una ulteriore esplicitazione attraverso una proposizione relativa del tipo *die im Gras neben mir saß*.

Da questi esempi si deducono le implicazioni che l'uso dei pronomi e la loro traduzione può avere sulla struttura narrativa del romanzo. Si è già detto però come il testo sia caratterizzato dalla quasi totale assenza di pronomi personali che si riferiscano al protagonista della narrazione, ma come in vece di forme personali abbondino quelle impersonali, prima fra tutte il costrutto impersonale *si*+verbo flesso:

Il caffè è un luogo della scrittura. Si è soli, con carta e penna e tutt'al più due o tre libri, aggrappati al tavolo come un naufrago sbattuto dalle onde. (MC: 17)

Il caffè è un'accademia platonica, diceva agli inizi del secolo Hermann Bahr [...]. In quest'accademia non si insegna niente, ma si imparano la socievolezza e il disincanto. Si può chiacchierare, raccontare, ma non è possibile predicare, tenere comizi, far lezione. (MC: 18)

Seduti al Caffè, si è in viaggio; come in treno, in albergo o per la strada, si hanno con sé pochissime cose, non si può apporre a nulla una vanitosa impronta personale, non si è nessuno. In quel familiare anonimato ci si può dissimulare, sbarazzarsi dell'io come di una buccia. (MC: 19-20)

Ecco i passi citati nella traduzione tedesca:

Das Kaffeehaus ist ein Ort des Schreibens. Man ist allein, mit Papier und Feder und allenfalls zwei oder drei Büchern, an die Tischplatte geklammert wie ein von den Wellen gepeitschter Schiffbrüchiger. (MCted: 17-18)

Das Kaffeehaus ist eine platonische Akademie, sagte Anfang dieses Jahrhunderts Hermann Bahr [...]. In dieser Akademie wird nichts gelehrt, aber man lernt Geselligkeit und Ernüchterung. Man kann plaudern, erzählen, doch es ist nicht möglich zu predigen, Versammlungen zu erteilen. (MCted: 19)

Während man im Café sitzt, ist man unterwegs; wie im Zug, im Hotel oder auf der Straße hat man nur ganz wenig bei sich, kann nichts einen eiteln persönlichen Stempel aufdrücken, ist niemand. In dieser vertraulichen Anonymität darf man sich verstellen, sich seines Ichs wie einer Schale entledigen. (MCted: 20)

Il confronto ci fa capire come al cosiddetto *si* impersonale, corrisponda, nella maggioranza dei casi, il pronome indefinito *man*. L'unica eccezione è qui rappresentata dalla costruzione passiva *wird nichts gelernt* con cui si traduce *non si insegna niente*, scelta questa resa possibile dal fatto che il costrutto con *si* ha in questo caso valore passivo (si tratta cioè del *si* passivante; cfr. Serianni 2006: 385).

A proposito del *man* tedesco, è utile ricordare che, sebbene la costruzione possa essere considerata da tanti punti di vista una forma sinonimica dei costrutti passivi, non si tratti in realtà di una forma sostitutiva del passivo. Questo perché nelle costruzioni con il *man*, soggetto e agente – ovvero soggetto grammaticale e soggetto logico – coincidono, cosa che invece non accade nei costrutti passivi. In altre parole, per quanto il ruolo di agente sia piuttosto debole, “die *man*-Konstruktionen sind keineswegs nicht-agensorientiert, sondern nur

auf ein unbestimmtes, unspezifiziertes, verallgemeinertes – aber immer persönliches – Agens bezogen” (Helbig/Buscha 2001: 165).¹¹

Riflettendo sul ruolo del pronome indefinito *man* dal punto di vista narrativo, Zuschlag (2002: 130-135) osserva – rifacendosi agli studi di Fludernik (1995) – come attraverso il ricorso ai pronomi indefiniti si possa passare da una prospettiva più generale alla presentazione dei pensieri di uno specifico personaggio:

Durch ihre ambivalente Bedeutung, mit der sie einerseits auf eine spezifizierte Figur, den Protagonisten, andererseits auf Personen im allgemeinen, also auch auf den Leser, referieren, ermöglichen sie [Indefinitpronomen] eine sehr viel stärkere Identifikation des Lesers mit der erzählten Figur als etwa die Personalpronomen der dritten Person.¹² (Zuschlag 2002: 130)

Questo mi sembra un punto centrale nell’ambito del nostro discorso, perché questo tipo di ambivalenza è proprio alla base della struttura narrativa del testo, in cui si passa – quasi inavvertitamente – da una prospettiva generale ed esterna ad una prospettiva interna. Da qui deriva il ritmo del testo. Proprio per questo motivo sul piano traduttivo sia i costrutti con il *si* impersonale, incluso quello passivante, sia le costruzioni passive vere e proprie possono avere notevoli implicazioni sulla struttura del testo. Lo dimostra anche il fatto che attorno a questo aspetto ruota molta della corrispondenza tra l’autore e i traduttori.

Un esempio molto interessante da questo punto di vista ci viene dal dialogo con il traduttore inglese, il quale in una prima versione – che ricostruiamo attraverso la corrispondenza – aveva usato quasi esclusivamente il pronome *you*, per poi invece sostituirlo, in seguito alle osservazioni e alle domande poste dall’autore (cfr., soprattutto, la lettera datata 3 maggio 1998), quasi del tutto con il pronome indefinito *one* e lasciando solo in pochi, pochissimi esempi, il *you*. Ecco la versione inglese dei passi citati sopra a esempio dell’uso abbondante di costrutti impersonali:

One is alone, with paper and pen and at the most two ore three books, hanging onto the table like a shipwreck survivor tossed by the waves. (MCingl: 10)

The café is a Platonic academy, said Hermann Bahr at the beginning of the century [...]. Nothing is thought in this academy, but sociability and how to break spells are learned. One may chat, tell stories, but preaching, making political speeches, giving lessons are against the rules. (MCingl: 11)

¹¹ [Le costruzioni con *man* non vanno assolutamente considerate come prive di agente, bensì si riferiscono ad un agente non specificato, generalizzato ma sempre personale.]

¹² [Attraverso il loro significato ambivalente, per cui rimandano da una parte a una figura specifica, quella del protagonista e dall’altra alle persone in generale, dunque anche al lettore, essi [i pronomi indefiniti] portano il lettore ad identificarsi con la figura protagonista della narrazione molto più di quanto lo facciano i pronomi personali della terza persona.]

Sitting in the café, you're on a journey; as in a train, a hotel, on the road, you've got very little with you and you cannot in your vanity grace that nothing with your personal mark, you are nobody. In that familiar anonymity you can dissimulate, rid yourself of the ego as if it were a shell. (MCIngl: 12)

Halliday, il traduttore inglese, accoglie dunque le osservazioni dell'autore, motivando così la scelta di mantenere comunque, sebbene in misura molto minore, il pronome *you*:

Per quanto riguarda la voce impersonale e nella seconda persona, è quasi scomparsa del tutto ora, spesso con "one", a volte sopprimendo il soggetto, ma comunque con sotterfugi vari che a mio avviso migliorano il testo. Il problema per me era che in inglese "one", nonostante sia una forma elegante, o forse proprio perché è una forma elegante, se usato troppo, cioè al livello che sia quasi inscindibile dalla prima persona, va oltre l'impersonale e diventa una specie di sfoggio di superiorità, quasi come il plurale maiestatis, e questo mi sembra un po' il contrario dell'effetto che si raggiunge con l'impersonale in italiano. Poi bisogna sempre ricordare che l'impersonale "you" in inglese non necessariamente è la caduta di stile che sarebbe in italiano. (lettera del 5.6.1998)

Anche nella traduzione croata ci sono diversi esempi in cui il costrutto impersonale del testo fonte viene reso con la seconda persona singolare, che assume un significato generico. A questo proposito Badurina (2002: 133) osserva come:

[L]e forme impersonali richiedono al traduttore croato la ricerca di strategie particolari. Una lingua sintetica, qual è il croato, difficilmente tollera che le parole si liberino dal loro carico di significati; senza di esso i nomi restano sospesi come in un assurdo esercizio grammaticale. La traduttrice in questi casi ricorre sempre a un uso particolare della seconda persona singolare: questo però non significa un rivolgersi a qualcuno, ma un parlare generico, astratto, quasi proverbiale.

Ritorniamo ancora una volta ai passi già citati, per soffermarci sulla traduzione croata:

Seduti al Caffè, si è in viaggio; come in treno, in albergo o per la strada, si hanno con sé pochissime cose, non si può apporre a nulla una vanitosa impronta personale, non si è nessuno. In quel familiare anonimato ci si può dissimulare, sbarazzarsi dell'io come di una buccia. (MC: 19-20)

Sjedeći u kavani, putuješ; kao u vlaku, u hotelu ili na ulici, sa sobom imaš malo stvari, ne smiješ ničemu pripisivati svoje osobno uobraženo obilježje, ti si nitko. U toj se prisnoj anonimnosti moguće pritajiti, osloboditi osobnoga ja kao da je riječ o svlaku. (MCcro: 17)

Il caffè è un luogo della scrittura. Si è soli, con carta e penna e tutt'al più due o tre libri, aggrappati al tavolo come un naufrago sbattuto dalle onde. (MC: 17)

Kavana je mjesto za pisanje. Sam si, s papirom i perom ili najviše s dvjema-trima knjigama, držeći se za stol poput brodolomca nošenog valovima. (MCcro: 14)

Il caffè è un'accademia platonica, diceva agli inizi del secolo Hermann Bahr [...]. In quest'accademia non si insegna niente, ma si imparano la socievolezza e il disincanto. Si può chiacchierare, raccontare, ma non è possibile predicare, tenere comizi, far lezione. (MC: 18)

Kavana je platonska akademija, rekao je početkom stoljeća Hermann Bahr [...]. U toj se akademiji ne poučava ničem, ali se nauče druženje i oslobađanje od zanosa. Smije se brbljati, pričati, ali se ne smije popovijedati, držati mitinge, poučavati. (MCcro: 15)

La traduttrice sceglie la seconda persona personale nel primo e nel secondo esempio, compiendo dunque una scelta analoga a quella del traduttore inglese. Vi è tuttavia una differenza importante dovuta alle differenze strutturali tra queste lingue: in croato il pronome *ti*, ‘tu’, non appare mai, vista la possibilità, in questa lingua, di avere un soggetto nullo (*pro drop*). La seconda persona singolare dunque è segnalata dalle marche morfologiche del verbo. Allo stesso tempo la traduttrice ricorre anche, nel terzo esempio, al costrutto formato da *se* (forma atona del pronome riflessivo) e dal verbo coniugato alla terza persona singolare, con cui in croato si realizza una forma impersonale (“*bezična forma*”; cfr. Barić et al. 1990: 323).

Un esempio interessante è quello citato da Badurina (2002: 134) che si sofferma sulla traduzione del seguente passo del testo originale:

Amato dagli scacchisti, il Caffè assomiglia a una scacchiera e fra i suoi tavolini ci si muove come il cavallo, girando di continuo ad angolo retto e ritrovandosi spesso, come in un gioco dell’Oca, al punto di partenza, a quel tavolo dove è stato preparato l’esame di letteratura tedesca e dove ci si ritrova, molti anni dopo, a scrivere o a rispondere all’ennesima intervista su Trieste, la cultura mitteleuropea e la sua decadenza, mentre poco più in là un figlio corregge la sua tesi di laurea o un altro, nella saletta in fondo, gioca a carte. (MC: 13)

Ancora una volta il protagonista rimane quasi impercettibile, nascosto com’è dalle costruzioni impersonali passive e con il pronome *si* (che diventa *ci* vista la presenza contigua del pronome riflessivo),¹³ salvo diventare più concreto nel momento in cui lo vediamo osservare i due figli. In croato sia il costrutto con *si* sia la costruzione passiva vengono rese con la seconda persona singolare, e in questo senso ci si potrebbe attendere che quel “un figlio” diventi “tuo figlio”, cosa che invece non avviene perché anche la traduttrice croata opta in quel caso per gli indefiniti *uno* e *altro*:

Kavana u koju rado zalaze šahisti slična je šahovskoj ploči, pa se između stolova moraš kretati poput konja koji stalno ide pod pravim kutom i često se nađeš, baš kao u igri mlina, na njezinu početku, za onim isti stolom gdje si pripremao ispit iz njemačke kjiževnosti i za kojim, poslije mnogo godina, pišeš ili odgovaraš po ne znam koji put na pitanja o Trstu, njegovoj mitteleuropskoj kulturi i njegovu propadanju, a samo malo podalje jedan sin ispravlja svoj diplomski rad, ili se drugi karta u susjednoj dvorani. (MCcro: 9-10)

A questo proposito Badurina (2002: 134) osserva che:

La traduttrice non si è fatta “prendere la mano” trasformando il passo in un racconto colloquiale di sé nella seconda persona, e non ha aggiunto, come sarebbe logico in tale caso, un “tuo” al “figlio”; perciò anche in croato, come in italiano, non si capisce subito di chi siano i figli e perché siano proprio due [...].

¹³ Cfr. Serianni (2006: 255).

La studiosa conclude pertanto come il “grado di sorpresa” (Badurina 2002: 134) provocato dall’uso degli indefiniti per designare i due figli sia lo stesso in italiano come in croato; da questo punto di vista a me pare maggiore in croato, proprio perché preceduto dal “tu” che, sebbene abbia certo un significato astratto, è comunque una forma più personale dei costrutti impersonali dell’originale.

C’è un altro passo della traduzione croata, citato sempre da Badurina (2002: 134), su cui merita soffermarsi ovvero la traduzione di:

Un altro giro e poi si ritorna. [...] Si ritrovano e rivedono le stesse immagini dell’andata, fotografie di un album che si sfoglia all’indietro, vero il punto di partenza. Il viaggio è sempre un ritorno, il passo decisivo è quello che rimette il piede a terra o in casa. Il ristorante di Augusto Zuberti, dove ci si ferma prima di ripartire per Trieste, è quasi già casa, da molti anni. Qui si festeggiavano, in cene memorabili, compleanni e onomastici di Marin [...] Qui lui disse una sera, che era un golfo in cui confluivano le vite degli altri. In quel golfo si era insieme alle persone amate [...]. (MC: 90-91)

Anche la traduttrice croata sceglie la costruzione impersonale croata con il *se*, salvo due casi, in cui l’impersonale dell’originale – per la precisione si ritorna e ci si ferma – viene reso con il “noi” (segnalato sempre dalla marca del verbo):

Još malko kružimo, a zatim povratak. [...] Opet se javljaju iste slike kao na početku putovanja, fotografije iz albuma koji se lista od zadnje stranice prema polaznoj točki. Putovanje je uvijek i povratak, odlučan je korak onaj kojim se usudujemo ponavno zakoračiti na zemlju ili u kuću. Restaurant Augusta Zubertija, gdje se zaustavljamo prije povratka u Trst, već je mnogo godina nešto poput doma. Na tom su se mjestu, uz nezaboravne večere, slavili rođendani i imendani Biagia Marina [...] Na ovom je mjestu, reče jedne večeri, bio zaljev kamo se ulijevahu životi ostalih ljudi. U tom se zaljevu družilo s voljenim osobama [...]. (MCcro: 96-97)

In questo caso dunque la traduttrice sente evidentemente, dietro le costruzioni impersonali, la presenza del protagonista e questa interpretazione la porta a renderlo più visibile, inserendolo in quel “noi” segnalato dalla flessione verbale. Il “noi” si riferisce al gruppo di persone protagoniste, assieme al nostro, di questo momento della narrazione; in tal modo il protagonista diventa sì più concreto (cfr. Badurina 2002: 134), ma si evita di scoprirlo del tutto (come sarebbe accaduto attraverso il pronome di terza persona singolare).

Facendo un confronto con il tedesco e l’inglese, vediamo che solo la traduttrice croata opta in questo caso per il “noi”. La traduttrice tedesca varia tra costruzioni passive e costrutti con il *man*, quello inglese sceglie varie soluzioni, tra cui il pronome indefinito *one*, il passivo come pure, nella seconda frase del passo citato, quella di elidere il verbo:

Noch eine Runde, und dann geht es zurück. [...] Man findet und sieht die gleichen Bilder wie bei der Herfahrt, Photographien in einem Album, das man von hinten her durchblättert, zum Anfang hin. Die Reise ist immer Heimkehr, der entscheidende Schritt ist der, mit dem man den Fuß ans Ufer oder ins Haus setzt. Das Lokal von Augusto

Zuberti, in dem man haltmacht, ehe es nach Triest zurückgeht, ist fast schon ein Zuhause, seit vielen Jahren. Hier wurden bei denkwürdigen Abendessen die Geburts- und Namenstage von Biagio Marin gefeiert [...]. Hier sagte er eines Abends, er sei eine Meeresbucht, in der die Leben der anderen zusammenströmten. In dieser Buch war man mit den Menschen beisammen, die man liebte [...] (MCted: 111-112)

Another tack and the return is complete. [...] The same images as on the outbound trip, photographs from an album leafed through backwards, towards the point of departure. A journey is always a return, the decisive step is the one that brings the foot back onto land or back home. Augusto Zuberti's restaurant, where one stops before leaving for Triest, is almost home and has been so for many years. Here Marin's birthday were celebrated with memorable suppers [...]. Here one evening he said that he was a gulf, the confluence of other people lives. In that gulf all the loved ones were together [...]. (MCIngl: 88-89)¹⁴

Il “noi” della soluzione croata cambia in qualche modo il ruolo e il significato che il “noi” ha invece nella versione originale, dove, come si è osservato, tale pronome viene usato solo là dove accanto a “lui” si avverte la presenza di una figura femminile. Esempio ne è la già citata scena nella radura di Pomočnjaki:

Nella radura di Pomočnjaki un mattino il sole appena sorto aveva creato per pochi secondi, con il vapore che si alzava dal prato, una cattedrale di luce [...]. La figura seduta accanto nell'erba, vicina in quell'ora e negli anni, si era alzata dal prato ai margini della foresta – dov'eravamo stati entrambi ad attendere che le cose emergessero dal buio [...] – e si era incamminata lentamente verso e oltre quella porta di luce, entrando e svanendo nella chiarezza impenetrabile, sottratta allo sguardo. (MC: 101)

Ma gli orsi, per anni e anni, li vedevano tutti gli altri, anche quelli che andavano in giro per i boschi facendo chiasso e spargendo immondizie; solo noi, che conoscevamo anche le tane dove le bestie andavano in letargo o partorivano, non li vedevamo mai, e le estati si susseguivano scandite da quest'attesa e da questa ricerca e soprattutto dal loro fallimento. (MC: 103)

Anche in questo caso nella traduzione croata si ricorre al “noi” (cfr. MCcro: 108-109). Sebbene, come osserva Badurina (2002), i citati esempi di uso della seconda persona singolare e della prima persona plurale abbiano comunque un significato generico e non siano da intendersi come un riferimento a una o più persone concrete, è, a mio parere, inevitabile che attraverso forme linguistiche che esprimono la categoria grammaticale della persona, quell'ambivalenza propria delle forme impersonali possa in certi casi subire qualche piccola modifica.

¹⁴ Si osservi come sia nella traduzione tedesca sia in quella inglese la frase *Qui lui disse una sera, che era un golfo in cui confluivano le vite degli altri*. (MC: 91), il verbo *era* viene messo in relazione con il soggetto *lui*, per cui in entrambe i casi nella traduzione si legge che Marin disse di essere un golfo. Diversamente nella traduzione croata, dove invece il verbo *era* viene messo in relazione con *qui*, per cui la frase tradotta viene a significare che quel luogo era/representava un golfo. A ben vedere, è la stessa frase del testo originale ad essere ambigua: la prima interpretazione – la frase *che era* [...] come secondaria di tipo oggettivo – sarebbe corretta se non ci fosse la virgola prima di *che*; allo stesso tempo per la seconda interpretazione occorrerebbe mettere *lui disse una sera* tra due virgole.

Sempre in relazione a questo aspetto delle costruzioni impersonali, segnaliamo come esso rappresenti un argomento ricorrente anche nella corrispondenza con altri traduttori e traduttrici. La traduttrice finlandese, per esempio, segnala la difficoltà di ricorrere al passivo, per cui si trova costretta ad altre soluzioni, tra cui, anche in questo caso, il pronome “tu” che, pure in finlandese, può essere usato in riferimento a un interlocutore generico e assumere il significato del *si* impersonale o passivante, come lei stessa spiega all’autore (cfr. lettera datata 21.8.2001).

Altro argomento ricorrente nella corrispondenza riguarda le costruzioni con il gerundio, come pure quelle di tipo participiale e infinitivale, che, per motivi strutturali, i traduttori si trovano talora costretti a sciogliere per mezzo di frasi relative o secondarie di altro tipo. Ne è ben consapevole la traduttrice tedesca quando osserva che:

Der Autor bedient sich bewusst einer nicht alltäglichen, mitunter leicht manieristischen Sprache und eines eleganten, abundanten Stils all’italiana, mit verschachtelten Satzkonstruktionen, deren häufige Partizipien im Deutschen größtenteils in Nebensätze aufgelöst werden müssen, was sie meist schwerfällig und oft noch unüberschaubarer macht. Vom Verlust stilistischer Eleganz gar nicht zu schweigen.¹⁵ (Gschwend 2008: 94)

Il problema cui allude la traduttrice, la resa delle costruzioni participiali e più in generale delle forme nominali del verbo, costituisce uno dei nodi strutturali con cui i traduttori devono fare i conti nel passaggio dall’italiano al tedesco. In questo caso vi è, come ben osserva Gschwend, un’evidente consapevolezza d’uso di questo tipo di costruzioni che permettono di non esprimere il soggetto, contribuendo dunque alla creazione di una certa ambiguità sia sintattica che semantica¹⁶. Un esempio:

Tornare al caffè, tergersi le mani, leggere i giornali. [...] Immergersi nel mare, anche solo lavarsi le mani nell’acqua bassa e tiepida della laguna, mettere il viso sulla fontanella del vicino Giardino Pubblico, come allora dopo le corse, nella neve così bianca che sembrava blu, nella piccola sorgente in quella radura del bosco, dove andavano a bere i cervi, in quell’acquasantiera della chiesa del Sacro Cuore, in via del Ronco, così fresca. [...] Per raggiungere la chiesa di via del Ronco, passando per il Giardino e per tutti gli altri posti necessari, ci vogliono poi pochi minuti. (MC: 36)

La traduttrice tedesca mantiene l’ambiguità dell’infinito senza soggetto; trasforma invece in una secondaria il sintagma preposizionale *dopo le corse*, il che la costringe a ricorrere al soggetto, che è però sempre l’ indefinito *man*.

¹⁵ [L’autore ricorre spesso, consapevolmente, a un linguaggio non quotidiano, talora leggermente manieristico e all’eleganza e abbondanza dello stile all’italiana, caratterizzato da costruzioni sintattiche a incastro, i cui frequenti participi nella traduzione tedesca devono per lo più essere sciolti in frasi secondarie, il che le rende pesanti e spesso ancora più complesse. Per non parlare della perdita di eleganza stilistica.]

¹⁶ Sull’ambiguità dell’infinito in italiano, cfr. Skytte (1983).

Ins Meer tauchen, auch nur die Hände im seichten und warmen Wasser der Lagune waschen, das Gesicht unter den Brunnenstrahl im nahen Stadtgarten halten, wie früher, wenn man gerannt war, es in den Schnee pressen, so weiß, dass er blau schien, es in die kleine Quelle jener Waldlichtung tunken, wohin die Hirsche zur Tränke kamen, in das so kühle Weihwasserbecken von Sacro Cuore in der Via del Ronco. [...] Um, über den Weg durch den Stadtgarten, die Kirche in der Via del Ronco und all die anderen notwendigen Orte zu erreichen, braucht es nur wenige Minuten. (MCted: 41)

Si osservi anche il mantenimento della consecutiva introdotta dall'antecedente *così*, in ted. *so...dass*, che spezza le due riprese pronominali di *das Gesicht* (ripreso due volte da *es*). Ne deriva una costruzione complessa e ambigua sul piano delle riprese pronominali. Interessante appare anche la soluzione per l'aggettivo attributivo in posizione postnominale, [*così*] *fresca*, che in quella posizione è molto ambiguo: si potrebbe, infatti, complice la corrispondenza di genere, riferire tanto all'acquasantiera, quanto alla chiesa, e forse pure alla neve. Esattamente come neve, acquasantiera, radura, chiesa si confondono e sovrappongono nella mente del nostro protagonista. La traduttrice tedesca anticipa il *così fresca*, che in quella posizione non potrebbe stare in tedesco, mettendo l'aggettivo in posizione pronominale dinanzi al sostantivo *Weihwasserbecken* (*in das so kühle Weihwasserbecken von Sacro Cuore in der Via del Ronco*). In questo modo disambigua certo il legame tra l'aggettivo e il sostantivo che qualifica, allo stesso tempo però evita di dover sciogliere quell'attributo in una frase relativa, cosa che, per esempio, succede nella traduzione croata:

Baciti se u more, barem samo da opereš ruke u toplom plićaku lagune, staviti lice pod fontanicu u obližnjem Gradskom parku, kao tada, poslije trčanja, u bijeli snijeg, tako bijel da izgleda plavim, u izvorčić onoga proplanka u šumi, tamo gdje s napajahu jeleni, u onu škorpionicu u Crkvi Srca Presvetoga, u Ulici Ronco, koja je tako svježa. (MCcro: 35)

Nel testo tedesco troviamo molti esempi in cui è evidente il tentativo della traduttrice di evitare il ricorso alle proposizioni attributive (come pure alle secondarie in senso lato), anche a costo di lievi modifiche, come succede nel seguente passo, su cui già ci siamo soffermati in relazione al passaggio dall'impersonale al personale. Ora è interessante osservare cosa succede con il costrutto nominale *la figura seduta accanto all'erba*:

La figura seduta accanto nell'erba, vicina in quell'ora e negli anni, si era alzata dal prato ai margini della foresta – dov'eravamo stati entrambi ad attendere che le cose emergessero dal buio [...] – e si era incamminata lentamente verso e oltre quella porta di luce, entrando e svanendo nella chiarezza impenetrabile, sottratta allo sguardo. (MC: 101)

Die Gestalt neben mir, nahe in dieser Stunde und in all den Jahren, erhob sich aus der Wiese am Waldrand – wo wir zusammen darauf gewartet hatten, daß die Dinge aus dem Dunkel auftauchten, angekündigt vom unverwechselbaren Geruch der Morgendämmerung [...] und schritt langsam auf dieses Lichtportal zu, verschwand in der undurchdringlichen Helligkeit, dem Blick entzogen. (MCted: 123-123)

La soluzione più ovvia qui sarebbe stata quella di sciogliere il participio passato in una frase relativa (dunque *die Gestalt, die im Gras neben mir saß*), scelta cui la traduttrice preferisce un sintagma nominale composto dal sostantivo e dal sintagma preposizionale *neben mir*. È evidente che in questo modo si perde *im Gras*, ma è altrettanto evidente che proprio grazie a questa piccola perdita si evita il ricorso alla subordinazione relativa e dunque a una forma di esplicitazione. Naturalmente ciò non è sempre possibile, come si vede sempre nell'esempio citato: *il costrutto dov'eravamo stati entrambi ad attendere che le cose emergessero dal buio*, in particolare la costruzione completiva *ad attendere*, viene reso con *wo wir zusammen darauf gewartet hatten, daß die Dinge aus dem Dunkel auftauchten* e dunque con una secondaria di tipo oggettivale, realizzata in forma di una frase preposizionale.

Anche nel seguente esempio il passaggio dall'italiano al tedesco implica il ricorso a forme di subordinazione:

Là fuori i falsi Messia hanno buon gioco, trascinando seguaci abbagliati da miraggi di salvezza su strade che essi non sono in grado di percorrere e avviandoli così alla distruzione. (MC: 19)

Da draußen haben die falschen Messiasse leichtes Spiel, wenn sie ihre Anhänger, geblendet von Trugbildern des Heils, auf Straßen schleifen, die diese nicht zu gehen wissen, und sie so auf den Weg der Zerstörung führen. (MCted: 19)

Qui la traduttrice trasforma i due gerundi in una secondaria di tipo temporale, mentre mantiene il participio passato in funzione attributiva, ricorrendo, anche in tedesco a una costruzione di tipo participiale che viene inserita, in forma di inciso, dopo il nome.

Nel dialogo tra l'autore e i traduttori sono numerosi gli esempi che concernono questo aspetto della trasformazione di forme infinitivali, participiali nonché del gerundio in proposizioni secondarie ed è evidente il tentativo dell'autore di limitare al massimo tale operazione. Ecco un esempio interessante che concerne la traduzione inglese del seguente passo tratto dal capitolo "Collina":

I grovigli di frontiera, sorti dall'intricata geopolitica medievale, hanno creato queste comunità di uomini liberi [...] riottosi all'autorità regolatrice dello Stato e disposti tutt'al più a riverire una sovranità lontana ed astratta come l'impero, astro ancora luminoso ma forse morto. (MC: 124-125)

In una prima versione il traduttore inglese rende il sintagma *astro ancora luminoso ma forse morto* con *a star that although it was still shining, was perhaps dead*, trasformando evidentemente il primo aggettivo in una proposizione relativa; su suggerimento dell'autore questa soluzione scompare però nella versione definitiva, per cui il passo recita come segue:

The entanglements of the frontier, resulting from the intricacies of mediaeval geopolitics, created these communities of free men [...] in conflict with the regulating power of the

state and prepared at the most obey a distant and abstract sovereign such as the Empire, a star still shining, but perhaps dead. (MCingl: 123)

Una soluzione analoga a quella della seconda soluzione inglese la troviamo sia nella traduzione croata (*još uvijek svijetleće, iako možda ugasnule zvijezde* (MCcro: 133)) sia in quella tedesca (*noch leuchtender, aber vielleicht schon toter Stern* (MCted: 153)).

Analizzando la traduzione tedesca alla luce di questo aspetto, è evidente il tentativo della traduttrice di esplicitare il meno possibile e di mantenere le costruzioni a incastro e le molte diramazioni sintattiche che caratterizzano il testo e gli conferiscono il suo ritmo. Un bell'esempio ci viene già dalla frase di apertura:

Le maschere stanno in alto, sopra il bancone di legno nero intarsiato, che proviene dalla rinomata falegnameria Cante – rinomata almeno un tempo, ma al Caffè San Marco le insegne onorate e la fama durano un po' di più; anche quella di chi, quale unico titolo per essere ricordato, può accampare soltanto – ma non è poco – il fatto di aver passato degli anni a quei tavolini di marmo dalla gamba di ghisa, che finisce in un piedistallo poggiato su zampe di leone, e di aver detto ogni tanto la sua sulla giusta pressione della birra e sull'universo. (MC: 11)

La traduttrice tedesca segue qui molto fedelmente l'originale, riproducendo la complessità sintattica della frase:

Die Masken sind oben, über der Theke aus schwarzem, intarsiengeschmücktem Holz, die aus der renommierten Schreinerei Cante stammt – renommiert zumindest früher einmal, aber im Café San Marco halten sich der vergoldete Zierat und der Ruhm ein wenig länger, selbst der desjenigen, der als einziges Verdienst, dass man sich seiner erinnere, lediglich – doch das ist nicht wenig – die Tatsache anführen kann, Jahre an diesen Marmortischen, deren gusseiserner Fuß in einen auf Löwenpranken ruhenden Sockel mündet, verbracht und hin und wieder seine Meinung kundgetan zu haben: über den richtigen Druck beim Bierzapfen und über das Universum. (MCted: 9)

È interessante la soluzione di posticipare il complemento introdotto la preposizione *über* *den richtigen Druck beim Bierzapfen und über das Universum* dopo il complesso verbale, quindi in una posizione marcata, cosa che porta la traduttrice a usare il doppio punto. In questo modo si accentua l'effetto ironico che si ottiene dall'accostamento di quei due argomenti, la giusta pressione della birra e l'universo.

Va osservato come nelle recensioni sulla traduzione tedesca di *Microcosmi* si sottolineano – cosa assai rara nelle recensioni di testi letterari tradotti – i meriti della traduttrice tedesca,¹⁷ anche e soprattutto per quel che riguarda la capacità di ricreare il ritmo del testo rispettando le caratteristiche sintattiche:

¹⁷ Schwitalla e Tiittula (2009: 132) osservano giustamente come la scarsa considerazione di cui a figura del traduttore gode nelle recensioni di testi letterari tradotti riveli un equivoco di base ovvero che: “Der Stil der Übersetzung und die sprachlichen Formulierungen des Übersetzters werden bewertet als Stil und Sprache des

Der Anteil der Übersetzerin Ragni Maria Gschend [sic] an diesem Meisterwerk der Wahrnehmung ist so hoch, wie der einer Übersetzung nur sein kann – sie weicht jeder Gefallsucht aus, schreibt ein reiches, immer präzises Deutsch und folgt dem Autor in all seinen stilistischen Verästelungen und Stimmungen, in seinen markanten Wechselfällen von tiefem Ernst bis zur Andacht, aufflackerndem Humor und dem abrupten Gebrauch des Protokolls, wenn der Gegenstand es gebietet.¹⁸ (Schmitter 1999)

Questo giudizio, da noi pienamente condiviso, viene ulteriormente rafforzato se ci dedichiamo a tutti quegli aspetti del testo che vengono comunemente racchiusi sotto il termine *Realia* e che, come si è già osservato, hanno un ruolo centrale in questo testo.

3.2.2 I *Realia* e il pastiche linguistico

Per quel che concerne il piano dei *Realia* e della loro resa nelle varie traduzioni del testo, emergono varie soluzioni traduttive. Nella traduzione tedesca si nota una generale tendenza al mantenimento della parola del testo originale; ciò vale in particolare per le parole denominanti cibi, bevande, fenomeni naturali e aspetti del paesaggio. L'espressione originale viene ripresa nella maggior parte dei casi in forma inalterata oppure parzialmente adattata dal punto di vista morfologico e/o grafemico alla lingua di arrivo. Citiamo di seguito alcuni esempi, sottolineando la parola in questione:

“Mi smo stari”, siamo vecchi, brontola suo zio, il più vecchio dei sei fratelli di suo padre, che per l'età potrebbe essere suo nonno, bevendo il suo slivowitz di mattino presto [...].(MC: 159)

“*Mismo stari*” [sic], wir sind alt, brummt ihr Onkel, der älteste der sechs Brüder ihres Vaters, der dem Alter nach ihr Großvater sein könnte, und trink seinen Morgenslibowitz [...].(MC: 195-196)

E così, diceva Ettore, dopo aver attraversato l'oceano ho dovuto anche bere un sorso di quel maraschino che già da giovane, a Zara, mi faceva nausea. (MC: 16)

Und so, hatte Ettore erzählt, mußte ich, nachdem ich schon über den großen Teich geflogen war, auch noch einen Schluck von dem Maraschino hinunterschütten, den ich schon als jünger Mann in Zara nicht ausstehen konnte. (MCted: 16)

Diffidando del rancio, si era fatto preparare dalla moglie delle palacinche al formaggio e le aveva detto di portargliele ben calde, infilate in un thermos, per l'ora di pranzo. (MC: 178)

Da er der Mannschaftsverpflegung mißtraute, hatte er seiner Frau aufgetragen, ihm Käsepalatschinken zu backen und sie ihm mittags war, in einer Thermoskanne vertraut, zu bringen. (MCted: 219)

Schriftstellers.” [Lo stile della traduzione e le formulazioni linguistiche del traduttore vengono giudicate come stile e lingua dello scrittore.]

¹⁸ [Il contributo della traduttrice Ragni Maria Gschend [sic] a questo capolavoro della percezione è grande quanto può essere grande il contributo di una traduzione – la traduttrice evita qualsiasi tentazione di compiacersi, usa un tedesco ricco ma sempre preciso e segue l'autore in tutte le sue ramificazioni stilistiche e nei suoi umori, nei suoi bruschi passaggi dalla profonda serietà alla devozione, nel suo umorismo dilagante e nell'improvviso utilizzo di uno stile protocollare quando l'oggetto lo permette.]

Il latinista enologo probabilmente sapeva che la liscia superficie di quel latino assomigliava al sapore del barbera e del dolcetto, così rapido a scivolare nel bicchiere e nella gola e degno della cura e della competenza che egli dedicava ai doni della vite [...]. (MC: 133-134)

Der weinkundige Latinist wußte wahrscheinlich, daß die glatte Oberfläche dieses Lateins Ähnlichkeit hat mit dem Geschmack des Barbera und des Dolcetto, so rasch ins Glas und durch die Kehle fließend und würdig der Sorgfalt und der Kompetenz, die er den Gaben des Weinstocks angedeihen ließ [...] (MCTed: 164)

Sloveno formatosi nella vecchia Austria asburgica, il professor Karolin ha sempre parlato un tedesco cerimonioso e antiquato, che prediligeva l'uso delle forme indirette: "Ho detto a mia moglie", diceva ad esempio [...], "chiedi al nostro stimatissimo amico, cioè a Lei, se la sua riverita consorte preferisce la gubanica con o senza grappa...". (MC: 110)

Als Slowene, der noch im alten habsburgischen Österreich zur Schule gegangen war, hat Professor Karolin immer ein umständliches und antiquiertes Deutsch gesprochen, wobei er eine Vorliebe für den Gebrauch indirekter Wendungen zeigte: "Ich habe zu meiner Frau gesagt", berichtete er zum Beispiel [...] "frage unseren hochgeschätzten Freund, das heißt also Sie, ob seine verehrte Gemahlin die gubanica mit oder ohne Grappa bevorzugt...". (MCTed: 134)

Negli esempi riportati tre lemmi, *slivowitz*, *maraschino* e *palacinche*, subiscono un adattamento alla lingua d'arrivo, sia sul piano grafemico sia su quello morfologico (*slivowitz* e *palacinche* vengono entrambi inseriti in un sostantivo composto, costituendone la testa). Negli altri casi invece, *barbera* e *dolcetto* nonché *gubanica*, i vocaboli sono ripresi senza nessun tipo di modifica, con la sola differenza che per *gubanica* si sceglie il carattere corsivo, cosa che peraltro caratterizza anche il testo fonte.

Sulla base di questi esempi possiamo dedurre che vi è, nella traduzione tedesca, la tendenza a mantenere l'elemento estraneo, cosa che trova conferma anche nella resa di molti altri *Realia*. Occorre però ricordare allo stesso tempo come molte di queste parole contengono un carico di estraneità o addirittura di esotismo già nello stesso testo di origine: *gubanica*, *slivoviz* o *palacinche*, per esempio, sono certo facilmente comprensibili nella zona di Trieste e dintorni, ma non lo sono necessariamente in altre parti d'Italia. E, in effetti, nemmeno i vocabolari della lingua italiana aiutano in questo caso, con la sola eccezione di *slivoviz*, la cui spiegazione rimanda tuttavia esplicitamente ai confini nord-orientali dell'Italia (cfr. Zingarelli 1999; Devoto-Oli 2004).

Il piano dei *Realia* rilette dunque la pluralità culturale e linguistica del mondo nel quale si muove il nostro protagonista. In questo senso è auspicabile mantenere un tale effetto nella lingua di arrivo, anche a costo di provocare qualche difficoltà di comprensione, difficoltà che comunque sono piuttosto ridotte, visto che dal contesto è comunque sempre desumibile che si tratta appunto di cibi e bevande.

Uno sguardo su altre traduzioni ci fa vedere come anche in altri casi prevalga la tendenza al mantenimento dell'elemento estraneo. Il traduttore inglese, per esempio, mantiene i *Realia* sopra citati, con la sola eccezione di *palacinche*, per cui sceglie la soluzione dell'adattamento, trasformandole in *pancakes with cheese* (MCingl: 180). Va osservato inoltre come un'unica traduzione – quella greca – scelga di aggiungere, in fondo al testo, un glossario in cui si fornisce la traduzione delle parole culturospesifiche come pure delle varianti dialettali o di quelle riportate in altre lingue.

Interessante è il caso della traduzione croata, in cui, per quel che concerne i *Realia* citati, scompare, nella maggior parte dei casi, l'elemento estraneo. Succede con *maraskino* (MCcro: 13), *šljivovica* (MCcro: 172), *palačinke* (MCcro: 193), *gibanica* (MCcro: 118), parole che fanno parte della lingua croata e che denominano referenti noti nell'ambito di quella lingua e cultura.¹⁹ Ne deriva che, per quel che concerne questo particolare aspetto, nel testo originale l'elemento di estraneità appare più evidente di quanto non lo sia nella traduzione. Questo è un punto che riguarda in particolare la traduzione croata e, in alcuni casi, anche quella tedesca, dal momento che sono soprattutto il mondo slavo e quello germanico a mescolarsi con quello italiano.

Un esempio analogo ci viene dalla parola tedesca *Stube*, cui spetta una funzione quasi leitmotivica nel capitolo dedicato al “microcosmo” altoatesino di Antholz. Essa indica la stanza più accogliente di un albergo, quella in cui ci si incontra e ci si ritrova, diventando quindi in un certo senso il simbolo dell'intimità casalinga di quel mondo.

Nella *Stube* dell'albergo Herberhof di Antholz Mittertal, gli avventori dalla facce intagliate in legno rubizzo si dedicano in genere ad altri giochi [...]. (MC: 189)

Nella traduzione tedesca l'elemento estraneo scompare inevitabilmente, anche a livello grafemico:

In der Stube des Gasthauses Herberhof in Anhtolz-Mittertal geben sich die Gäste mit ihren holzgeschnitzten Gesichtern im allgemeinen anderen Kartenspielen hin [...]. (MCTed: 233)

Le traduzioni croata e inglese presentano in questo caso ad una soluzione analoga, che consiste nel ricorrere ad un corrispettivo affine che accompagna, sebbene in ordine inverso nelle due lingue, la parola del testo originale:

U gostionici, u *Stube* hotela Herberhof u Antholzu Mittertalu [...] (Mccro: 205)

¹⁹ Si osservi come nell'unico caso, tra gli esempi citati, in cui c'è l'elemento estraneo anche per il lettore croato – le denominazioni *barbera* e *dolcetto* –, la traduttrice antepone la parola “vina” (vini) alle denominazioni *barbera* e *dolcetto* (MCcro: 143).

In the *Stube*, the lounge of the Herberhof hotel in Antholz Mittertal [...] (MCingl: 191)

Questo tipo di soluzione – la trascrizione del termine originale, con l’aggiunta di un corrispettivo affine nella lingua di arrivo o anche, come vedremo in un altro esempio, di una parafrasi che ne spiega il significato – è particolarmente frequente nel caso in cui la stessa *Realie* viene più volte ripresa nel testo. In questo modo, infatti, i traduttori possono riprendere la parola straniera nella sua forma originale (come succede con *Stube* nella traduzione croata).

Un altro esempio ci viene dalla parola *fose*, che si riscontra nel capitolo “Lagune” (cfr. MC: 59) e che nelle indicazioni per i traduttori l’autore così spiega:

Pag. 59, riga 10. “Fose” sono dei piccoli canali, che mettono in comunicazione la laguna con il mare. Canali molto stretti. [...] (“Avvertenze traduttori MC: 6”)

Sia la traduttrice tedesca sia quella croata riportano parte di questa spiegazione nella loro traduzione, accostandola alla parola *fose*, che poi viene ripresa tale e quale più avanti nel testo tradotto:

Attraverso le fose, che tagliano il cordone sabbioso litoraneo, la marea entra nella laguna e con essa le grandi acque delle lontananze penetrano negli stagni salati, nelle valli dove il pesce allevato passa l’inverno. (MC: 59)

Durch die fose, die kleinen Kanäle, die den litoralen Sandkorn durchschneiden, kommt die Flut in die Lagune [...] (MCted: 71)

Fosama, uskim kanalima koji sijeku pješčanu vezu primorja, plima ulazi u lagunu [...] (MCcro: 61)

Un esempio simile in partenza, ma diverso nelle soluzioni traduttive concerne la traduzione della parola *osmiza*, che compare nelle ultime pagine del libro:

Fra gli intarsi del confessionale sporgeva uno strano disegno, che ricordava la frasca di un osmiza. (MC: 269)

Nelle pagine per i traduttori troviamo una lunga spiegazione di questa parola in cui l’autore si sofferma sui suoi significati denotativi e connotativi, aggiungendovi anche il suo parere circa la traduzione:

“Osmiza” è un termine di origine slovena (letteralmente indica un periodo di otto giorni) e indica una di quelle locande, osterie, che, in base a un antico privilegio che risale a Maria Teresa, hanno il diritto, per un paio di settimane all’anno, di vendere – senza aver bisogno della licenza e senza pagare tasse – i loro prodotti, vino prosciutto formaggio fatti in casa. E’ un luogo tipico per Trieste, fa parte dei riti e dei miti della città, un luogo dove, specie d’estate, sul Carso, si va a mangiare, a bere e a stare insieme. Direi di conservare il termine originale.” (“Avvertenze traduttori MC”: 19)

Nonostante il suggerimento dell’autore, nelle traduzioni prese in esame è prevalsa la strada della sostituzione con una parola affine della lingua d’arrivo, tra cui quella tedesca, *Heurigenschenke*, presenta molte affinità anche dal punto di vista connotativo:

Unter den Intarsien des Beichtstuhls fiel ein seltsames Motiv auf, das an den Laubbuschen einer Heurigenschenke erinnerte. (MCted: 333)

Na intarzijama propovjedaonice nazirao se čudan crtež koji je podsjećao na cimer gostionice. (MCcro: 296)

Among the inlay work in the confessional a strange design stood out, reminding him of an inn sign. (MCingl: 274)

Il fatto di preferire l'adattamento alla ripresa della parola originale può dipendere dalla sua presenza isolata nel testo: diversamente dalle altre parole citate sopra, *osmiza* compare infatti solo una volta e il suo valore evocativo si esaurisce in quel contesto.

La commistione linguistica che si registra sul piano dei *Realia* va anche al di là di questi ultimi. Si è già osservato infatti che *Microcosmi* è un testo caratterizzato da un pastiche in cui varietà linguistiche si mescolano e si 'pasticciano' a vicenda. Nella traduzione di questi passi ritroviamo gli stessi procedimenti cui si ricorre nella resa delle parole culturospecifiche: il mantenimento della parola originale (con relativa segnalazione dell'elemento estraneo mediante il carattere corsivo), il mantenimento dell'espressione originale, con l'aggiunta, nel testo, della traduzione e la sostituzione con un'espressione corrispondente. Qui di seguito un esempio per ciascuna delle soluzioni:

Le figlie della signora Babić corrono al mare, le belle djevojke ridono e mostrano i denti bianchi si tuffano nell'acqua, candidi gabbiani e spruzzi di schiuma [...]. (MC: 160)

Die Töchter der Frau Babić rennen ins Meer, die hübschen djevojke lachen und zeigen ihre weißen Zähne, sie tauchen ins Wasser, weiße Möwen und Schaumspritzer [...]. (MCted: 197)

Jure e Tonko canticchiano, "tamo daleko, daleko kraj mora", poi smettono. (MC: 162)

Jure und Tinko singen vor sich hin, "tamo daleko, daleko kraj mora", dort, weit, weit vom Meer, dann sind sie still. (MCted: 199)

Addio barba, buon viaggio, dice la gente a Cherso quando un funerale passa per le calli. (MC: 186)

Gott mit dir, Väterchen, gute Reise, sagen die Leute in Cres, wenn ein Trauerzug durch die Gassen zieht. (MCted: 229)

Anche se in misura diversa, il pastiche viene così mantenuto in tutti e tre i casi. Nella traduzione croata si perde invece nonostante il – o proprio a cause del – mantenimento delle espressioni del testo originale: *Kćeri gospođe Babić*, lijepa djevojke (MCcro: 173); *Jure i Tonko pjevuše*, "tamo daleko, daleko kraj mora" (MCcro: 175), Addio barba, *sretan put* (MCcro: 202). Fa eccezione solo l'espressione *addio barba*, marcata dialettalmente pure in croato.

Sempre in questo contesto è interessante dare un'occhiata anche alla commistione tra dialetto e varietà standard, commistione che, come si è detto, si ha soprattutto nel momento in

cui nel testo viene riportato, in forma diretta o indiretta, il discorso altrui. Il dialetto contribuisce in questi casi a creare un effetto ironico. Un esempio di discorso indiretto è quello della signora Maria, che mescola dialetto triestino e italiano:

Maria, la mamma della signora Gliha, che a maggio arriva col marito e i figli da Zagabria e apre la casa dove si passano le estati, non si è mai mossa, fino a pochi mesi prima, da St. Ivan, il piccolo paese a due passi, ma ora è appena tornata da New York, dove è stata a trovare uno dei suoi figli. Se le piace New Work? Sì, risponde condiscendente [...], sì, bella, ma un poco ala vecia, con quelle carrozze e i cavalli, e poi pochi telefoni. (MC: 161)

La traduttrice tedesca rinuncia al dialettalismo *ala vecia*, ma riesce comunque a dare una marcatura al discorso, ricorrendo all'anacronismo *Droschke* per 'carrozza', e dunque a salvare l'ironia:

Maria, die Mutter von Frau Gliha, die mit ihrem Mann und den Kindern im Mai von Zagreb kommt, um das Haus herzurichten, in dem sie den Sommer verbringen, hat sich bis vor wenigen Monaten nie von Štivan, dem kleinen Nachbardorf, fortbewegt, aber jetzt ist sie gerade aus New York zurückgekommen, wo sie einen ihrer Söhne besucht hat. Ob ihr New York gefallen habe? Ja, antwortet sie bereitwillig [...], ja, schön, aber ein bißchen altmodisch, mit den Droschken und Pferden, und dann so wenig Telephone. (MCTed: 198)

Due esempi molto interessanti dal punto di vista dell'analisi della traduzione sono legati all'uso del dialetto, sempre nell'ambito del discorso diretto, per creare giochi di parole. Protagoniste ne sono, in entrambi i casi, due figure femminili:

Era alla sorella che l'ingegner Harrauer parlava tutto il giorno delle tubature e lei, sarta, divideva il suo interesse fra queste ultime e il suo lavoro, compresa la biancheria che cuciva caritatevolmente per i frati di un convento vicino, sulla cui porta c'era il motto "àbstine sùstine", astienti dalla gola tranne che per il necessario sostentamento, parole che lei leggeva abstinence sustine, pensando che quest'ultima indicasse, secondo il significato dell'omonimo termine dialettale, i bottoncini a molla. Non solo a Baudelaire o a Montale è concesso di racchiudere in pochi versi condensati e sibillini, per la delizia degli interpreti, plurimi significati. La sorella dell'ingegner Harauer era riuscita a concentrare in una quartina, degna di esegesi strutturaliste, la totalità della sua esistenza [...], e amava recitare quei versi mentre lavorava, biascicandoli fra le labbra chiuse che stringevano aghi e spilli: "Abstinence, sustine / mudande del frate / condotte forzate / orate per me", dove le orate indicavano probabilmente il prelibato pesce di mare." (MC: 42)

La bisnonna Santina, che si era presa cura dei nipoti rimasti orfani, dopo i novant'anni aveva perso un po' la bussola e aveva completamente dimenticato suo marito [...], e parlava ai nipoti solo del suo primo amore morto nella guerra del '48 come soldato austriaco. Eppure la bisnonna analfabeta aveva goduto, per più di diciotto lustri, di un'eccellente memoria e anzi aveva trasmesso ai nipoti l'unico episodio storico di sua conoscenza, l'imperatrice Maria Tessa che si rifugia presso i nobili ungheresi, i quali le giurano fedeltà e, nella sua versione, le offrono un trono. "Non mi sento", avrebbe risposto Maria Teresa secondo la bisnonna Santina, la quale aggiungeva che – poiché in dialetto quel verbo può venire da sentirse ma anche da sentarse, sedersi – "non si era mai savesto se la voleva dir che no la se sentiva o che no la se sentava." (MC: 43)

In entrambi i casi, il testo stesso offre, in una sorta di commento metalinguistico, la spiegazione dei giochi di parole su cui è costruito l'effetto comico: nel primo esempio c'è da una parte la sovrapposizione tra il latino *sùstine* e il dialettalismo *sustìne* e, dall'altra, l'omofonia di *orate* (forma verbale) e *orate* (sostantivo); il secondo esempio è costruito invece sulla polisemia della forma verbale dialettale *non mi sento*. In un certo senso è già il testo fonte ad offrire una traduzione di questi giochi di parole; con la traduzione in un'altra lingua, alla spiegazione metalinguistica del testo fonte si aggiunge inevitabilmente un'altra lingua:

Zu seiner Schwester jedoch redete der Ingenieur Harrauer den lieben langen Tag von den Druckleitungen, und sie, ein Schneiderin, teilte ihr Interesse zwischen den letzteren und ihrer Arbeit, zu der auch die Unterwäsche gehörte, die sie aus Wohltätigkeit für die Brüder eines benachbarten Klosters nähte, über dessen Pforte der Wahlspruch *ábstine, sústine* stand, enthalte dich der Gaumenfreuden bis auf fas zur Erhaltung der Kräfte Notwendig, Worte, die sie stets als *abstíne sustíne* zu lesen pflegte, wobei sie dachte, das zweite würde, wie das gleichlautende Dialektwort, die Druckknöpfe bezeichnen. Nicht nur einem Baudelaire oder einem Montale ist es, zur Freude des Interpreten, gestattet, in wenige komprimierte und sibyllinische Verse mehrere Bedeutungen zu legen. Der Schwester des Ingenieurs Harrauer war es gelungen, in einem Vierzeiler, würdig strukturalistischer Exegese, die Totalität ihrer von den hydraulischen Obsessionen des Bruders, dem Handwerk des Zuschneidens und Nähens und den Klosterbesuchen absorbierten Existenz zu konzentrieren, und sie liebte es, diese Verse bei der Arbeit herzusagen, indem sie mit zusammengepressten Lippen, die Näh- und Stecknadeln hielten, vor sich hin murmelte: *Abstíne, sustíne / mudande del frate / condotte forzate / orate per me (Brüderunterhosen / Druckleitungen / bittet für mich)*, wobei nicht auszuschließen ist, daß sie bei *orate* an den bekannten köstlichen Meeresfisch, die Goldbrasse, dachte. (MCted: 49-50)

Und doch hatte sich die Urgroßmutter, die weder lesen noch schreiben konnte, bis über ihr neuntes Jahrzehnt hinaus eines ausgezeichneten Gedächtnisses erfreut, ja sie hatte den Enkelkindern die einzige historische Episode überliefert, die ihr bekannt war, nämlich die von der Kaiserin Maria Theresia, die sich zu den ungarischen Adelligen flüchtet, welche ihr Treue schwören und, in der Version der Urgroßmutter Santina, einen Thron anbieten. “Non mi sento”, ich fühle mich nicht danach, soll Maria Theresia geantwortet haben – und da im Dialekt mi sento sowohl von *sentirse*, sich fühlen, als auch von *sentarse*, sich setzen, abgeleitet sein kann, pflegte die Urgroßmutter hinzuzufügen, daß man bis heute nicht wisse, ob die Kaiserin habe sagen wollen, daß sie sich nicht danach fühle oder daß sie sich nicht setze. (MCted: 51)

La traduttrice aggiunge dunque, nel discorso diretto, la traduzione tedesca, nel primo caso mettendola tra parentesi, nel secondo inserendola direttamente nel testo mediante l'uso della virgola; in entrambi i casi, l'operazione è resa visibile dal cambio di carattere, corsivo per l'espressione originale, normale per la traduzione. Questo tipo di operazione incide inevitabilmente sull'immediatezza del discorso diretto, cosa che diventa particolarmente

evidente nel secondo esempio, dove il discorso diretto del testo originale diventa indiretto nella traduzione.²⁰

A soluzioni analoghe ricorrono anche altri traduttori; vale la pena soffermarsi sulla traduzione inglese del primo dei passi citati che spicca per l'intervento particolarmente forte del traduttore (cfr. Rega 2008: 122):

[...] she loved to recite the lines as she worked, forcing them out through her closed lips that held on tightly to needles and pins: *Abstine, sustine / mudande del frate / condotte forzate / orate per me ...* "Abstain sustain / the friar's drawers / pressurized ducts / orate for me" ... and that final *orate* probably was not a verb at all, but was an Italian plural noun – sea-bream in English ... fine fish to pray for in any language. (MCing: 36-37)

Si noti come nella traduzione in inglese venga mantenuto l'italiano *orate*, cui poi si riferisce l'aggiunta del traduttore che in parte è una mera spiegazione linguistica, in parte (*fine fish to pray for in any language*) costituisce un'interpretazione del traduttore di quel gioco di parole. Salta all'occhio anche l'uso della punteggiatura da parte del traduttore inglese: da una parte saltano le virgolette nel riportare la citazione del testo fonte e questo annulla l'effetto del discorso diretto; dall'altra vengono aggiunti puntini di sospensione, sia alla frase del testo fonte, sia al commento del traduttore, scelta questa che, a nostro parere, rende molto percettibile l'intervento di una voce esterna:

Gli esempi citati confermano tutti quanto siano eterogenee le soluzioni dei traduttori in merito al problema di mantenere o eliminare l'elemento estraneo nel testo. A conferma di ciò citiamo l'opinione del traduttore tedesco Burkhard Kroeber, traduttore dall'italiano cui si devono, fra l'altro, le traduzioni in tedesco di Eco, Calvino, Manzoni e altri autori italiani. È un'opinione interessante anche per il paragone musicale su cui Kroeber basa il suo pensiero, riportandoci così alla questione del ritmo nella traduzione letteraria:

Neuerdings denke ich aber auch, daß dieses angebliche Entweder-Oder in Wahrheit gar keine Beschreibung zweier real existierender Methoden oder Schulen des Übersetzens ist, bei denen man sich für eine entscheiden muß wie etwa bei der Wahl zwischen katholisch und protestantisch. Mir scheint, es handelt sich eher um eine analytische Unterscheidung zweier Register oder Haltungen, oder, wenn man so will, Gestimmtheiten oder Stimmungslagen des Übersetzens, die sich in der Praxis permanent und organisch mischen. Um noch einmal den Vergleich mit der Musik zu bemühen: Es verhält sich damit vielleicht ein bißchen so wie mit Dur und Moll: Niemand käme auf den Gedanken, hier von zwei Methoden des Komponierens zu sprechen, die sich gegenseitig ausschließen; keine nicht ganz banale Komposition ist durchgängig nur in Dur oder Moll gehalten, und in den größeren mischen sich beide Tonarten permanent und organisch. Nicht anders ist es beim Übersetzen: Ich beschließe nicht, entweder einbürgernd oder verfremdend zu übersetzen, sondern ich tue es je nach Textsorte, je nach Text und sogar innerhalb eines Textes je nach Lage mal mehr das eine, mal mehr das andere, und die

²⁰ Su questo punto cfr. anche Rega (2008: 122).

Entscheidung treffe ich in der Regel nicht aufgrund irgendwelcher Prinzipien, sondern intuitiv oder allenfalls durch Versuch & Irrtum.²¹ (Kroeber 2008: 100-101)

3.2.3 Nomi propri e nomi di luogo

Dal punto di vista traduttivo i nomi propri non sembrano rappresentare un problema. Nella traduzione tedesca vengono mantenuti nella forma originaria. Ciò conferma quanto afferma Schreiber in uno studio contrastivo (tedesco-italiano) sulla traduzione dei nomi propri nelle traduzioni letterarie: “Bei *Familiennamen* gilt in deutschen Übersetzungen die Beibehaltung als Regelfall [...]” (Schreiber 2000: 11)²². Uno sguardo sulle traduzioni in altre lingue ci permette di estendere tale affermazione anche al di là del confronto fra il tedesco e l’italiano. I nomi vengono ripresi tali e quali, mantenendo la forma grafica originaria.

Che la questione dei nomi propri non presenti particolari problematiche, lo si deduce anche dal fatto che non sia oggetto di discussione tra l’autore e i traduttori. Se ne trova cenno in una lettera inviata alla traduttrice finlandese Hannimari Heino, dove, partendo dal presupposto di salvaguardare la varietà dei nomi di luogo, in quanto specchio della complessità di quei microcosmi, l’autore allarga il discorso anche ai nomi propri:

La stessa cosa vale per i nomi di persone, che devono assolutamente restare così come sono scritti nell’originale, qualche volta terminando in “ic” e qualche volta in “ich”. Questo perché da quelle parti – a prescindere da ogni cosiddetta originaria, difficilmente identificabile e del resto poco importante origine etnica – i nomi in “ic” indicano nazionalità croata, quelli in “ich” nazionalità italiana. Qualche volta naturalmente – ma questo succede sempre o quasi nelle questioni nazionali – si tratta di scelta, qualcuno che ha magari deciso di sentirsi croato o italiano, ma questa è proprio una ragione per mantenere la babele. Può darsi benissimo che ci siano due fratelli Babic e Babich. (lettera datata 30.10.2001)

A titolo di curiosità, Magris aggiunge anche un ulteriore esempio concreto, tratto dalla sua cerchia di amicizie personali, esempio che qui citiamo perché riassume, in maniera

²¹ [Ultimamente penso anche che questa apparente contrapposizione tra l’uno e l’altro metodo [estranimento vs. adattamento] in realtà non corrisponda a due metodi realmente esistenti o a due scuole di traduzioni in cui occorra decidersi per l’uno dei due, come se fosse una scelta tra cattolico e protestante. Mi pare si tratti piuttosto di una differenziazione analitica di due registri o atteggiamenti, o anche, volendo, di stati d’animo e umori del traduttore, che invece nella prassi si mescolano in maniera permanente e organica. Per chiamare ancora una volta in causa il paragone con la musica: la questione è paragonabile in un certo senso con le tonalità maggiore e minore: Nessuno si sognerebbe di parlare di due metodi di fare musica che si escludono a vicenda; nessuna composizione che non sia proprio banale è esclusivamente in modalità maggiore o minore e in quelle migliori le due tonalità si mescolano in modo organico e permanente. Proprio questo succede nella traduzione: Io non decido di tradurre estraniando o adattando, bensì lo faccio a seconda della tipologia testuale, del testo e anche all’interno dello stesso testo mi trovo a decidere nell’uno o nell’altro senso, seguendo per lo più non principi astratti bensì l’intuito e comunque è un susseguirsi di tentativi e errori.]

²² Per un approfondimento della questione onomastica dal punto di vista traduttivo, si rimanda a Kalverkämper (1996).

emblematica, tutta la complessità della questione e dunque anche il significato che quei nomi hanno all'interno del testo:

Le cose poi [...] sono ancora più complicate, perché, per esempio, c'è stata una italianizzazione dei nomi slavi (cui accenno nell'episodio di Dlacich), italianizzazione forzata al tempo del fascismo, o avvenuta in un processo più lungo e più soft. Il celebre fisico Paolo Budinich [...] da bambino si chiamava Budinich, poi la famiglia è diventata Budini e lui, relativamente pochi anni fa, circa una ventina, ha voluto ritornare al cognome originario e si chiama nuovamente Budinich, perciò non Budinic, perché si sente italiano, ma evidentemente non al punto di sentirsi Budini. (lettera datata 30.10.2001)

Se i nomi in sé non originano problematiche traduttive, la questione cambia quando invece i nomi sono accompagnati da *signore* ovvero *signora*.

“In fondo, ero innamorato di lei, ma non mi piaceva, mentre io le piacevo, ma non era innamorata di me”, dice il signor Palich, nato a Lussino, sintetizzando un tormentato romanzo coniugale. Il Caffè è un brusio di voci, un coro sconnesso e uniforme, tranne qualche esclamazione a un tavolo di scacchisti o, la sera, il pianoforte del signor Plinio – talvolta un rock, più spesso musica ruffiana degli anni tra le due guerre, nei tuoi occhi ner brilla già il piacer, il fato avanza con i passi di un ballabile kitsch. (MC: 15)

Nel Caffè l'aria è velata, protegge dalle lontananze, nessuna folata spalanca l'orizzonte e il rosso della sera è il vino nel bicchiere. Il signor Crepaz, ad esempio, non rimpiange certo la sua gioventù [...] A questo proposito, correva perfino voce – ma al Caffè si esagera facilmente – che fosse andato a letto di recente con la signora Tauber, forse la capostipite della sua serie [...] (MC: 23-24)

All'inizio c'era la voce del signor Samec, bassa e un po' gracchiante, con l'impercettibile sibilare della sua essa slovena [...] (MC: 93)

Anche qui per il traduttore vi sono fondamentalmente due possibilità – mantenere la forma originale o tradurla –, scelta che comporta conseguenze di tipo connotativo: il mantenimento di *signore* / *signora* conferisce un indubbio colorito locale alla traduzione. Nella traduzione tedesca vi è un'evidente dominanza della seconda soluzione, quella cioè di ricorrere alle rispettive forme tedesche; si osservino, in proposito, le traduzioni dei passi sopra citati:

“Im Grunde war ich in sie verliebt, aber sie gefiel mir nicht, wogegen ich ihr gefiel, aber sie nicht in mich verliebt war”; sagt der Herr Palich aus Lussin gebürtig, einen qualvollen Roman zusammenfassend. Das Café ist ein Gesumm von Stimmen, ein Chor, unzusammenhängend und gleichförmig, mit Ausnahme eine gelegentlichen Ausrufs an einem Schachspielertisch oder, am Abend, der Klänge des Pianofortes von Signor Plinio: manchmal Rock, öfter aber einlullende Musik aus der Zeit zwischen den beiden Kriegen, *zwei rote Lippen und ein roter Taragona*; das Fatum nähert sich im Tanzschritt der Schulze. (MCted: 15)

Im Kaffeehaus ist die Luft wie ein Schleicher, Schutz vor der Ferne; kein Windstoß reißt den Horizont auf, und das Abendbrot ist der Wein im Glas. Der Herr Crepaz zum Beispiel trauert gewiß nicht seiner Jugend nach [...] Es wurde sogar gemunkelt – aber im Kaffeehaus übertreibt man schnell –, er sei kürzlich mit der Frau Tauber ins Bett gegangen, vielleicht der Stammutter seiner Serie [...] (MCted 24-26)

Am Anfang war die Stimme von Herrn Samec, leise und ein bisschen krächzend, mit dem kaum merklichen Zischen des slowenischen S-Lauts [...] (MCted: 113)

La scelta è dunque quasi sempre per la traduzione; un'eccezione è rappresentata da quel *Signor Plinio*, che viene invece mantenuto anche nella traduzione tedesca, eccezione che non passa inosservata dal momento che segue solo di poche di righe il *Herr Palich*. Riflettendo sui motivi di tale scelta, ci pare sia dovuta al fatto che quel *signor Plinio*, assieme al suo pianoforte, appaia quasi come parte del Caffè San Marco, al pari dei tavolini, della musica, del brusio di voci. Contribuisce cioè al suo colorito e riproporlo in italiano nella traduzione tedesca potrebbe essere un modo per ricreare quel colorito.

Ciò troverebbe conferma anche negli altri casi in cui si opta per il mantenimento della forma italiana, come, per esempio, nel seguente passo in cui siamo sempre al Caffè San Marco, di cui viene descritta l'atmosfera da "accademica platonica" (MC: 18)

Nel San Marco i demoni sono relegati in alto, capovolgendo la scenografia tradizionale, perché il Caffè, con la sua decorazione floreale e lo stile Secessione viennese, ricorda che quaggiù si può stare anche bene [...] Il direttore, il signor Gino, e i camerieri, che arrivano al tavolo con un bicchiere dopo l'altro – talora assumendo l'iniziativa di offrire, ma non a tutti, tartine di salmone con un prosecco speciale – sono una gerarchia angelica minore ma affidabile [...] (MC: 18)

Nella traduzione tedesca ritroviamo il *signor Gino*, scelta che anche qui appare quale modo per ricreare il colorito locale e che in questo senso è paragonabile alla ripresa di *prosecco* qualche riga più sotto:

Im San Marco sind die Dämonen, in Umkehrung der traditionellen Szenerie, nach oben verbannt, denn das Café mit seinen Blumenornamenten und dem Wiener Sezessions-Stil erinnert daran, daß man sich hienieden auch wohl fühlen kann [...] Der Chef, signor Gino, und die Kellner, die mit einem Glas nach dem anderen an den Tisch kommen – manchmal ergreifen sie sogar die Initiative und offerieren, aber nicht jedem, Lachsbrötchen und einen besonderen Prosecco –, sind Engel einer niedrigeren Rangordnung [...] (MCted: 18-19)

È interessante notare come altri traduttori optino esclusivamente per la traduzione delle forme allocutive: nella traduzione croata, per esempio, le forme sono sempre *gospodin / gospođa*, in quella inglese *Mr / Mrs*, in quella spagnola *señor / señora*. Va osservato che la traduzione o meno di queste parole è oggetto di discussione tra l'autore e i traduttori e da questo punto di vista è evidente una negoziazione tra le due parti. Infatti, dalle controsservazioni fatte dall'autore alla prima versione della traduzione tedesca e inglese si deduce che in entrambi i casi i traduttori avevano prima mantenuto quasi in toto le forme italiane e che solo in seguito alle osservazioni dell'autore, che su questo punto appare nettamente contrario al mantenimento delle parole originali, cambiano direzione. Si veda cosa

dice in proposito l'autore al traduttore inglese: "Non mi piacciono quei "Signor" oppure "Signora"; mi sembra diano al testo un carattere pittoresco-colorito-quasi folcloristico italiano, come quando i non-italiani dicono 'spaghetti'." (lettera datata 3.5.1998)

Analoghe sono le osservazioni che fa alla traduttrice tedesca, che le segue – come fa evidentemente anche il traduttore inglese –, salvo mantenere in alcuni casi il cosiddetto carattere locale.

Nel confronto tra l'italiano e il tedesco emerge un altro punto interessante dato dall'uso dell'articolo. L'uso referenziale impone, in italiano il ricorso all'articolo determinativo (*il signor Crepaz*) (cfr. Serianni 2006: 172), a differenza del tedesco dove di norma l'articolo non ci va (cfr. Engel 1996: 532). L'uso dell'articolo risulta pertanto marcato. Schreiber (2000: 18) osserva come tale forma di marcatura sia attestata nelle traduzioni letterarie esclusivamente nel discorso diretto o nella *erlebte Rede*, e ciò indipendentemente dal fatto che la forma appellativa sia tradotta o meno. Tornando alle soluzioni sopra citate, notiamo come la variante marcata – articolo+forma appellativa+nome proprio – sia usata in combinazione con *Herr/Frau* (*sagt der Herr Palich, der Herr Crepaz, mit der Frau Tauber*), mentre si adotta quella non marcata quando viene mantenuta la forma italiana (*signor Gino*). Al di là della differenza che si può registrare a seconda dell'uso italiano o tedesco della forma appellativa, differenza che nel nostro contesto non è particolarmente rilevante dal momento che le forme italiane sono rare, l'uso della variante marcata appare quale mezzo per creare l'illusione di immediatezza della narrazione.

La traduzione dei nomi di luogo rappresenta, come si è già accennato in precedenza, un aspetto non irrilevante nell'ambito del testo, dal momento che i luoghi sono essi stessi protagonisti della narrazione e la loro funzione va spesso oltre a quella meramente referenziale. Dal punto di vista della traduzione ne deriva una problematica analoga a quella che investe i *Realia* ovvero la domanda di fondo se adattare o meno tali nomi. La questione assume particolare rilevanza quando i luoghi vantano più nomi, come ben riassume Eco (2003: 175):

I traduttori italiani sono sempre d'accordo nell'addomesticare quando traducono Londra per London e Parigi per Paris (e così si fa anche in altri paesi), ma come comportarsi con Bolzano/Bozen o Kaliningrad/Königsberg? Diventa io credo, materia di negoziazione: e in un romanzo russo contemporaneo si parla di Kaliningrad ed è importante l'atmosfera "sovietica" della storia, sarebbe una perdita secca parlare di Königsberg.

La problematica tocca in particolare tre capitoli di *Microcosmi*: “Il Nevoso”, “Assirtidi” e “Antholz”, tutti e tre ambientati in territori misti. I luoghi protagonisti, direttamente o indirettamente, di questi capitoli hanno dunque tutti due o anche tre nomi.

Il Nevoso è un monte del Carso sloveno ovvero, dalla fine della seconda guerra mondiale agli anni Novanta, jugoslavo; dal 1920 al 1946 il territorio apparteneva all’Italia, che vi è subentrata dopo 630 anni di dominio austroungarico. Quindi, in ordine cronologico, si è passati da *Schneeberg* (ovvero *Krainer Schneeberg*, per distinguerlo da altri monti che portavano lo stesso nome) attraverso *Nevoso* per approdare a Snežnik. Con *Assirtidi* ci si riferisce invece alle isole Cherso e Lussino nel Golfo del Quarnero, oggi appartenenti alla Croazia. Il riferimento mitologico è chiarito nel testo stesso:

Cherso e Lussino, con il loro arcipelago, si chiamavano anche Absirtides o Apsirtides, dal nome del fratello di Medea che la maga, per amore di Giasone, aveva attirato in un tranello mortale, aveva attirato in un tranello mortale su queste acque; dal suo corpo gettato a pezzi in mare nacquero le isole. (MC: 166)

Anche in questo caso il territorio, le Assirtidi come pure l’Istria e Fiume, prima di essere croato ovvero jugoslavo, fu italiano e, prima ancora, asburgico ovvero, prima ancora, della Repubblica di Venezia. Il piano toponimico riflette l’appartenenza italiana e quella slava: Cherso e Cres, Lussino e Lošinj, Ossero e Osor, Veglia e Krk, Fiume e Rijeka e così via. Antholz è invece un microcosmo altoatesino e dunque esempio di convivenza di denominazioni tedesche e italiane: Antholz e Anterselva, Dobbiaco e Toblach e così via.

Si è già detto come la coesistenza di due o più denominazioni sia essa stessa oggetto della narrazione e contribuisca ad evocare quel senso di precarietà, incertezza e instabilità che sottostà al viaggio esistenziale del protagonista e che così diventa cifra di lettura della condizione umana. Per questo motivo sia l’autore sia i traduttori sono particolarmente sensibili alla questione dei toponimi nella traduzione di questo testo. Già nelle pagine destinate ai traduttori, Magris richiama l’attenzione su questo aspetto riferendosi a precisi passi del testo:

Pag. 94, verso la fine: Ilirska Bistrica, Villa del Nevoso: si allude al fatto che questi territori hanno cambiato di appartenenza statale, hanno fatto parte dell’Italia (in quel momento il paese si chiamava Villa del Nevoso), della Jugoslavia (e il paese si chiama Ilirska Bistrica). (“Avvertenze traduttori MC”: 8)

Pag. 179 [...] riga terza dal basso, “Goli Otok” vuol dire letteralmente, “Isola Nuda”. Ma è meglio lasciare il nome in croato. (“Avvertenze traduttori MC”: 14)

Pag. 189 [...] In tutto questo capitolo [il capitolo “Antholz”, B.I.], bisognerà che anche la traduzione tedesca mantenga il gioco tra il nome tedesco e quello italiano del paese, Antholz e Anterselva. (“Avvertenze traduttori MC”: 14)

Pag. 190. riga 8: [...] mantenere sempre, anche nella traduzione tedesca, anche il gioco di parole tra il nome Alto Adige e il nome Südtirol. (“Avvertenze traduttori MC”: 14)

L’argomento è molto frequente anche nella corrispondenza con i singoli traduttori, i quali si rivolgono spesso all’autore per ulteriori chiarimenti circa la ‘cittadinanza’ dei luoghi e le relative toponimiche. Nelle sue risposte, Magris insiste sempre molto sulla necessità di mantenere l’ambiguità, il “Wirrwar”, ‘la confusione’, come dice alla traduttrice tedesca in un’occasione (cfr. lettera datata 29.8.1998); l’autore invita cioè i traduttori a giocare con le denominazioni a seconda della prospettiva in cui sono vissuti. Ecco alcuni stralci di questa corrispondenza:

I nomi delle isole istriane, qui, come in *Danubio*, si tratta di darli di volta in volta, a seconda della prospettiva in cui sono vissuti. In questi territori misti, italo-slavi, a seconda dei casi e dei destini delle persone, certi luoghi vengono vissuti (anche indipendentemente dalla loro vera e propria storia) dai personaggi e dal personaggio più come italiani (e quindi Ossero piuttosto che Osor) oppure più come nomi croati e quindi Miholašćica piuttosto che San Michele. In questo senso forse sarebbe bene rispettare alla lettera la mia grafia originale. [...] (corrispondenza con la traduttrice polacca Joanna Ugniewska; lettera datata 25.10.2000)

[...] anche a costo di disorientare il lettore, bisogna lasciarli [i nomi di luoghi] come sono nel mio originale, una volta Lussino una volta Losinj, un’isola chiamata col nome italiano e un’altra col nome croato. Proprio questo rende quell’atmosfera di mescolanza, talvolta anche di incertezza, provvisorietà e di cambiamento, di pluristratificazione di quelle identità geografiche e personali. Nella citazione di Robert Graves bisogna lasciare Lussino, visto che lui, nell’originale inglese, scrive Lussino e non Lošinj, bisogna dunque, per fedeltà, rispettare il fatto che, in quel momento e dalla sua prospettiva, lui “vede” quell’isola in un’aura italiana. (corrispondenza con la traduttrice finlandese Hannimari Heino; lettera datata 30.10.2001)

In alcuni casi, per esempio nel dialogo con la traduttrice finlandese, si discute anche la possibilità di allegare al testo un breve elenco dei luoghi e dei relativi toponimi, scelta che nel caso di questa traduzione viene effettivamente fatta.²³ Rimane tuttavia, a nostro parere, qualche dubbio sulla reale necessità di un elenco di questo tipo, dal momento che nella maggior parte dei casi troviamo i due (o tre) nomi accostati nel testo stesso, per lo più alla prima occasione in cui vengono nominati. I nomi sono separati da virgole oppure messi in relazione per mezzo di un commento metalinguistico:

[...] grande negozio di ferramenta del signor Samec a Ilirska Bistrica, allora Villa del Nevoso. (MC: 94)

La foresta è pure memoria dei nomi, di *Volk samotar*, il lupo solitario e inafferrabile che terrorizzava i boschi dello Snežnik, il Nevoso, fra il 1921 e il 1923 [...] (MC: 94)

[...] in una baia di fronte a Susak, Sansego, l’unica isola sabbiosa di questi mari, forse costruita dal limo portato per millenni dal Po o da mitici fiumi sottomarini. (MC: 156)

²³ Mancano tuttavia nell’elenco alcuni dei toponimi centrali in questo testo, a cominciare da Cherso/Cres.

Cherso, Crepsa, Crexa, Cersinium, Kres, Cres – nomi latini, illiri, slavi, italiani. (MC: 156)

Losinj [sic] croatizza Lussino, anzi il veneto Lussin [...] (MC: 157)

Quel mosaico è variegato in sé e ognuno ne compone le tessere in un puzzle che corrisponde alla sua esperienza di quel mondo – dice Ossero invece di Osor o Miholaščica piuttosto che San Michele [...] (MC: 158)

Canidole – in croato Vele Srakane – è un isolotto coperto di canne e sempre più deserto, pochissimi chilometri a ovest di Lussino. (MC: 162)

La breve distanza che separa la gente di Canidole da Lussino è più grande delle centinaia o migliaia di chilometri che corrono fra Lussino e Monaco o New York, perché implica una lontananza temporale, che presto sarà cancellata dall'estinzione totale dei suoi abitanti, la quale ha già reso deserto l'isolotto vicino, Canidole Piccola, Male Srakane. (MC: 163)

Lo sapevano i lussignani che avevano chiamato Čikat, in italiano Cigale, la più bella baia della loro isola, dal verbo croato *čekati* che vuol dire aspettare, attendere i familiari partiti con la barca o con la nave. (MC: 186)

Non è escluso che, all'insaputa dei giocatori mossi dall'astuzia della Storia, i decenni di coteccio a quel tavolo [...] non costituiscano un involontario e trascurabile capitolo del tentativo di italianizzare il Südtirol-Alto Adige e di contribuire alla trasformazione di Antholz Mittertal in Anterselva di Mezzo. (MC: 190)

Il primo paese, entrando nella valle, è Niederrasen, Rasun di Sotto, in cui si parla un dialetto del quale tutti i libri e le guide sottolineano le piccole ma evidenti differenze, specialmente di pronuncia, rispetto a quello parlato dodici chilometri più in là ad Antholz. (MC: 196)

Obertal, Anterselva di Sopra, non è un paese, ma una sparpagliata manciata di case, senza centro e senza unità [...] (MC: 225)

Alla questione dei toponimi, la traduttrice tedesca ha anche dedicato un contributo il cui titolo – “Schneeberg-Snežnik-Nevos. Auf beschwerlichen Pfaden durch die ‘Microcosmi’ von Claudio Magris” (cfr. Gschwend 2008), ‘Schneeberg-Snežnik-Nevos. Attraversando i sentieri difficili dei ‘Microcosmi’ di Claudio Magris – conferma già da solo la centralità di questa problematica nella traduzione di *Microcosmi*. Il contributo è estremamente interessante anche perché presenta i vari risvolti che questa problematica ha comportato per la traduzione tedesca.

Il microcosmo del Nevoso, per esempio. Qui la traduttrice tedesca può scegliere tra Schneeberg, appellandosi alla storia, e l'odierno Snežnik, scelta che, per il lettore tedesco, implica meno connotazioni di natura storico-politica. Gschwend sceglie Schneeberg, anche, come lei stessa spiega, perché rappresenta un nome parlante (letteralmente ‘montagna di neve’). Ma la questione non si esaurisce qui:

Also immer “Schneeberg”, wenn der Autor vom “Nevos” spricht? Keineswegs. Der Sehnsuchtsberg des italienischen Autors heißt selbstverständlich “Nevos”, und natürlich konnte auch Gabriele d’Annunzio im Jahr 1924 von Mussolini keinen anderen

Fürstentitel erbitten als den eines “Principe di Monte Nevoso”. Der eigentliche “Fürst des Schneebergs” hieß dagegen Hermann von Schönburg-Waldenburg. Auch ein zur Sommerfrische in Istrien weilender ungarischer Graf, der ein lebendiges Bärenjunges haben wollte, konnte nur auf dem “Schneeberg” danach suchen lassen, während der heimliche Protagonist unseres Buches mit seiner Familie in vielen Sommerferien auf dem “Snežnik” vergeblich hofft, einen Bären zu sehen. Und was ist mit dem slowenischen Gymnasialprofessor Drago Karolin, der noch im alten habsburgischen Österreich zur Schule gegangen war? In seinem umständlichen und antiquierten Deutsch spricht er höchstwahrscheinlich vom “Schneeberg”, doch sein Leben geweiht er dem “Snežnik”.²⁴ (Gschwend 2008: 96)

La traduttrice riassume la molteplicità delle prospettive dalle quali lo stesso luogo può essere vissuto e quindi anche narrato. Le sue scelte mirano dunque a far ritrovare questa molteplicità nella traduzione: ecco allora che accanto allo *Schneeberg*, che dà anche il titolo al capitolo, ritroviamo il *Nevoso*, come pure lo *Snežnik*:

Ilirska Bistrica, das rührige und anonyme Industriestädtchen am Fuß des Snežnik, ist der Hauptort des Waldmassivs, das gleich gegen Nordwesten hin ansteigt und, hinter dem Gipfel, auf der einen Seite gegen Mašun und auf der anderen Seite gegen Leskova Dolina, Doline der Nussbäume, und Kozarišče in Richtung Postojna abfällt und sich nach Osten bis zur kroatischen Grenze ausbreitet. (MCted: 116)

Auf den 27600 Hektar des Schneebergs gibt es keine Hotels, nur einige Häuser, Hütten und Stadel, die Ruinen von zwei italienischen Kasernen, eine Berghütte auf dem Gipfel und die auf der Lichtung Sviščaki: der Planinski Dom mit seinen drei Zimmern und den Stockbetten, Palast und Zentrum des Snežnik. (MCted: 117)

Confrontando questi passi con quelli del testo originale, vediamo come la traduttrice sfrutti quale corrispondente di *Nevoso* sia la possibilità di chiamarlo con il nome tedesco *Schneeberg* sia quella di ricorrere allo sloveno *Snežnik*. In tal modo l’effetto del “Wirrwar”, auspicato dallo stesso autore nella corrispondenza con i traduttori, diventa anche più forte che nel testo originale:

Ilirska Bistrica, l’operosa e anonima cittadina industriale ai piedi del Nevoso, è la capitale del massiccio boscoso che inizia subito a salire verso nord-est e ridiscende, dopo la vetta, da una parte verso Mašun e dall’altra verso Leskova Dolina, la dolina dei noccioli, e Kozarišče, in direzione di Postumia, estendendosi e digradando a est sin dove arriva il confine della Slovenia. (MC: 95)

Nei ventisettemilaseicento ettari del Nevoso non ci sono alberghi, ma qualche casa, alcune baite e capanne, macerie di un paio di caserme italiane, un rifugio sulla vetta e

²⁴ [Dunque sempre “Schneeberg”, quando l’autore parla del “Nevoso”? Assolutamente no. In quanto meta delle nostalgie dello scrittore italiano, il monte si chiama naturalmente “Nevoso”, e naturalmente anche Gabriele D’Annunzio non poteva strappare, nel 1924, altro titolo a Mussolini se non “Principe del Monte Nevoso”. Il vero “principe dello Schneeberg” si chiamava invece Hermann von Schönburg-Waldenburg. Anche il duca magiaro che nelle stagioni estive cercava refrigerio in Istria e che voleva avere un cucciolo d’orso, poteva cercarlo solo sullo “Schneeberg”, mentre il protagonista misterioso del nostro libro nelle molte vacanze estive trascorse assieme alla famiglia sullo “Snežnik”, spera inutilmente di vedervi un orso. E come la mettiamo con lo sloveno Drago Karolin, professore di liceo che era andato a scuola ancora ai tempi dell’Austria asburgica. Nel suo tedesco pomposo e antiquato parla molto probabilmente di “Schneeberg”, ma la vita la dedica allo “Snežnik”.]

quello nella radura di Sviščaki, il Planinski Dom con le sue tre stanze con i letti a castello, reggia e centro dello Snežnik. (MC: 96)

L'italiano *Nevos* viene invece mantenuto nel testo tedesco, là dove la prospettiva assunta è appunto inequivocabilmente quella italiana:

Una cartolina in vendita al Planinski Dom, riassume la storia del rifugio dal 1907 al 1972, ma tace sul rifugio D'Annunzio, che si trovava a fianco dell'attuale [...]. Per l'Immagine il *Nevos* era una parola, era la musica e la luce di quella parola, la sua chiarezza. Infatti, nel 1924, alla vigilia dell'unione di Fiume all'Italia, chiedendo dal suo Vittoriale "un segno" di riconoscimento dei propri meriti, aveva suggerito, indifferentemente, il titolo di Principe di Monte Nevoso o Principe dell'Adriatico. (MC: 99)

Eine im Planinski Dom käuflich erhältliche Postkarte fasst die Geschichte der Berghütte von 1907 bis 1972 zusammen, verliert aber kein Wort über die Berghütte D'Annunzios, die daneben stand [...]. Für den Dichterstern war der *Nevos* ein Ort, die Musik und das Licht dieses Wortes, seine Helligkeit. Tatsächlich hatte er 1924, am Vorabend der Vereinigung Fiumes mit Italien, als er von seinem "Vittoriale" am Gardasee aus um "ein Zeichen" der Anerkennung für seine Verdienste bat, wahlweise den Titel "Principe di Montenevoso" [sic] oder eines "Principe dell'Adriatico" vorgeschlagen. (MCted: 120)

Allo stesso modo, quando chi in un dato momento della narrazione vive quella località da una prospettiva tedescofonica, la scelta cade inevitabilmente su *Schneeberg*:

La foresta è pure memoria dei nomi, di *Volk samotar*, il lupo solitario e inafferrabile che terrorizzava i boschi dello Snežnik, il *Nevos*, fra il 1921 e il 1923, del muratore Josef Ronko [...], o del tiratore Fajstrič che nel 1893 doveva proteggere il principe Hermann von Schönburg-Waldenburg, signore del *Nevos*, nella sua prima caccia all'orso e invece davanti all'orso era scappato su un albero [...]. (MC: 94-95)

Das Gedächtnis des Waldes bewahrt auch die Namen: *des volk samotar*, des einsamen und ungreifbaren Wolfs, der zwischen 1921 und 1923 die Wälder des Snežnik, des *Nevos*, unsicher machte, des Maurers Josef Ronko [...], oder des Jägers Fajstic, der 1893 den Fürsten Hermann von Schönburg-Waldenburg, Herr des Krainer Schneebergs, bei dessen ersten Bärenjagd beschützen sollte und sich statt dessen vor dem angeschossenen Bären auf einen Baum flüchtete [...]. (MCted: 115)

In questo 'giocare', anche sul piano toponimico, con tre sguardi sul mondo, la traduzione tedesca si differenzia dalle traduzioni in altre lingue, le quali seguono invece l'alternarsi di *Nevos* ovvero *Snežnik* proprio del testo originale. Prova ne sono già gli stessi titoli del capitolo: "Nevos" nella traduzione inglese, "El Nevoso" in quella spagnola, "De Nevoso" nell'olandese, "Monte Nevoso" in quella francese e così via.

Un caso a parte, in questa come pure in altre questioni riguardanti la toponomastica, come si vedrà nel prosieguo di queste riflessioni, è rappresentato dalla traduzione croata, in cui il *Nevos* è sempre solo *Snežnik*, denominazione che dà anche il titolo al capitolo. La doppia denominazione appare solo quando ciò accade anche nel testo originale, per *Nevos* come per altri luoghi:

[...] grande negozio di ferramenta del signor Samec a Iirska Bistrica, allora Villa del Nevoso. (MC: 94)

[...] velikoj željezariji koju je gospodin Samec imao u Iirskoj Bistrici, tada Villi del Nevoso (MCcro: 100)

La foresta è pure memoria dei nomi, di *Volk samotar*, il lupo solitario e inafferrabile che terrorizzava i boschi dello Snežnik, il Nevoso, fra il 1921 e il 1923 [...] (MC: 94)

Šuma je također i postojano pamćenje imena, neuhvatljiva *Volka samotara*, vuka samotnjaka koji je užasavo šume Snežnika, Nevosa, od 1921. do 1923. [...] (MCcro: 101)

In tutti gli altri casi, invece, la prospettiva è solo slavofona, e questo anche quando il testo originale ‘gioca’ palesemente con le denominazioni:

Nei ventisettemilaseicento ettari del Nevoso non ci sono alberghi, ma qualche casa, alcune baite e capanne, macerie di un paio di caserme italiane, un rifugio sulla vetta e quello nella radura di Sviščaki, il Planinski Dom con le sue tre stanze con i letti a castello, reggia e centro dello Snežnik. (MC: 96)

Na dvadesetsedam tisuća hektara Snežnika nema ni jednog hotela, već pokoja kuća, nekoliko koliba i skloništa, ostaci nekoliko talijanskih vojarni, planinarska kuća na vrhu i Planinski dom na proplanku u Sviščakima, koji ima tri sobe s krevetima na kat, pa je to kraljevstvo i središte Snežnika. (MCcro: 102)

In questo modo il titolo di D’Annunzio si trasforma in “knez od Snežnika”, e pure la sua fascinazione per la musica del significante Nevoso, viene provocata da un’altra parola:

Una cartolina in vendita al Planinski Dom, riassume la storia del rifugio dal 1907 al 1972, ma tace sul rifugio D’Annunzio, che si trovava a fianco dell’attuale [...]. Per l’Immaginifico il Nevoso era una parola, era la musica e la luce di quella parola, la sua chiarezza. Infatti, nel 1924, alla vigilia dell’unione di Fiume all’Italia, chiedendo dal suo Vittoriale “un segno” di riconoscimento dei propri meriti, aveva suggerito, indifferentemente, il titolo di Principe di Monte Nevoso o Principe dell’Adriatico. (MC: 99)

Na jednoj razglednici koju prodaju u Planiskom domu lijepo je sažeta povijest doma od 1907. do 1972, ali se ne spominje D’Annunziovo utočište, smješteno pokraj sadašnjeg doma [...]. Za Preuzvišenoga Snežnik je bila riječ, glazba i svjetlo te riječi, njezina jasnoća. I doista, 1924, pred samo ujedinjenje Rijeke s Italijom, tražeći od svojega Vittorialea nekakav “znak” priznanja svojih zasluga, predložio je nehajno da mu se dodijeli naslov kneza od Snežnika ili kneza od Jadrana. (MCcro: 106)

Allo stesso modo, il principe Hermann von Schönburg-Waldenburg diventa “vladar[a] Snežnika”, ‘signore dello Snežnik’ (cfr. MCcro: 101).

Nel capitolo “Assirtidi”, la scelta per il traduttore è tra il nome italiano e quello croato ed è una scelta carica di significati storico-politici, quanto o, come giustamente osserva Gschwend (2008: 97), anche più di quanto lo sia quella in “Nevoso”. Nei casi in cui il nome ha valore puramente referenziale vale per il lettore tedesco il seguente principio:

Auch hier ist es klar, dass für einen Italiener nach wie vor die alten, in diesem Fall auch historischen Namen Gültigkeit besitzen, aber der deutsche Leser, der sich auf die Reise nach diesen Inseln machen möchte, muss sich nach Cres oder Losinj begeben, da er die

Namen Cherso oder Lussino auf heutigen Landkarten oder in den Prospekten des Reisebüros nicht findet.²⁵ (Gschwend 2008: 97)

E dunque:

Sulla strada che corre verso Cherso, la capitale che dà nome all'isola, fra i due mari a strapiombo ai suoi lati – da una parte l'Istria, dall'altra l'isola di Veglia e, più oltre, la costa croata – tutto sembra chiaro. (MC: 153)

Auf der Straße, die nach Cherso, Cres, führt, der Hauptstadt, die der langgestreckten, nach den zwei Meeren hin abfallenden Insel – auf der einen Seite Istrien, auf der andern die Insel Krk und dahinter die kroatische Küste – ihren Namen gibt. (MCted: 187)

A parte *Istrien*, che rappresenta l'adattamento tedesco di *Istra / Istria*, le due isole citate nel testo originale, Cherso e Veglia, diventano, rispettivamente, Cres e Krk, nome che corrisponde a quello che il lettore tedesco trova appunto negli attuali atlanti e nei depliant delle agenzie turistiche. In realtà, nel caso di Cherso si osserva un procedimento particolare, che consiste nel mantenere la denominazione italiana, accostandole, per mezzo della virgola quella croata. Si è già osservato che anche nel testo originale si trovano accostamenti toponimici, in questo come in altri capitoli; la traduttrice tedesca ricorre però a questa modalità ben più spesso di quanto accada nel testo originale, come dimostrano questi esempi:

La storia del Palazzo Petrina a Lussingrande, Nino la racconta da sempre ed è difficile ricordare quando la si è sentita la prima volta. (MC: 151)

Die Geschichte des Palazzo Petrina in Lussingrande, Veli Lošinj, erzählt Nino schon seit jeher, und es ist schwierig, sich zu erinnern, wann man sie zum erstenmal gehört hat. (MCted: 185)

I fianchi del monte digradano scoscesi nel Quarnero, accesi dalle ginestre, coperti dalla salvia blu increspata dal vento. (MC: 152)

Die Flanken des Berges fallen in den Quarnero ab, den Kvarner Golf, die Felsen flammend vom Ginster und überwuchert von blauem, windgekräuseltem Salbei. (MCted: 187)

Intorno all'agnello che gira sullo spiedo, Miro, tornato da Arbe dove ha portato con la sua barca alcuni turisti, racconta una storia che, ormai da molto tempo, salta fuori con lievi varianti ogni anno [...] (MC: 168)

Während sich das Lamm am Spieß dreht, erzählt Miro, der von der Insel Rab, ehemals Arbe, zurückgekommen ist, wohin er ein paar Touristen mit seinem Boot gebracht hat, eine Geschichte, die mit kleinen Varianten seit langem schon alljährlich wieder neu aufkommt [...] (MCted: 207)

Sulla Levrera. (MC: 187)

Auf der Leverera, der Insel Zeča. (MCted: 230)

²⁵ [Ancora una volta è chiaro che per un italiano i nomi vecchi e, in questo caso, storici mantengono la loro validità, mentre il lettore tedesco che volesse intraprendere un viaggio su quelle isole, deve recarsi a Cres o Losinj, dal momento che i nomi Cherso o Lussino non lo trova né sulle odierne cartine geografiche né nei prospetti delle agenzie di viaggio.]

Attraverso questo procedimento la traduttrice tedesca inserisce di fatto entrambe le denominazioni di quasi tutti i toponimi, creando così una sorta di glossario interno al testo stesso, cui poi può attingere liberamente in base alla prospettiva da cui viene vissuta quella determinata realtà geografica, politica, culturale. Inoltre, inserendo i ‘doppioni’ con tale frequenza, la traduzione tedesca focalizza molto l’attenzione sulla pluralità dei nomi che è, come già si è sottolineato, centrale in tutto il testo e in particolar modo in questo capitolo. Da questo punto di vista è significativo che già la frase d’esordio del capitolo nella traduzione tedesca contenga un doppiante toponimico, là dove così non è nel testo originale: *Die Geschichte des Palazzo Petrina in Lussingrande, Veli Lošinj [...] (MCted: 185) / La storia del Palazzo Petrina a Lussingrande [...] (MC: 151).*

Il nesso tra i nomi di luogo e la prospettiva di chi in quel momento quel luogo lo vive ovvero la prospettiva che lo inquadra, diventa particolarmente evidente nel seguente confronto:

Dopo la seconda guerra mondiale, mentre trecentomila italiani abbandonavano l’Istria, Fiume e la Dalmazia occupate dalla Jugoslavia, circa duemila operai italiani provenienti da Monfalcone e da altri comuni dell’Isontino e della Bassa friulana decisero di trasferirsi, con le loro famiglie, in Jugoslavia, per contribuire alla costruzione del socialismo nel paese che si era liberato dal nazifascismo ed era l’esempio più vicino dell’avvento del comunismo [...]. Nella Jugoslavia devastata dalla guerra, dall’arretratezza ereditata dal regime monarchico e dalla nuova politica economica, i “monfalconesi”, come venivano chiamati, portavano il loro entusiasmo e la loro alta qualificazione professionale di operai e tecnici di cantieri navali e di altri settori industriali. La maggior parte andò a lavorare a Fiume, altri all’Arsenale e al Cantiere di Pola o in varie località nel cuore della Jugoslavia. [...] Nelle miniere dell’Arsa o nei cantieri di Fiume, i monfalconesi non risparmiavano forze né fatica. (MC: 180)

Nach dem Zweiten Weltkrieg, als ungefähr dreihunderttausend Italiener das jugoslawisch besetzte Istrien, Fiume und Dalmatien verließen, beschlossen etwa zweitausend italienische Arbeiter aus Monfalcone und anderen Orten des Isonzotals und des unteren Friauls, mit ihren Familien nach Jugoslawien zu gehen, um in jenem Land am Aufbau des Sozialismus mitzuarbeiten [...]. Die meisten wollten in Rijeka arbeiten, andere im Arsenal und in der Werft von Pula, wieder andere gingen in verschiedene Orte im Inneren Jugoslawiens. [...]. In den Bergwerken von Arsa oder auf den Werften von Rijeka sparten die Monfalconer weder Kräfte noch Mühe. (MCted: 222)

La storia è quella dei cosiddetti “duemila di Monfalcone”, di quegli operai cioè che, all’indomani della fine della seconda guerra mondiale, abbandonarono l’Italia per recarsi in Jugoslavia, incrociando così – in una sorta di percorso controcorrente – migliaia di altri italiani che stavano invece abbandonando le terre dell’Istria e della Dalmazia. I due convogli umani andavano dunque in due direzioni geograficamente, politicamente, culturalmente e

linguisticamente opposte e questo passaggio da un mondo ad un altro è reso visibile nella traduzione tedesca in cui Fiume diventa dopo poche righe Rijeka e Pola si trasforma in Pula.²⁶

Anche altre scelte della traduttrice tedesca sono riconducibili a questo principio; così nella traduzione tedesca del seguente passo, di cui è protagonista il croato Ivo, si parla di Lošinj e non di Lussino:

Ivo beve il suo bicchiere, riempie un'altra volta quello del suo cliente. Quel gesto, ripetuto ogni tanto, è l'unico lavoro che gli compete; gli altri – cucinare, lavare i piatti, pulire le stanze, mungere le capre, badare alle galline, fare la spesa a Lussino, rattoppare le reti – sono affidati a sua moglie. (MC: 156)

Ivo trinkt sein Glas, füllt das seines Gastes ein weiteres Mal. Diese von Zeit zu Zeit wiederholte Geste ist die einzige Arbeit, die ihm zukommt; alles andere – kochen, abspülen [...], in Lošinj einkaufen, die Netze flicken – ist seiner Frau anvertraut. (MCted: 192)

La traduttrice tedesca si discosta evidentemente dalle scelte del traduttore, cosa che del resto accadeva anche nel capitolo “Nevoso”. L'aspetto interessante tuttavia è che mentre in quel capitolo il gioco con i toponimi era molto presente anche nel testo originale²⁷, in “Assirditi”, a ben vedere, la molteplicità dei nomi è assai spesso oggetto della narrazione, ma formalmente si realizza solo per mezzo dell'accostamento delle due denominazioni. In (quasi) tutti gli altri casi Fiume è Fiume, Lussino è Lussino e così via. Un'eccezione la costituisce da questo punto di vista il nome *Goli otok*, di cui si cita, accostandolo, solo una volta il toponimo italiano *Isola Nuda* (cfr. MC: 180), e che in tutte le altre occorrenze rimane in croato. Tale scelta è facilmente attribuibile al carico di significati connotativi che evoca il toponimo croato. L'altra eccezione è Miholaščica, di cui si dà il nome italiano, *San Michele* (cfr. MC: 158), ma che poi nel testo rimane sempre Miholaščica. Tra l'altro la preferenza per il nome croato viene anche esplicitata: *Dunque Miholaščica più che San Michele*. (MC: 158). Si tratta di un caso curioso, perché Miholaščica è, assieme alla località adiacente di Martinščica, anch'essa peraltro citata in croato (cfr. MC: 161), il luogo dove l'autore trascorre da moltissimi anni le sue vacanze estive e in quei nomi croati sono racchiusi i suoi momenti di persuasione. Ci si potrebbe pertanto chiedere se in questo caso l'autore non si sovrapponga al narratore.

²⁶ In questo senso sarebbe stato più coerente parlare di “Raša” piuttosto che di “Arsa”; si può tuttavia presumere che il nome croato non fosse noto alla traduttrice, trattandosi di una località molto più piccola e meno nota di città quali Rijeka, Pula e altre.

²⁷ Si osservi, ancora, una volta il già citato: “Nei ventisettemilaseicento ettari del Nevoso non ci sono alberghi, ma qualche casa, alcune baite e capanne, macerie di un paio di caserme italiane, un rifugio sulla vetta e quello nella radura di Sviščaki, il Planinski Dom con le sue tre stanze con i letti a castello, reggia e centro dello Snežnik.” (MC: 96)

È inoltre interessante osservare come anche tra gli stessi traduttori c'è chi avverte una differenza, tra i singoli capitoli nel testo di partenza, sul piano del gioco di prospettive che viene messo in atto ricorrendo a toponimi diversi per chiamare lo stesso luogo. Così, in una lettera della traduttrice finlandese Hannimari Heino, lettera datata 21.9.2001, troviamo la seguente osservazione:

Siccome non esiste in finnico una traduzione di questi nomi, dobbiamo usare – se vogliamo essere neutrali – i nomi croati segnati sul mappamondo. Mi incuriosisce su che cosa si basa la Sua scelta della prevalenza dell'italiano (che è stata anche la scelta della traduzione svedese di Microcosmi). È semplicemente un gesto di gentilezza verso il lettore italiano – visto che questi nomi esistono ad ogni caso in italiano – o è – anche se mi pare poco probabile – un Suo commento sulla storia e sui rapporti di appartenenza di questi luoghi con radici italiane?

Scelte analoghe a quelle della traduttrice tedesca, che sfrutta, come si è appena osservato, al massimo la gamma delle possibilità toponimiche, si riscontrano nelle traduzioni olandese e francese. Altre traduzioni, per esempio quella inglese e quella spagnola, seguono invece fedelmente il testo originale, il che significa che dominano, anche quando l'uso è referenziale, i toponimi italiani.²⁸ Riprendendo un passo sopra citato ed allargando il confronto anche all'inglese, le differenze diventano ancora più visibili:

Sulla strada che corre verso Cherso, la capitale che dà nome all'isola, fra i due mari a strapiombo ai suoi lati – da una parte l'Istria, dall'altra l'isola di Veglia e, più oltre, la costa croata – tutto sembra chiaro. (MC: 153)

Auf der Straße, die nach Cherso, Cres, führt, der Hauptstadt, die der langgestreckten, nach den zwei Meeren hin abfallenden Insel – auf der einen Seite Istrien, auf der andern die Insel Krk und dahinter die kroatische Küste – ihren Namen gibt. (MCted: 187)

Everything seems clear on the road that leads to Cherso, the capital which gives the island its name, between the two seas and beneath the cliffs on either side – on the one hand Istria and on the other the island of Veglia and, beyond that, the Croatian coast. (MCingl: 153)

La traduzione croata rappresenta, ancora una volta, un caso a sé: la traduttrice croata opta infatti sempre e soltanto per i toponimi croati. Ciò significa che Fiume è sempre Rijeka e Cherso è sempre Cres, a prescindere dalla prospettiva da cui quei luoghi vengono vissuti. Gli italiani, all'indomani della fine della seconda guerra mondiale, lasciano pertanto Rijeka:

Dopo la seconda guerra mondiale, mentre trecentomila italiani abbandonavano l'Istria, Fiume e la Dalmazia occupate dalla Jugoslavia, circa duemila operai italiani provenienti da Monfalcone e da altri comuni dell'Isontino e della Bassa friulana decisero di trasferirsi, con le loro famiglie, in Jugoslavia [...] (MC: 180)

Poslije Drugoga svijetskog rata, kada je približno tristo tisuća Talijana napuštalo Istru, Rijeku i Dalamaciju okupiranu od Jugoslavije, oko dvije tisuće radnika odluči da se iz

²⁸ Entrambe le denominazioni compaiono solo quando accade altrettanto anche nel testo fonte.

Monfalcone e ostali općina Posocja i Donje Furlanije preseli skupa s obiteljima u Jugoslaviju (MCcro: 195)

Allo stesso modo, tornando al capitolo “Neviso, anche D’Annunzio è protagonista dell’unione di Rijeka, e non di Fiume, all’Italia:

Per l’Immaginifico il Neviso era una parola, era la musica e la luce di quella parola, la sua chiarezza. Infatti, nel 1924, alla vigilia dell’unione di Fiume all’Italia, chiedendo dal suo Vittoriale “un segno” di riconoscimento dei propri meriti, aveva suggerito, indifferentemente, il titolo di Principe di Monte Neviso o Principe dell’Adriatico. (MC: 99)

Za Preuzvišenoga Snežnik je bila riječ, glazba i svjetlo te riječi, njezina jasnoća. I doista, 1924, pred samo ujedinjenje Rijeke s Italijom, tražeći od svojega Vittorialea nekakav “znak” priznanja svojih zasluga, predložio je nehajno da mu se dodijeli naslov kneza od Snežnika ili kneza od Jadrana. (MCcro: 106)

Nella traduzione croata dunque i toponimi non evocano, o lo fanno solo in minima parte, significati connotativi e dunque si riduce anche la loro funzione di *Realia* all’interno del testo. Inoltre, i toponimi hanno qui, a differenza del testo originale e di altre traduzioni, tra cui in primo luogo quella tedesca, un ruolo molto più ridotto nella creazione di quel “Wirrwar” linguistico che rimanda, sul piano dei contenuti, alla complessità di quelle terre e, più in generale, alla pluralità delle identità nazionali e culturali.

Il capitolo “Antholz”, infine, presenta per la traduttrice tedesca una situazione molto particolare. Qui sono infatti in gioco toponimi italiani e tedeschi, come annuncia del resto lo stesso titolo, e con essi si gioca, anche nella versione originale:

La *Stube* è il cuore del Herberhof, quest’ultimo lo è di Antholz Mittertal come il villaggio lo è a sua volta dell’intera valle di Anterselva, rigorosamente circoscritta rispetto al resto del mondo. (MC: 192)

Poche righe oltre, la valle di Anterselva diventa Antholzer Tal, accanto ad altri toponimi che invece sono italiani, e poche pagine oltre Antholz Mittertal diventa Anterselva di Mezzo:

La strada, fra questa legna, la s’infila svoltando a sinistra se si proviene da Brunico e a destra se si arriva da Dobbiaco – sempre comunque già entrati in Pusteria, di cui l’Antholzer Tal, con i suoi paesi che lo risalgono vero il lago e il passo, Niederrasen Oberrasen Salomonslaterale Antholz Niedertal Mittertal Obertal, è una valle laterale, un concentrato su scala ridotta. (MC: 193)

Ancora pochi metri sulla strada, lasciando ai lati quei cimeli luttuosi e pacchiani, e si arriva al pino, anch’esso a sinistra risalendo la valle, simbolico confine di Anterselva di Mezzo.

Allo stesso modo in poche righe l’*Alto Adige*, con il subentrare della prospettiva tedesca, passa a essere *Südtirol*:

In Alto Adige il malinteso è giunto al massimo del grottesco. Il fascismo ha cercato di snazionalizzare la popolazione tedesca e si è asservito al Reich che propugnava il

dominio tedesco sul mondo: i sudtirolesi sarebbero stati, in gran parte, volentieri fascisti e lieti che il fascismo li proteggesse dai bolscevichi se non li avessi vessati, in quanto tedeschi, in nome del nazionalismo italiano, inducendoli così a diventare spesso filonazisti [...]. Anche ai tempi dell'Asse, ricorda Claus Gatterer, in Südtirol i bambini, quando giocavano alla guerra, giocavano a tedeschi contro italiani, e durante la campagna d'Etiopia, tenevano per il Negus. (MC: 200)

La traduttrice tedesca sottolinea come dal punto di vista del lettore tedesco Bressanone rimanga sempre Brixen e Bolzano sia sempre Bozen (cfr. Gschwend 2008: 97), ragione per cui opta sempre per le denominazioni tedesche:

Die Stube ist das Herz des Herberbehofs, dieser wiederum ist das Herz von Antholz-Mittertal so wie das Dorf seinerseits das Herz des ganzen, rigoros gegen den Rest der Welt abgegrenzten Antholzer Tals ist. (MCted: 237)

In die Straße, die zwischen diesem Holz durchführt, biegt man, von Brunneck kommend, nach links und von Tablach her nach rechts ein; in jedem Fall aber befindet man sich bereits im Pustertal, von dem das Antholzer Tal mit seinen Dörfern, die sich bis zum See und zum Paß hinaufziehen (Niederrasen Oberrasen Salomonslaterale Antholz Niedertal Mittertal Obertal) ein Seitental ist, Konzentrat in verkleinertem Maßstab. (MCted: 238)

In Südtirol hat das Mißverständnis den Gipfel des Grotesken erreicht. Der Faschismus versuchte, die deutsche Bevölkerung zu entnationalisieren, und bediente sich dabei des Dritten Reichs, das die deutsche Herrschaft über die Welt zum Ziel hatte; die Südtiroler wären zu einem nicht geringen Teil vielleicht gern Faschisten gewesen, froh darüber, daß der Faschismus sie vor den Bolschewiken schützte, hätte er sie nicht im Namen des italienischen Nationalismus als Deutsche schikaniert und so oftmals dem Nationalsozialismus in die Arme getrieben [...] Selbst zu den Zeiten der Achse, so hrend des erinnert sich Claus Gatterer, spielten die Kinder in Südtirol, wenn sie Krieg spielten, Deutsche gegen Italiener, und während des Äthiopienfeldzugs hielten sie zum Negus. (MCted: 246-247)

In questo capitolo della traduzione tedesca si registra dunque una riduzione di quella mescolanza dei nomi che presenta il testo originale e che la traduttrice tedesca ricrea e, come abbiamo visto, in alcuni casi potenzia negli altri capitoli. Succede cioè quello che abbiamo visto accadere nella traduzione croata del capitolo “Assirtidi” e “Neviso”. È interessante osservare come nelle indicazioni per i traduttori, l'autore focalizzi la sua attenzione proprio sulla questione toponimica in quel capitolo nella traduzione tedesca, invitando la traduttrice a mantenere il gioco tra i nomi tedeschi e quelli italiani (“In tutto questo capitolo, bisognerà che la traduzione tedesca mantenga il gioco tra il nome tedesco e quello italiano del paese, Antholz e Anterselva.”, e ancora: “[...] mantenere sempre, anche nella traduzione tedesca, anche il gioco di parole tra il nome Alto Adige e il nome Südtirol.” (“Avvertenze traduttori MC”: 15))

Il gioco viene invece mantenuto solo quando è il testo stesso ad accostare i due toponimi che concorrono per designare lo stesso luogo:

Il primo paese, entrando nella valle, è Niederrasen, Rasun di Sotto, in cui si parla un dialetto del quale tutti i libri e le guide sottolineano le piccole ma evidenti differenze, specialmente di pronuncia, rispetto a quello parlato dodici chilometri più in là ad Antholz. (MC: 196)

Das erste Dorf, wenn man ins Tal kommt, ist Niederrasen, Rasun di Sotto, in dem einen Dialekt spricht, auf dessen kleine, aber deutliche Unterschiede, vor allem in der Aussprache, gegenüber dem zwölf Kilometer weiter oben in Antholz gesprochenen alle einschlägige Bücher und Reiseführer hinweisen. (MCted: 242)

Obertal, Anterselva di Sopra, non è un paese, ma una sparpagliata manciata di case, senza centro e senza unità [...] (MC: 225)

Obertal, Anterselva di Sopra, ist kein Dorf mehr, sondern nur noch eine Handvoll verstreuter Häuser, ohne Mittelpunkt und ohne Einheit [...] (MCted: 278)

Nemmeno in questo caso, tuttavia, la traduzione tedesca accoglie sempre il gioco con le due denominazioni, come si evince dal seguente confronto:

Non è escluso che, all'insaputa dei giocatori mossi dall'astuzia della Storia, i decenni di cotecio a quel tavolo [...] non costituiscano un involontario e trascurabile capitolo del tentativo di italianizzare il Südtirol-Alto Adige e di contribuire alla trasformazione di Antholz Mittertal in Anterselva di Mezzo. (MC: 190)

Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Jahrzehnte *Cotecio* an diesem Tisch [...] ohne Wissen der von der List der Geschichte getriebenen Spieler ein unfreiwilliges und unerhebliches Kapitel des Versuchs darstellen, Südtirol zu italianisieren und zur Verwandlung von Antholz-Mittertal in Anterselva di Mezzo beizutragen. (MCted: 234)

La traduttrice croata segue fedelmente il testo originale, per cui questo capitolo, a differenza degli altri due qui analizzati, presenta anche nella traduzione croata una certa eterogeneità sul piano toponimico:

Nije isključeno da su neobaviješeni igrači, pokrenuti mudročću Povijesti, nakon desetljeća *cotecia* za istim stolom [...] neželjno i zanemarivo poglavlje pokušaja da se Südtirol-Alto Adige talijanizira, i da su time pridonijeli prekrštavanju Antholza Mittertala u Anterselvu di Mezzo. (MCcro: 206)

Stube je srce Heberhofa, srce Antholza Mittertala, kao što jet o selo srce cijele doline Anterselve, strogo omedene u odnosu na ostali dio svijeta. (MCcro: 209)

Lo stesso vale anche per le traduzioni inglese, francese e spagnola.

La questione dei toponimi e della loro resa nella traduzione è dunque tutt'altro che marginale in un testo come *Microcosmi*. I nomi di luogo sono qui carichi di significato politico, storico e culturale e il loro alternarsi rimanda alla complessità delle questioni nazionali e identitarie che caratterizzano quei luoghi. Dalla nostra analisi ci sembra di poter concludere che i traduttori condividano questa interpretazione del testo nella misura in cui tendono a mantenere la pluralità toponimica. Allo stesso tempo non passa inosservato che la pluralità subisca una riduzione quando la questione tocca e coinvolge intimamente la lingua e cultura d'arrivo (come è il caso della 'concorrenza' tra nomi croati e italiani nella traduzione

croata), aspetto questo che non fa che confermare ulteriormente il significato che i nomi di luogo possono avere nei testi letterari.

4. Osservazioni conclusive

Lo studio qui presentato trae origine da una domanda (e da una curiosità) di fondo: quale tipo di scambio si instaura tra l'autore e i suoi traduttori quando operano contemporaneamente e hanno dunque la possibilità di collaborare? Gli studi traduttologici non dedicano particolare attenzione a questo aspetto, che invece sembra coinvolgere molto gli autori e i traduttori stessi. E, infatti, da parte loro non mancano, come abbiamo visto, testimonianze in proposito, sia in forma di riflessioni sull'esperienza personale sia in forma di fiction letteraria che ha per protagonisti autori e traduttori letterari. Tra gli esempi citati, per quel che riguarda quest'ultimo versante: il romanzo *Vom Schweigen des Übersetzers* di Hans-Ulrich Möhring (2008) e *Deux étés* di Eric Orsenna (1997). Il primo racconta – sviscerandone tutti i risvolti – il rapporto tra un autore americano e il suo traduttore tedesco, un rapporto che inizia all'insegna del più profondo scetticismo e anche di un certo timore da parte dell'autore all'idea di quello che potrebbe accadere della sua opera nelle mani di un altro; il traduttore protagonista del romanzo di Orsenna vive invece una sorta di blocco creativo che non gli permette di affrontare il compito affidatogli, la traduzione di *Ada o ardore* di Nabokov, mentre si trova subissato di lettere da parte dell'autore, tanto che viene da pensare che (anche) quelle lettere contribuiscano al suo blocco. Entrambi i testi richiamano così l'attenzione sul delicato e complesso rapporto che si può instaurare tra autori e traduttori: ammirazione, rispetto, senso di sfida, paura della concorrenza, complicità, sono solo alcuni degli stati d'animo che lo caratterizzano. Oltrepassando la soglia del rapporto personale tra due figure professionali, il connubio autore-traduttore investe alcune questioni di fondo della riflessione traduttologica: il rapporto tra scrittura e traduzione, lo status del testo tradotto (in relazione a categorie assolute quali "autore" e "originale") e, non da ultimo, il concetto di interpretazione in relazione all'attività traduttiva come pure in relazione alla critica e all'analisi della traduzione.

Si è scelto di approfondire tali questioni sull'esempio dello scrittore Claudio Magris, che offre numerosi spunti di analisi e riflessione sull'argomento. Lo scrittore, i cui testi narrativi sono tradotti in molte lingue, coltiva da lungo tempo un rapporto di collaborazione con i suoi traduttori. Magris stesso è stato traduttore, ancor prima di essere autore (e autore tradotto), e dunque scrittura e traduzione si sono incontrate già nella sua stessa persona. Questa esperienza si è rivelata di fondamentale importanza nel rapporto che l'autore ha successivamente sviluppato nei confronti dei traduttori dei suoi testi e della traduzione in

generale. Ed è proprio dall'incontro tra scrittura e traduzione che sono partite le nostre riflessioni. Esempi ne sono gli scrittori che sono (stati) anche traduttori – tra cui appunto anche Magris –, come pure gli scrittori che sono traduttori di se stessi. Entrambi i fenomeni sono noti e suscitano l'interesse della critica letteraria come pure degli studi traduttologici; nell'ambito di questi ultimi, si pone soprattutto la questione, citata poc'anzi, del rapporto tra scrittura e traduzione e delle rispettive definizioni concettuali. La questione si ripropone anche nel caso della collaborazione tra autori e traduttori, diventando, come abbiamo cercato di dimostrare, ancora più complessa, dal momento che si intrecciano i ruoli che autore e traduttore assumono nei confronti del testo. Le testimonianze di scambio e di collaborazione tra autori e traduttori, quale quella presa in esame in questo lavoro, portano alla luce tali dinamiche in tutti i loro risvolti.

Il rapporto di Magris con la traduzione e i traduttori dei suoi testi si concretizza attraverso le indicazioni che l'autore redige per i traduttori dei suoi testi, ancor prima che i testi diventino oggetto della traduzione, e la corrispondenza che si instaura con i singoli traduttori nel corso della traduzione del singolo testo. La copiosità di questo materiale, descritto nei suoi vari aspetti, ci ha permesso di individuare alcuni concetti chiave dello scambio tra Magris e i traduttori e di delineare così una sorta di poetica della traduzione dell'autore. Questi concetti – fedeltà, evocazione e ritmo, nella nostra ricostruzione – si traducono, nella concreta collaborazione con i traduttori, in una serie di osservazioni, suggerimenti e proposte che l'autore fa ai traduttori – partendo dalle loro domande e dalle loro soluzioni traduttive o anche prescindere da queste – e che riguardano diversi aspetti linguistici e testuali dell'opera oggetto della traduzione.

In questo studio ci siamo dedicati in particolare a *Microcosmi*, testo che riprende e, per altri aspetti, annuncia tematiche e forme narrative care a Magris: il tema del viaggio, dell'identità – di qualsiasi tipo essa sia –, della frammentarietà, l'attenzione, quasi ossessiva, per il dettaglio, che anche se apparentemente piccolo e insignificante, racchiude in sé l'epicità dell'esistenza; il tutto raccontato in un genere intermedio tra fiction letteraria e riflessioni saggistiche e osservazioni di carattere etico, politico, religioso. Il testo è stato analizzato nella sua versione originale e nella traduzione tedesca, volgendo lo sguardo sia alla versione finale sia all'iter della traduzione, così come testimoniato dalla relativa corrispondenza tra l'autore e la traduttrice Ragni Maria Gschwend. In alcuni casi, l'analisi ha coinvolto anche le traduzioni croata e inglese, nonché i rispettivi scambi tra l'autore e i traduttori. Tali raffronti

testimoniano di un dialogo molto vivace e di un'attenzione assidua dell'autore ai singoli aspetti del testo tradotto, specie nel caso della traduzione tedesca.

Volendo caratterizzare le indicazioni dell'autore nel loro insieme, è evidente un atteggiamento a favore di quello che negli studi traduttologici si suol chiamare *Verfremdung*, 'straniamento'. Sono infatti frequenti le occasioni in cui l'autore invita e sprona i traduttori a non spiegare troppo, a non semplificare il testo, sciogliendo, per esempio, certe costruzioni sintattiche piuttosto che metafore non usuali, bensì a osare, infrangendo all'occorrenza anche le norme della lingua d'arrivo. Solo così, attraverso questo atteggiamento che l'autore chiama più volte libertà nella traduzione, si potrebbe ricostruire il ritmo del testo fonte e dunque la sua poeticità. Questo è un aspetto molto interessante, perché nell'analisi qui svolta abbiamo visto quanto sia forte, specie in alcuni casi, la presenza dell'autore nel farsi della traduzione; pensiamo allo scambio che intercorre con i traduttori in merito all'uso dei pronomi che rimandano al protagonista della narrazione oppure a quello sulla traduzione di parole culturospecifiche. Da questo punto di vista sorge il dubbio che la libertà, che l'autore stesso invoca, non possa essere da lui stesso limitata o almeno condizionata attraverso interventi così puntuali. Il dubbio è insomma che ci sia anche una tendenza alla supervisione dell'operato del traduttore, quella tendenza che, come abbiamo visto nelle pagine introduttive, spinge il traduttore protagonista del citato romanzo di Orsenna a rivolgersi addirittura a Dio, affinché lo salvi dagli autori viventi.

Questo dubbio trova un fondamento anche nella storia del rapporto di Magris con la traduzione e con i traduttori, così come l'abbiamo ricostruita nelle pagine di questo lavoro: l'interessamento e l'estrema attenzione da parte dell'autore per tutto quel che concerne il versante traduttivo si manifestano e rafforzano, infatti, soprattutto in seguito alle traduzioni tedesche del *Mito* e del *Danubio*, traduzioni deboli da diversi punti di vista, che, in quanto tali, hanno condizionato inevitabilmente la ricezione di quei testi in ambito germanofono. Ciò vale soprattutto per la traduzione di *Danubio*, in cui l'intervento del traduttore ha acuito il carattere descrittivo e informativo del testo, mentre ne ha attutito la componente narrativa, proprio quella su cui abbiamo visto insistere l'autore in molta parte del suo dialogo con i traduttori.

La nostra analisi ci suggerisce allo stesso tempo anche altri argomenti per affrontare la questione posta sopra. Se è vero, infatti, che gli interventi e le repliche dell'autore contengono talora indicazioni molto precise sulle soluzioni traduttive, emerge con altrettanta chiarezza che le decisioni finali circa le singole soluzioni vengono prese dal traduttore, che in questo

senso mantiene la libertà dell'ultima parola. Lo abbiamo visto in vari esempi, tra cui la traduzione delle parole culturospecifiche e soprattutto quella dei nomi di luogo. In quest'ultimo ambito, abbiamo anzi potuto constatare come la cosiddetta libertà dei traduttori, di quella tedesca in particolare, sia tale da portarla a soluzioni anche più azzardate rispetto al testo di partenza. Certo, anche a prescindere da singole soluzioni traduttive, rimane il fatto che l'interazione tra autore e traduttori possa già indirizzare questi ultimi verso determinate vie interpretative del testo. Su questo punto è interessante sentire come vivono gli stessi traduttori una presenza così costante e assidua dell'autore. La traduttrice tedesca, che sull'argomento si è pronunciata in varie occasioni, descrive così il suo rapporto con Magris:

Auf der einen Seite bin ich froh, daß man ihn wirklich alles fragen kann und dass er die Übersetzung im Manuskript sehr genau liest, denn bei einem so persönlichen und zum Teil so hermetischen Text bleiben natürlich immer Fragen der Interpretation offen. Auf der anderen Seite erschrecke ich aber auch immer wieder, wenn nach der Lektüre einiger Kapitel ein dicker Brief ankommt, in dem, nach sehr viel Lob, bis zu 15 Seiten folgen, auf denen der Autor Rückfragen stellt oder Gegenvorschläge macht, so dass ich gezwungen bin, mich erneut mit dem Text auseinanderzusetzen. Doch auf diese Weise nähert man sich im Rhythmus von Schritt und Gegenschritt immer mehr dem Eigentlichen an.¹

Gschwend esprime dunque un giudizio molto positivo sul suo scambio con Magris ed è un giudizio che, prescindendo dai singoli interventi, mette in risalto un aspetto dello scambio con l'autore, vale a dire la spinta che ne deriva per la traduttrice ad una continua rilettura e rivisitazione del testo. In questa spinta la traduttrice vede un modo per avvicinarsi al ritmo del testo, riproponendoci così un concetto, quello del ritmo, che abbiamo visto essere centrale anche per l'autore. Anche altri traduttori si sono espressi in varie occasioni, tra cui gli incontri pubblici con l'autore che qui abbiamo citato, con molto favore circa la possibilità di avere un dialogo così costante e approfondito con l'autore.

C'è da dire tuttavia che l'intensità dello scambio dipende anche dagli stessi traduttori e da come loro concepiscono la propria attività. Particolarmente interessante appare il caso del traduttore olandese Anton Haakman, il quale, interrogato sul suo rapporto con l'autore e sulle problematiche traduttive che incontra nel tradurre Magris, dichiara come questo tipo di riflessioni lo faccia sentire come il "millepiedi della fiaba: dal momento che gli si era chiesto

¹ Da un lato sono felice di potergli chiedere davvero tutto e mi fa piacere che legga le bozze della traduzione con tanta attenzione [...]. D'altro canto però mi spavento ogni volta che, in seguito alla lettura di alcuni capitoli, arriva una lunga lettera in cui, ai molti complimenti iniziali, si aggiungono talora anche 15 pagine di domande e controproposte dell'autore, sì da costringermi a confrontarmi nuovamente con il testo. Ma in questo modo ci si avvicina, un passo avanti e uno indietro, sempre di più all'essenza del testo.

come riusciva a camminare con tutti i suoi piedi, non era più capace di muoversi”². Ricorrendo a questa metafora, il traduttore suggerisce l’idea che il tradurre sia qualcosa basato in primo luogo sull’intuizione, che in quanto tale mal si concilia con qualsiasi forma di confronto con il testo guidata dall’esterno. Se Haakman rappresenta e sostiene questa visione che potremmo chiamare del traduttore intuitivo ed empatico – richiamando in tal senso alla mente quanto si è detto qui sulla ricerca del ritmo nel testo³ –, la traduttrice croata ne suggerisce un’altra che pare collocarsi al polo opposto: quella del “traduttore ricercatore” che basa il proprio lavoro su un approfondito lavoro di analisi linguistica e stilistica del testo. Descrivendo tale atteggiamento, Avirović distingue diverse fasi all’interno del suo lavoro di traduttrice: a) ricerca terminologica, b) scelta rigorosa del lessico e c) studio dei concetti filosofici.⁴ In realtà, i due punti di vista solo apparentemente si contrappongono; va da sé infatti che insistere sul momento intuitivo, non escluda lunghe fasi di studio e analisi filologica del testo, così come queste ultime non per forza debbono fare a meno del coinvolgimento empatico. Eppure tali prese di posizione sono interessanti nel nostro contesto, perché vanno di pari passo con un determinato atteggiamento del traduttore nell’ambito dello scambio con l’autore. Prova ne è la corrispondenza tra Haakman e Magris, quantitativamente molto più ridotta rispetto ad altri scambi e circoscritta, nella maggior parte dei casi, al chiarimento di singole parole o espressioni.

L’interazione tra autore e traduttori spinge, come si diceva sopra, ad una continua rilettura e rivisitazione del testo da cui emergono dettagli e sfumature che, per quanto minimi, acquistano significato proprio nell’iter della traduzione grazie a quella che Gschwend chiama, riprendendo un’immagine di Svevo, la lente d’ingrandimento del traduttore (cfr. Gschwend 2008: 94). È proprio la traduttrice tedesca a fornirci, ancora una volta, un’interessante testimonianza, ricostruendo la sua traduzione delle prime righe di *Microcosmi*, in particolare del verbo *stare* nella frase *Le maschere stanno in alto* (MC: 11):

Nun kann das italienische Verb *stare* jede Form eines Sich Befindens ausdrücken. Zunächst schien es mir also am natürlichsten zu schreiben „Die Masken hängen oben“, in der Annahme, dass es sich um richtige Karnevalmasken handle, aus Holz oder meinetwegen aus Leder oder Pappmaché; doch plötzlich, nachdem die Übersetzung schon abgeliefert ist, entdeckte ich auf einem Foto, dass es sich dabei um einen Fries mit gemalten Masken geht. Also hängen sie nicht; „befinden sich“ klingt zu bürokratisch; es

² Traggio l’affermazione da un mio colloquio, svoltosi via mail, con Haakman (mail datata 11.8.2008). Il traduttore ha poi ripreso questa immagine anche nella relazione tenuta nell’ambito della Tavola rotonda: *Tradurre Claudio Magris*, organizzata dal Werkgroep Italië Studies dell’Universiteit Utrecht il 4.2.2009.

³ Cfr. 2.4.2.1.

⁴ Mail datata 10.12.2008.

bleibt daher nichts anderes übrig als das schlichte „sind“ – das noch rasch in die Fahnen hineinkorrigiert wird. (Gschwend 2008: 95)⁵

È curioso che anche altri traduttori si soffermino su questa prima frase e, in particolare, sulle maschere in essa descritte. Così il traduttore ungherese Barna chiede ulteriori spiegazioni sulla stessa forma delle maschere: “facce mascherate o maschere vuote”, dal momento che in ungherese vi sono due parole diverse (lettera datata 11.3.2002). Sempre Barna pone un'altra domanda che riguarda ancora una volta le maschere, così come descritte nel seguente passo:

Per andare alla toilette, chi è seduto nella sala in cui si trova il bancone deve passare sotto le maschere, sotto quegli occhi che sbirciano avidi e spaventati. Lo sfondo che circonda quelle facce è nero, un buio in cui il Carnevale accende labbra e guance scarlatte [...]. (MC: 12)

La domanda del traduttore concerne il colore dello sfondo, che il testo descrive come nero ma che su una foto che lui possiede appare blu e verde (lettera datata 11.3.2002).

Di natura linguistica sono le domande di vari traduttori circa il legame di parentela inteso con la parola *nipote*; fra i tanti esempi che si possono fare:

Vinko Sterle, cacciatore e discendente da una mitica famiglia di cacciatori al servizio del principe [...], ha tramandato la gentilezza del signore del Nevoso con i suoi subalterni e la sua severità col nipote che voleva sparare a un cervo nella schiena [...]. (MC: 113)

Un esempio della “lente di ‘ingrandimento’” del traduttore ci viene anche dalla corrispondenza con la traduttrice svedese Barbro Andersson, la quale si sofferma sulla traduzione di un passo in cui viene descritto il monumento a Rossetti all'ingresso del Giardino pubblico:

Di attraente, nel complesso statuario, c'è solo il piede di una delle tre donne, che spunta dietro il basamento. Forse un po' troppo robusto, ma un bel piede seminudo che scalcia imperioso, araldo di inappellabili chiamo tate [...]. (MC: 230)

La traduttrice si chiede come possa essere seminudo quel piede (cfr. lettera datata 22.4.1998), domanda cui l'autore così risponde:

Sì, hai ragione tu, è proprio un piede nudo, non so perché l'ho visto seminudo, chissà quale inconscia pruderie, o magari, da buon lettore del Tasso, la consapevolezza che la bellezza più attraente non è né quella nuda né quella del tutto velata, ma quella che, come Armida nella *Gerusalemme liberata*, è un po' velata e un po' no, si mostra e non si mostra... Ora devi scegliere fra la fedeltà al reale o al libro... (lettera datata 28.4.1998)

⁵ [Ora, il verbo italiano *stare* può esprimere qualsiasi forma della condizione del “sich befinden”, ‘trovarsi’. Inizialmente mi è quindi parso ovvio scrivere “Le maschere sono appese in alto”, supponendo che si trattasse di vere e proprie maschere carnevalesche, di legno oppure anche di pelle o di cartone; ma poi improvvisamente, a traduzione già consegnata, scopro su una foto che si tratta di un rilievo con maschere dipinte sopra. Dunque non sono appese; “sich befinden” suona troppo burocratico: quindi non mi resta altro che il semplice “sind”, ‘sono’ – e la correzione viene rapidamente apportata nelle bozze.]

La traduttrice svedese, come anche le traduttrici tedesca e croata, il traduttore inglese e altri ancora, lasciano quel piede seminudo. Certo, sono dettagli minimi nell'insieme del testo, da cui non dipende la qualità della traduzione, come del resto nemmeno quella del testo originale, ma anche questi dettagli ci dicono del ruolo del traduttore rispetto al testo e dello scambio che ne può derivare con l'autore.

Concludiamo queste riflessioni con un accenno alla dimensione umana che tali scambi implicano. Si tratta ancora una volta di un aspetto marginale, ma che non per questo ci appare privo di significato, perché ci dice qualcosa della profondità del rapporto che può instaurarsi tra l'autore e i suoi traduttori. Nella corrispondenza tra il traduttore francese René-Noël Rimbault e George Orwell, che qui è stata menzionata come una delle poche testimonianze concrete di dialogo tra autori e traduttori (cfr. Rimbault 2006), abbiamo trovato un piccolo e curioso cenno a questa dimensione. Curioso, perché molto simile a quanto accade anche nello scambio di Magris con i suoi traduttori. Mi riferisco all'invito che il traduttore Rimbault fa ad un certo punto all'autore, proponendogli di passare dalla formula formale "cher monsieur" a quella più calorosa "cher ami": "Don't you think that we should dispose of [...] the ceremonial 'monsieur'? We are beginning to get to know each other a bit too well for that." (Rimbault 2006: 134) Anche nella corrispondenza di Magris, le formule di apertura, come pure quelle di chiusura delle lettere cambiano con il tempo, rivelando una sempre maggiore amicizia e intimità tra l'autore e i traduttori. Sentimenti che portano entrambi ad aprirsi e a raccontare, qua e là, esperienze ed episodi di vita personale. Alla profondità intellettuale degli scambi si aggiunge dunque quella umana, facendoci così percepire gli stretti legami tra vita, scrittura e traduzione. Proprio alla luce della profondità intellettuale e umana di questo rapporto, Magris vede nel traduttore una sorta di alter ego dell'autore, un coautore, come è solito chiamarlo (cfr. Magris 2001c: 31). E forse, verrebbe da dire, anche l'autore in questo caso specifico diventa un po' un cotraduttore, con tutta la complicità e la rivalità che ciò implica.

Riferimenti bibliografici

- Albrecht, Jörn (1990): "Invarianz, Äquivalenz, Adäquatheit", in Arntz, R./Thome, G. (eds.), *Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilss zum 65. Geburtstag*, Tübingen: Narr, 71-81.
- Albrecht, Jörn (2005): *Übersetzung und Linguistik*. Tübingen: Narr.
- Anceschi, Luciano (1983): *Progetto per una sistematica dell'arte*, Modena: Mucchi.
- Apel, Friedmar (1982): *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg: Winter [tr. it. *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*. A cura di Emilio Mattioli e Riccarda Novello. Milano: Marcos y Marcos 1997].
- Avirović, Ljiljana/Dodds, John (eds.) (1993): *Umberto Eco, Claudio Magris: Autori e traduttori a confronto*. Atti del Convegno Internazionale, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università degli Studi di Trieste, Trieste, 27-28 novembre 1989. Udine: Campanotto.
- Badurina, Natka (2002): "Storie di nessuno. Su alcuni aspetti della traduzione croata dei 'Microcosmi' di Claudio Magris", in *Comunicare Letterature lingue*, 4, 131-143.
- Baker, Mona (1993): "Corpus linguistics and Translation Studies: implications and applications", in Baker, M./Francis, G./Tognini-Bonelli, E. (eds.), *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Tübingen: Niemeyer, 233-250.
- Barić, Eugenija et al. (1990): *Gramatika hrvatskoga književnog jezika*. 2. izdanje. Zagreb: Školska knjiga.
- Bassnett, McGuire, Susan (1993): *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano: Bompiani.
- Berman, Antoine (1984): *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard [tr. it. *La prova dell'estraneo*. Tr. e cura di G. Giometti. Macerata: Quodlibet 1997].
- Brecht, Bertolt (1973): "Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari", in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino: Einaudi.
- Büchner, Georg (1988): *Woyczek*. A cura di Hermann Dorowin. Traduzione di Claudio Magris. Venezia: Marsilio.
- Cortelazzo, Manlio / Zolli, Paolo (eds.) (1999): *Dizionario etimologico della lingua italiana*. 2. edizione. Bologna: Zanichelli.
- De Felice, Emidio/Duro, Aldo (1993): *Vocabolario italiano*, Torino: SEI.
- Devoto-Oli (2004): *Dizionario della Lingua Italiana*. A cura di L. Serianni e M. Trifone, Firenze: Le Monnier.
- Duden (2001): *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Mannheim et al.: Dudenverlag.
- Eco, Umberto (1990): *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani [tr. ted. *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*. Tr. di Burkhard Kroeber. München: Hanser 2006].
- Eco, Umberto (2004): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Tascabili Bompiani [I ed.: 1979].

- Engel, Ulrich (1996): *Deutsche Grammatik*, Heidelberg: Groos.
- Filter. *Tijdschrift over vertalen*, Jaargang 16, nr. 3, 2009 (n. monografico: “Magister Magris & Markiezin Mathematica. Vertalers die zich weren”).
- Fleischanderl, Karl (2001): “Vierzig Jahre danach. Claudio Magris’ *Habsburgische Mythos*”, in *Buchkritik. Literatur und Kritik*, Mai 2001, 93-95.
- Fludernik, Monika (1995): “Erzähltexte mit unüblichen Personalpronominagebrauch: engl. *one* und *it*, frz. *on* dt. *man*”, in Kullmann, D. (ed.), *Erlebte Rede und impressionistischer Stil*. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen. Göttingen: Wallstein, 283-308.
- Foschi, Marina (2006): “Evocazione e strutture linguistiche: breve riflessione in seguito alla relazione di Claudio Magris *L'autore e i suoi traduttori*. Pisa, 13 ottobre 2005”, in: Bertucelli, M. (ed.). *La traduzione d'autore*. Pisa: Edizioni Plus, 53-60.
- Gauger, Martin (1995): “Was ist eigentlich Stil?”, in Stickel, G. (Hg.), *Stilfragen*. Berlin, New York: de Gruyter, 7-27.
- Geier, Svetlana (2008): *Ein Leben zwischen den Sprachen*. Russisch-deutsche Erinnerungsbilder. Aufgezeichnet von Taja Gut. Dornach: Pforte.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*, Paris: Editions du Seuil [tr. it.: *Figure 3: discorso del racconto*. Tr. di Lina Zecchi. Torino: Einaudi 1976].
- Gil, Alberto (2007): “Intuitive Rhythmuserfassung als translatorische Größe”, in Wotjak, Gerd (ed.), *Quo vadis Translatologie? Ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig*. Berlin: Frank&Timme, 79-95.
- Gnisci, Armando (2003): *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma: Meltemi.
- Goethe, Johann Wolfgang v. (1819/1961): *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, in *dtv Gesamtausgabe*. Band 5, München: dtv.
- Grass, Günther (1999): “Günther Grass: Nobelvorlesung 1999”, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.12.1999.
- Greiner, Norbert (2004): *Übersetzung und Literaturwissenschaft*, Tübingen: Narr.
- Grillparzer, Franz (1994): *Medea*. Tragedia in cinque atti. A cura di Maddalena Longo. Traduzione di Claudio Magris. Venezia: Marsilio.
- Gschwend, Ragni Maria (ed.) (2000): *Der schiefe Turm von Babel: Geschichten vom Übersetzen, Dolmetschen und Verstehen*. Straelen/Niederrhein: Straelener Ms. Verlag.
- Gschwend, Ragni Maria (2008): “Schneeberg – Snežnik – Nevoso. Auf beschwerlichen Pfaden durch die ‘Microcosmi’ von Claudio Magris”, in Hertel, D./Mayer, F. (eds.), *Diesseits von Babel. Vom Metier des Übersetzens*. Köln: SH Verlag, 93-99.
- Guagnini, Elvio (2007): “‘Un altro mare’ di Claudio Magris nella biblioteca dell’Adriatico”, in *Il Piccolo*, 6.6.2007.
- Haakman, Anton (1993): “Danubio, un libro bilingue”, in Avirović, Lj./Dodds, J. (eds.), *Umberto Eco, Claudio Magris: Autori e traduttori a confronto*. Atti del Convegno Internazionale, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università degli Studi di Trieste, Trieste, 27-28 novembre 1989. Udine: Campanotto, 185-191.
- Helbig, Gerhard / Buscha, Joachim (2001): *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin et al.: Langenscheidt.
- Hendrix, Harald (2002): “Acqua e arte della memoria nella narrativa di Claudio Magris”, in *Incontri (NS)* 17 (2002) 1, 69-74.

- Ibsen, Henrik (1995): *Spettri: Un nemico del popolo. L'anitra selvatica. Rosmersholm*. Traduzione di Claudio Magris, Clemente Giannini, Nella Zoja. Introduzione di Claudio Magris. 7. edizione, Milano: Garzanti.
- Ivančić, Barbara (2008a): *George Orwell. Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault*. Correspondance inédite 1934-1935. [recensione], in *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione (R.I.T.T.)* 10, 201-205.
- Ivančić, Barbara (2008b): Svetlana Geier. *Ein Leben zwischen Sprachen. Russisch-deutsche Erinnerungsbilder* [recensione], in *Osservatorio Critico della germanistica*, anno XI, n. 28, 45-48.
- Kalverkämper, Hartwig (1996): "Namen im Sprachtausch: Namenübersetzung", in Eichler, E. et al. (eds.), *Namenforschung*. Berlin, New York: de Gruyter, 2- Teilbd., 1018-1025.
- Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf (1985): "Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte", in *Romanistisches Jahrbuch* 36/85, 15-43.
- Koch, Peter /Oesterreicher, Wulf (1994): "Schriftlichkeit und Sprache", in Günther, H./Ludwig, O. (eds.), *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung. An Interdisciplinary Handbook of International Research*. Berlin, New York: de Gruyter, 587-604 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 10.1).
- Kohlmayer, Rainer (1996): "Wissen und Können des Literaturübersetzers. Bausteine einer individualistischen Kompetenztheorie", in Kelletat, A. F. (ed.), *Übersetzerische Kompetenz. Beiträge zur universitären Übersetzerbildung in Deutschland und Skandinavien*, Frankfurt et al.: Lang, 187-205.
- Kohlmayer, Rainer (1997): "Was dasteht und was nicht dasteht. Kritische Anmerkungen zum Textbegriff der Übersetzungstheorie", in Fleischmann et al. (eds.), *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, Tübingen: Narr, 60-66.
- Kohlmayer, Rainer (2002): "Die implizite Theorie erfolgreicher Literaturübersetzer. Eine Auswertung von Interviews", in R. Rapp. (Hrsg.), *Sprachwissenschaft auf dem Weg in das dritte Jahrhundert. Akten des 34. Linguistischen Kolloquiums in Gernersheim 1999*. Teil II: Sprache, Computer, Gesellschaft. Frankfurt a.M., Lang, 331-339.
- Kohlmayer, Rainer (2004a): "Einfühlungsvermögen. Von den menschlichen Grundlagen des Literaturübersetzens", in Kohlmayer, R./Pöckl, W. (eds.), *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 11-30.
- Kohlmayer, Rainer (2004b): "Literarisches Übersetzen: Die Stimme im Text", in DAAD (ed.), *Germanistentreffen Deutschland – Italien 8.-12.10.2003. Dokumentation der Tagungsbeiträge*, DAAD: Bonn, 465-486.
- Koppenfels, Werner v. (1985): "Intertextualität und Sprachwechsel. Die literarische Übersetzung", in Broich, U./Pfister, M. (eds.), *Intertextualität*, Tübingen: Niemeyer, 137-158.
- Kraft, Werner (1960): *Der Wirrwarr. Ein Roman*. Frankfurt am Main: Fischer 1960 [tr. it. *Il garbuglio*. Traduzione di Claudio Magris e Maria Donatella Ponti. Milano: Adelphi 1971].
- Krajač, Josip (2003): "Oltre il confine", in *La Battana*. Anno XL, n. 148, aprile-giugno 2003, 59-71.

- Kroeber, Burkhart (2008): “Soll der literarische Übersetzer verfremden oder einbürgern? *Ein Plädoyer für wohltemperierte Modulation*”, in Hertel, D./Mayer, F. (eds.), *Diesseits von Babel. Vom Metier des Übersetzens*. Köln: SH Verlag, 99-103.
- Lefevere, André (1992): *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Frame*, London: Routledge.
- Levý, Jiří (1963): *Umění překladau*, Prag: Československý spisovatel [tr. ted. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt a.M., Bonn: Athenäum 1969].
- Linden, Thomas (2001): “Melancholie und Operettencharme”, in *Kölnische Rundschau*, 2.1.2001.
- Lotman, Jury M. (1981): *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Leipzig: Reclam.
- Magris, Claudio (1963): *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi: Torino.
- Magris, Claudio (1971): *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino: Einaudi.
- Magris, Claudio (1982): *Itaca e oltre*, Milano: Garzanti.
- Magris, Claudio (1984): *L’anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino: Einaudi.
- Magris, Claudio (1986): *Danubio*, Milano: Garzanti.
- Magris, Claudio (1991): *Un altro mare*, Milano: Garzanti.
- Magris, Claudio (1997): *Microcosmi*, Milano: Garzanti.
- Magris, Claudio (2001a): *La mostra*, Milano: Garzanti.
- Magris, Claudio (2001b): *Fra il Danubio e il mare. I luoghi, le cose e le persone da cui nascono i libri*, Milano: Garzanti [edito insieme alla videocassetta dell’omonimo film di F. Conversano e N. Grignaffini, Movie Movie Bologna].
- Magris, Claudio (2001c): “Dank des Preisträgers”, in *Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung 2001*. Claudio Magris – Norbert Randow. Ansprachen aus Anlaß der Verleihung. Frankfurt am Main: Börsenverein des Deutschen Buchhandels 2001, 29-39.
- Magris, Claudio (2005): *Alla cieca*, Milano: Garzanti.
- Magris, Claudio (2007a): “Kipling il moderno”, in *Corriere della Sera*, 11.3.2007.
- Magris, Claudio (2007b): “L’autore e i suoi traduttori”, in Bertuccelli, M. (ed.), *La traduzione d’autore*. A cura di M. Bertuccelli, Pisa: Plus, 37-53.
- Magris, Claudio / Del Giudice, Daniele (2002): “A colloquio su *La mostra*”, in *Nuova Antologia*, n. 2223, luglio-settembre 2002, 171-196.
- Markstein, Elisabeth (2003): “Realia”, in Snell-Hornby, M./Hönig, H. G./Kußmaul, P./Schmitt, P. A. (ed.), *Handbuch Translation*. Zweite, verbesserte Auflage, Tübingen: Narr, 288-292.
- Mayer, Hans (1961): *Bertolt Brecht und die Tradition*, Pfullingen: Neske [tr. it. *Brecht e la tradizione*. Tr. di Claudio Magris. Torino: Einaudi 1972].
- Meshonnic, Henry (1982): “Qu’entendez-vous par oralité?”, in *Language française* 56, 6-23.
- Michel, Georg (2001): *Stilistische Textanalyse. Eine Einführung*. Hg. von K.-H. Siehr und Ch. Kessler. Frankfurt a.M. et al.: Lang.
- Möhring, Hans-Ulrich (2008): *Vom Schweigen des Übersetzers*. München: Fahrenheit.
- Mortara Garavelli, Bice (2005): *Manuale di retorica*, Milano: Bompiani.

- Nickau, Klaus (1987): "Die Frage nach dem Original", in Schultze, B. (ed.), *Die Literarische Übersetzung*. Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung 1, Berlin: Erich Schmidt, 86-92.
- Nord, Christiane (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Tübingen: Francke.
- Orsenna, Eric (1997): *Deux étés*. Paris: Fayard [tr. tedesca *Inselsummer*. Tr. di Uli Aumüller. München, Wien: Hanser 2000].
- Paepcke, Fritz (1986): *Im Übersetzen leben: Übersetzen und Textvergleich*. Hg. von Klaus Berger und Hans-Michael Speier, Tübingen: Narr.
- Pellegrini, Ernestina (2003): *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Torino: Moretti & Vidali.
- Raimbault, Marie-Annick (ed.) (2006): *George Orwell. Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault. Correspondance inédite 1934-1935*. Introduction par Marie-Annick Raimbault. Édition bilingue établie par Céline Place et Madeleine Renouard. Paris: Éditions Jean-Michel Place.
- Rega, Lorenza (1993): "Ironia e collocazioni metaforiche in *Danubio*: un problema di traduzione", in Avirović, Lj./Dodds, J. (eds.), *Umberto Eco, Claudio Magris: Autori e traduttori a confronto*. Atti del Convegno Internazionale, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università degli Studi di Trieste, Trieste, 27-28 novembre 1989. Udine: Campanotto, 233-245.
- Rega, Lorenza (2008): "Riflessioni su discorso riportato e traduzione", in Mallardi, R. (ed.), *Literary Translation and Beyond/Traduzione letteraria e oltre. La traduzione come negoziazione dell'alterità*, Bern: Peter Lang, 115-132.
- Renzi, Lorenzo / Salvi, Giampaolo / Cardinaletti, Anna (eds.) (2001): *Grande grammatica italiana di consultazione*. [I. La frase. I sintagmi nominale e preposizionale]. Bologna: il Mulino.
- Rothe, Arnold (1986): *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Rühling, Lutz (1992): "Fremde Landschaft. Zum Problem der geographischen Eigennamen in den Übersetzungen von Strindbergs naturalistischen Romanen *Röda Rummet*, *Hemsböarna* und *I Havsbandet*", in *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung*. Hrsg. v. F. Lönker, Berlin, Erich Schmidt, 144-172 [Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung; Bd. 6].
- Schmitter, Elke (1999): "Grundschule des Abschieds. Claudio Magris und seine Welt ,en gros und en détail'", in *Die Zeit*, 6.5.1999.
- Schnitzler, Arthur (1979): *La Contessina Mizzi ovvero un giorno in famiglia. Al pappagallo verde*. Introduzione e traduzione di Claudio Magris. Milano: Mondadori 1979 [Edizioni del Teatro di Genova 1978].
- Schnitzler, Arthur (1988): *Le sorelle ovvero Casanova a Spa*. Traduzione di Claudio Magris. Torino: Einaudi.
- Schneider, Michael (1985): "Zwischen Verfremdung und Einbürgerung", in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. Bd. 35, H. 1, 1-13.
- Schreiber, Michael (1993): *Übersetzung und Bearbeitung*. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs, Tübingen, Narr.

- Schreiber, Michael (1999): *Textgrammatik- gesprochene Sprache – Sprachvergleich*. Proformen im gesprochenen Französischen und Deutschen, Frankfurt a.M. et al.: Lang.
- Schreiber, Michael (2000): “Orlando und Roland. Personennamen in literarischen Übersetzungen (Italienisch-Deutsch)”, in *Horizonte*. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur. Tübingen: Narr, 7-24.
- Schreiber, Michael (2003): “Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren”, in Snell-Hornby, M./Hönig, H. G./Kußmaul, P./Schmitt, P. A. (eds.), *Handbuch Translation*. Zweite, verbesserte Auflage, Tübingen: Narr, 151-154.
- Schwitalla, Johannes / Tiittula, Liisa (2009): *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen*. Sprach- und Dialoggestaltungen in modernen deutschen und finnischen Romanen und deren Übersetzungen, Tübingen: Stauffenburg.
- Segre, Cesare (1997): “Piccoli mondi e grandi storie. Uno sguardo a testa in giù”, in *Corriere della sera*, 29.3.1997.
- Senn, Fritz (1994): “Literarische Übertragungen – Empirisches Bedenken”, in Snell-Hornby, M. (ed.), *Übersetzungswissenschaft - Eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis*. 2., durchgesehene Auflage, Tübingen, Basel: Francke, 54-85.
- Serianni, Luca (2006): *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*. Con la collaborazione di Alberto Castelvechi. Torino: Utet.
- Skytte, Gunver S. (1983): “La sintassi dell’infinito nell’italiano moderno”, in *Revue Romane*, num. supplementare 27.
- Stackelberg, J. V. (1984): *Übersetzungen aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin, New York: de Gruyter.
- Stanzel, Franz K (1979): *Theorie des Erzählens*, 2., verbesserte Auflage, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (UTB 904).
- Steiner, George (1975): *After Babel. Aspects of language and translation*, New York, London: Oxford University Press [tr. it. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Tr. di Ruggero Bianchi. Milano: Garzanti 2004].
- Thüne, Eva-Maria/Elter, Irmgard/Leonardi, Simona (2005): *Le lingue tedesche: per una descrizione sociolinguistica*, Bari: B.A. Graphis.
- Tietze, Rosemarie (2008): “Vom Mündlichen im Schriftlichen. Das Ohr des Literaturübersetzers”, in Hertel, D./Mayer, F. (eds.), *Diesseits von Babel. Vom Metier des Übersetzens*, Köln: SH-Verlag, 103-107.
- Tonelli, Livia (1993): “Leggere *Danubio* in italiano e in tedesco”, in Avirović, Lj./Dodds, J. (eds.), *Umberto Eco, Claudio Magris: Autori e traduttori a confronto*. Atti del Convegno Internazionale, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università degli Studi di Trieste, Trieste, 27-28 novembre 1989. Udine: Campanotto, 245-257.
- Turk, Horst (1990): “Zur Methode der Übersetzungsanalyse”, in Bauer, R./Fokkema, D. (eds.), *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. 5: *Space and Boundaries in Literary Theory and Criticism*. München: iudicium, 334-344.
- Turk, Horst (2001): “Problemi dell’analisi e della teoria della traduzione”, in *Testo a fronte* 1/2001. A cura di Riccarda Novello, 5-49.
- Van Den Broeck, Raymond (1995): “Translational Interpretation: A Complex Strategic Game”, in Beylard-Ozeroff, A./Králová, J./Moser-Mercer, B. (eds.), *Translators’ Strategies and Creativity*.

- Selected papers from the 9th International Conference on Translation and Interpreting, Prague, September 1995. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1-15.
- Venuti, Lawrence (1998): "Strategies of translation", in Baker, M. (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge, 240-244.
- Wechsler, Robert (1998): *Performing Without a Stage. The Art of Literary Translation*, North Haven: Catbird Press.
- Weinrich, Harald (2000): "Titel für Texte", in Mecke, J./Heiler, S. (eds.), *Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*, Glienicke/Berlin, Cambridge/Massachusetts: Galda und Wilch, 3-21.
- Weiss, Walter (1969): "Österreichische Literatur – eine Gefangene des habsburgischen Mythos?", in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* Jg. 43, Heft 2, 333-346.
- Zanzotto, Andrea (1993): "Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti", in *Testo a fronte*, n. 8, marzo 1993, 60-73.
- Zingarelli (1999): *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*. Dodicesima edizione, Bologna: Zanichelli.
- Zollna, Isabel (1994): "Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick", in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 96, 12-52.
- Zuschlag, Kathrin (2002): *Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*, Tübingen: Narr.

Riferimenti a testi non pubblicati

- Magris, Claudio: "Per le traduzioni di *Danubio*" (testo datato 1986)
- Magris, Claudio: "Indicazioni per i traduttori di *Un altro mare*" (testo datato 1991)
- Magris, Claudio: "Supplemento alle Indicazioni per i traduttori di *Un altro mare*" (testo datato 1992)
- Magris, Claudio: "Avvertenze generali per i traduttori di *Microcosmi*" (testo datato 1997)
- Magris, Claudio: "Avvertenze ai traduttori de *La mostra*" (testo datato 2001)
- Magris, Claudio: "Lettera ai traduttori di *Alla cieca*" (testo datato 2005)
- Marinucci, Marcello (2008): "La lingua di *Un altro mare* di Claudio Magris". Relazione tenuta nell'ambito della tavola rotonda su *Un altro mare*, organizzata dalla cattedra di Lingua italiana della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori dell'Università di Trieste.

Le traduzioni delle opere di Claudio Magris

(in ordine cronologico)

Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna, Torino: Einaudi 1963

Tr. tedesca:

Der habsburgische Mythos. Tr. di Madeleine von Pásztory. Salzburg: Kiesel 1969

Der habsburgische Mythos. Tr. di Madeleine von Pásztory. Wien: Szolnay 2000 [rivista sull'edizione Einaudi]

Tr. ungherese:

A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban. Tr. di Éva Székely. Budapest: Európa Könyvkiadó 1988

Tr. francese:

Le Mtyhe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne. Tr. di Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Paris: Gallimard 1991

Tr. spagnola (ed. Messico):

El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna. Tr. di Guillermo Fernández. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de Mèxico 1998

Tr. ceca:

Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře. Tr. di Jiří Pelán e Ivan Seidl. Prag: Barrister & Principal 2001

Tr. slovena:

Habsburški mit v moderni avstrijski književnosti. Tr. di Ivana Placer. Trst: Zitt Est 2001

Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale, Torino: Einaudi 1971

Tr. tedesca:

Weit von wo. Verlorene Welt des Ostjudentums. Tr. di Jutta Prasse. Wien: Europaverlag 1974

Tr. spagnola:

Lejos de dónde. Joseph Roth y la tradición hebráico-oriental. Tr. di Pedro Luis Ladrón de Guevara. Pamplona: Eunsa 2002

Tr. francese:

Loin d'où? Joseph Roth et la tradition juive-orientale. Essai. Tr. di Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Paris: Éditions du Seuil 2009

Itaca e oltre, Garzanti: Milano 1982

Tr. spagnola (ed. America Latina):

Ítaca y más allá. Tr. di Márgara Russotto. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana 1992

Tr. spagnola:

Ítaca y más allá. Tr. di Pedro Luis Ladrón de Guevara. Murcia: Huerga y Fierro 1998

Tr. polacca:

Itaka i dalej. Tr. di Joanna Ugniewska. Pogranicze: Sejny 2009

Trieste. Un'identità di frontiera (con A.Ara), Torino: Einaudi 1982 (1987, 2007)

Tr. tedesca:

Triest. Eine literarische Hauptstadt in Mitteleuropa. Tr. di Ragni Maria Gschwend. München, Wien: Hanser 1987; München: dtv 1993; Wien: Zsolnay 1999

Tr. francese:

Trieste. Une identité de frontière. Tr. di Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Paris: Seuil 1991

Tr. slovena:

Trst: obmejna identiteta. Tr. di Marija Luisa Cenda. Ljubljana: Študentska založba (Claritas) 2001

Tr. croata:

Trst. Identitet granice. Tr. di Ljiljana Avirović. Zagreb: Durieux 2002

Tr. spagnola:

Trieste. Una identidad de frontera. Tr. di César Palma. Valencia: Editorial Pre-Textos 2007

L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna, Torino: Einaudi 1984

Tr. tedesca:

Der Ring der Clarisse. Großer Stil und Nihilismus in der modernen Literatur. Tr. di Christine Wolter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987

Tr. spagnola:

El anilo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna. Tr. di Pilar Esterlich. Barcelona: Ediciones Península 1993

Tr. francese:

L'Anneau de Clarisse. Grand style et nihilisme dans la littérature moderne. Tr. di Marie-Noëlle e Jean Pastureau. Paris: L'Esprit des Péninsules 2003

Illazioni su una sciabola, Milano-Bari: Cariplo-Laterza 1984 [Pordenone: Studio Tesi 1986; Milano: Garzanti 1986]

Tr. portoghese:

Ilações sobre um Sabre. Tr. di Maria Luísa Rodrigues de Freitas. Lisboa: Difel 1986

Tr. tedesca:

Mutmaßungen über einen Säbel. Tr. di Ragni Maria Gschwend. München, Wien: Hanser 1986 [Edition Akzente]

Tr. francese:

Enquête sur un sabre. Tr. di Marie-Anne Toledano. Paris: Desjonquères 1987

Tr. inglese (ed. GB):

Inferences from a Sabre. Tr. di Mark Thompson. Edinburgh: Polygon 1990

Tr. croata:

Nagađanja o sablji. Tr. di Ljiljana Avirović. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske 1990

Tr. inglese (ed. USA):

Inferences from a Sabre. Tr. di Mark Thompson. New York: George Braziller 1991

Tr. danese:

Funderinger over en sabel. Tr. di Hanne Jansen. København: Samleren 1992

Tr. norvegese:

Sabelen i kosakkens grav. Tr. di Kjell Risvik. Oslo: Cappelen 1993

Tr. olandese:

Veronderstellingen aangaande een sabel. Tr. di Anton Haakman. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker 1993

Tr. spagnola:

Conjeturas sobre un sable. Tr. di José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama 1994

Danubio, Milano: Garzanti 1986

[Prima edizione Garzanti Elefanti: 1990; Edizione speciale per *Il Piccolo*. La Biblioteca del Piccolo – Trieste d'autore: 2003; Edizione Biblioteca Superpocket: 2005; Prima edizione nella Nuova Biblioteca Garzanti: 2006; Edizione Collezione Premio Strega – i 100 capolavori. Prefazione di Daniele Del Giudice. Utet-Fondazione Maria e Goffredo Bellonci onlus 2007]

Tr. francese:

Danube. Tr. di Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Paris: Gallimard 1988

Tr. tedesca:

Donau. Biographie eines Flusses. Tr. di Hainz-Georg Held. München, Wien: Hanser 1988; Wien: Zsolnay 1998 [München: dtv 1991]

Tr. olandese:

Donau. Een ontdekkingsreis door de beschavin van Midden-Europa en de crisis van onze tijd. Tr. di Anton Haakman. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker 1988 [Prometheus 1988; De Bezige Bij 2007]

- Tr. croata:
Dunav. Tr. di Ljiljana Avirović. Zagreb, Grafički zavod Hrvatske 1998
- Tr. spagnola:
El Danubio. Tr. di Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama 1988
- Tr. inglese:
Danube. A Sentimental Journey form the Source to the Black Sea. Tr. di Patrick Creagh. London: Harvill 1989
- Tr. danese:
Donau. En følsom rejse fra den store flods kilder til Sortehavet. Tr. di Hanne Jansen. København: Samleren 1989
- Tr. svedese:
Donau. Tr. di Barbro Andersson. Stockholm: Forum 1990
- Tr. norvegese:
Donau. En følsom reise fra den store elvens kilder til Svartehavet. Tr. di Kjell Risvik. Oslo: Cappelen 1991
- Tr. portoghese (ed. Brasile)
Danúbio. Tr. di Elena Grechi e Jussara De Fatima Mainardes Ribeiro. Rio de Janeiro: Rocco 1992
- Tr. portoghese:
Danúbio. Tr. di Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote 1992
- Tr. ungherese:
Duna. Tr. di Kajtár Mária. Budapest: Európa 1992
- Tr. cecoslovacca:
Dunaj. Tr. di Kateřina Vinšová e Bohumir Klípa. Praha: Odeon 1992
- Tr. romena:
Danubius. Tr. di Adrian Niculescu e Postfata Autorului. București: Editura Univers 1994
- Tr. polacca:
Dunaj. Tr. di Joanna Ugniewska e Anna Osmólska-Mętrak. Warszawa: Czytelnik 1999
- Tr. finlandese:
Tonava. Tr. di Leena Taavitsainen. Petäjä. Helsinki: Wsoy 2000
- Tr. greca:
ΔΟΥΝΑΒΗΣ. Tr. di ΜΠΑΜΠΗΣ ΛΥΚΟΥΔΔΗΣ. Atene: ΠΟΛΙΣ 2001
- Tr. catalana:
El Danubi. Tr. di Anna Casassas. Barcelona: Ediciones de 1984 2002
- Tr. cinese:
Danubio. Chinese language edition. Tr. di Cai Pei Jun. Nanchino: China Times Publishing Company 2004
- Tr. slovena:
Donava. Tr. di Vasja Bratina. Ljubljana: Cankarjeva založba 2006

Stadelmann, Milano: Garzanti 1988

Tr. francese:
Stadelmann. Tr. di Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Paris: Scanéditions 1993

Tr. croata:
Stadelmann. Tr. di Ljiljana Avirović. Zagreb: Durieux 1995

Tr. polacca:
Stadelmann. Tr. di Krystyna e Eugeniusz Kabatcowie. In: *Dialog* 3, marzo 2000, 52-85

Un altro mare, Milano: Garzanti 1991

Tr. olandese:

- Een andere zee*. Tr. di Anton Haakman. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker 1992
- Tr. tedesca:
Ein anderes Meer. Tr. di Karin Krieger. München, Wien: Hanser 1992
- Tr. norvegese:
Et annet hav. Tr. di Kjell Risvik. Oslo: Cappelen 1992
- Tr. svedese:
Ett annat hav. Tr. di Barbro Andersson. Stockholm: Forum 1992
- Tr. spagnola:
Otro mar. Tr. di Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama 1992
- Tr. inglese:
A different sea. Tr. di M S Spurr. London: Harvill – Harper Collins 1993
- Tr. ungherese:
Egy másik tenger. Tr. di Imre Barna. Budapest: Európa 1993
- Tr. croata:
Ono drugo more. Tr. di Ljiljana Avirović. Zagreb: Durieux 1993
- Tr. portoghese:
Um outro mar. Tr. di Simonetta Neto. Porto: Edições Asa 1993
- Tr. francese:
Une autre mer. Tr. di Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Paris: Gallimard 1993
- Tr. danese:
Et andet hav. Tr. di Hanne Jansen. København: Samleren 1994
- Tr. romena:
Altă mare. Tr. di Afrodita Cionchin. București: Editura Univers 1999
- Tr. polacca:
Inne Morze. Tr. di Joanna Ugniewska. Warszawa: Czytelnik 2004
- Tr. russa:
Другое море. Tr. di Valerij Ljubin. San Pietroburgo: Simpozium 2005
- Il Conde*, Genova: Melangolo 1993
- Tr. inglese:
Il Conde. Translated from the Italian by Lawrence Venuti. In: *Fiction*. Volume 10, Number 3, 1991, 147-164
- Tr. olandese:
De Conde. Vertaald door Anton Haakman. Amsterdam: Aalders & Knuttel, Uitgevers 1992
- Tr. tedesca:
El Conde. Eine Geschichte. Aus dem Italienischen von Ragni Maria Gschwend. In: *Neue Rundschau*. 103. Jahrgang, Heft 3, 1992, 161-180
- Tr. francese:
Conde. Traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau. In: *La Nouvelle Revue Française* N° 470, mars 1992, 4-27
- Tr. spagnola:
El Conde. Trad. M.a José Jaular. In: *El Urogallo*. Revista Literaria y Cultural. Abril 1993, 28-44.
- Tr. croata:
Graf. S talijanskog prevela Ljiljana Avirović. Beograd: Pismo 1993
- Tr. slovena:
El Conde. Prevod Veronika Breclj. Trst: Zitt Est 2003
- Tr. spagnola (ed. Messico):
El Conde. Tr. Rosalía Gómez. In: *Sibila* 18. Abril 2005, 6-12.

Wer steht auf der anderen Seite? Grenzbetrachtungen. Tr. di Renate Lunzer. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag 1993

Le Voci, Roma: Edizioni dell'Elefante 1994 [Genova: Melangolo 1996]

Tr. tedesca:

Die Stimmen. Tr. di Ragni Maria Gschwend. In: *Sinn und Form.* Beiträge zur Literatur. 46. Jahr / 5. Heft, September/Oktober 1994, 669-683

Tr. polacca:

Głosy. Tr. di Joanna Ugniewska. In: *Literatura na świecie*, nr. 2-3, 2001, 197-215

Tr. francese:

Les Voix. Tr. di Karin Espinosa. Paris Descartes & Cie 2002

Donau und Post-Donau. Tr. di Ragni Maria Seidl-Gschwend. Bolzano: Aer 1995

Vier seltsame Leben. Tr. di Ragni Maria Seidl-Gschwend. Bolzano: Aer 1995

Microcosmi. Milano: Garzanti 1997

[Prima edizione Garzanti Elefanti: 1998, ristampa 2005; ed. I grandi romanzi italiani – Corriere della Sera N. 24, RCS Quotidiani: 2003; Edizione Collezione Premio Strega – i 100 capolavori. Prefazione di Ermanno Paccagnini. Utet-Fondazione Maria e Goffredo Bellonci onlus 2006]

Tr. francese:

Microcosmes. Tr. di Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Paris: Gallimard 1998

Tr. svedese:

Mikrokosmos. Tr. di Barbro Andersson. Stockholm: Forum 1998

Tr. olandese:

Microcosmi. Tr. di Anton Haakman. Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker 1998

Tr. tedesca:

Die Welt en gros und en détail. Tr. di Ragni Maria Gschwend. München, Wien: Hanser 1999 [München: dtv 2004]

Tr. catalana:

Microcosmos. Tr. di Anna Casassas. Barcelona: Anagrama-Empúries 1999

Tr. spagnola:

Microcosmos. Tr. di José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama 1999

Tr. norvegese:

Mikrokosmos. Tr. di Tor Fotland. Oslo: Cappelen 1999

Tr. inglese:

Microcosms. Tr. di Iain Halliday. London: Harvill 1999

Tr. danese:

Mikrokosmer. Tr. di Hanne Jansen. København: Samleren 2000

Tr. croata:

Mikrokozmi. Tr. di Ljiljana Avirović. Zagreb: Durieux 2000

Tr. ceca:

Mikrokosmy. Tr. di Kateřina Vinšová. Praha: Mladá fronta 2000

Tr. cinese:

Microcosmi. Chinese language edition. Tr. di Zhu Benxiong. Nanchino: Yilin Press 2001

Tr. ungherese:

Kisvilágok. Tr. di Imre Barna e Bea Szirti. Budapest, Európa 2002

Tr. finlandese:

- Mikrokosmoskia*. Tr. di Hannimari Heino. Helsinki: Wsoy 2002
- Tr. polacca:
Mikrokosmosy. Tr. di Joanna Ugniewska e Anna Osmólska. Warszawa: Czytelnik 2002
- Tr. portoghese (ed. Brasile):
Microcosmos. Tr. di Roberta Barni. Rio de Janeiro: Rocco 2003
- Tr. slovena:
Mikrokozmosi. Tr. di Vasja Bratina e Rada Lečič. Ljubljana: Slovenska Matica 2003
- Tr. greca:
Μικρόκοσμοι. Tr. di ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ. Atene: ΠΟΛΙΣ 2005
- Tre Historier*. Tr. di Hanne Jansen. København: Samleren 1997
- Utopia e disincanto*. Storie speranze illusioni del moderno, Milano: Garzanti 1999
- Tr. svedese:
Utopi och klarsyn. Modernismens sagor, förhoppningar och illusioner. Tr. di Barbro Andersson. Stockholm: Forum 2001
- Tr. spagnola:
Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad. Tr. di José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama 2001
- Tr. francese:
Utopie et désenchantement. Tr. di Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Paris: Gallimard 2001
- Tr. tedesca:
Utopie und Entzauberung. Geschichten, Hoffnungen und Illusionen der Moderne. Tr. di Ragni Maria Gschwend, Karin Krieger, Renate Lunzer, Madeleine von Pásztor, Petra Brauns e Elise Dinkelmann. München, Wien: Hanser 2002
- Tr. vietnamita:
Không tương và thu'c tinh. Tr. di Luân Vê Nghê. Việt Nam: Hanoi 2006
- La mostra*, Milano: Garzanti 2001
- Tr. francese:
L'exposition. Tr. di Marie-Noëlle e Jean Pastureau. Paris: Gallimard (L'Arpenteur) 2003
- Tr. spagnola:
La exposición. Tr. di Juan Octavio Prenz. Barcelona: Anagrama 2003
- Tr. tedesca:
Die Ausstellung. Tr. di Hanno Helbling. München, Wien: Hanser (Edition Akzente) 2004
- Tr. croata:
Izložba. Tr. di Ljiljana Avirović e Tonko Maroević. Rijeka: Izdavački centar Rijeka 2005
- Essere già stati*. In: 1991-2001. *Dieci anni in Europa. 20 Microdrammi*. Mittelfest. Milano: Angeli, 236-241
- Tr. francese:
Avoir été. Tr. di Jean e Marie-Noëlle Pastureau. In: *La Nouvelle Revue Française* N° 563, Octobre 2002, 1-6
- Tr. tedesca:
Schon gewesen sein. Tr. di Marianne Frisch. In: *Akzente*. Zeitschrift für Literatur. 49. Jahrgang, Heft 6, Dezember 2002, 517-521 [anche come: *Schon gewesen sein*. Tr. di Marianne Frisch. Wien: Edition Korrespondenzen 2004]

Tr. inglese:

To Have Been. Tr. di Gerald Parks. In: *Salmagundi*. A Quarterly of the Humanities & Social Sciences. No. 139-140, Summer-Fall 2003, 26-30. [anche in: *Telling Tales*. Ed. by Nadine Gordimer. London: Bloomsbury 2004, 239-245];

The Voices. Three Plays. Tr. di Paul Vangelisti. København & Los Angeles: Green Integer 2007 [*To Have Been*: 7-17; *Stadelmann*: 17-115; *Voices*: 115 – 140]

Tr. spagnola:

Las Voces. Le Voci. Haber Sido. Essere già stati. Tr. di Pedro Luis Ladrón de Guevara. Murcia: DM 2003 [*Las Voces*: 9-12; *Haber sido*: 48-49]

Tr. polacca:

Mieć życie za sobą. Tr. di Joanna Ugniewska. In: *Zeszyty Literackie* 91, Rok XXIII, Jesień 2005, 46-49

Alla cieca. Milano: Garzanti 2005

Tr. catalana:

A cegues. Tr. di Anna Casassas. Barcelona: Ediciones de 1984 2005

Tr. spagnola:

A ciegas. Tr. di José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama 2006

Tr. francese:

À l'aveugle. Tr. di Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Paris: Gallimard (L'Arpenteur) 2006

Tr. turca:

El Yordamıyla. Tr. di Leyla Tonguç Basmacı. Istanbul: Merkez Kitaplar 2006

Tr. polacca:

Na oślepi. Tr. di Joanna Ugniewska. Warszawa: Czytelnik 2006

Tr. tedesca:

Blindlings. Tr. di Ragni Maria Gschwend. München: Hanser 2007

Tr. olandese:

Blindelings. Tr. di Anton Haakman e Linda Pennings. Amsterdam: De Bezige Bij 2007

Tr. danese:

I Blinde. Tr. di Hanne Jansen e Ole Jorn. København: Samleren 2007

Tr. svedese:

I blindo. Tr. di Barbro Andersson. Stockholm: Forum 2007

Tr. croata:

Naslijepo. Tr. di Ljiljana Avirović. Zagreb: Durieux 2007

Tr. ungherese:

Vaktában. Tr. di Judit Gál. Budapest: Európa 2007

Tr. romena:

La voia □nt□mplării. Tr. di Christian e Alina Huțan. București: RAO International Publishing Company 2008.

Tr. portoghese (ed. Brasile):

Às cegas. Tr. di Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia Das Letras 2009

Tr. slovena:

Na slepo. Tr. di Veronika Breclj. Ljubljana: Slovenska matica 2009

Tr. inglese (per il mercato canadese):

Blindly. Tr. di Anne Appel. Penguin Canada 2010

L'infinito viaggiare, Milano: Mondadori 2005

Tr. francese (edizione precedente a quella italiana):

Deplacements. Tr. di Françoise Brun. Paris: La Quinzaine Littéraire 2002

Tr. spagnola:

El infinito viajar. Tr. di Pilar García Colmenarejo. Barcelona: Editorial Anagrama 2008
Tr. catalana:

El viatjar infinit. Tr. di Anna Casassas. Barcelona: Edicions de 1984 2008

Tr. tedesca (una selezione di saggi tratti da *L'infinito viaggiare*):

Ein Nilpferd in Lund. Reisebilder. Tr. di Karin Krieger. München: Hanser 2009

Tr. polacca (una selezione di saggi tratti da *L'infinito viaggiare*):

Podróż bez końca. Tr. di Joanna Ugniewska. Warszawa: Zeszyty Literackie 2009

La storia non è finita. Etica, politica, laicità. Milano: Garzanti 2006

Tr. spagnola:

La historia no ha terminado. Ética, política, laicidad. Tr. di José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama Colección Argumentos 2008.

Tr. catalana:

La història no s'ha acabat. Ètica, política i laïcitat. Tr. di Anna Casassas. Barcelona: Ediciones de 1984, 2008

Lei dunque capirà, Milano: Garzanti 2006

Tr. spagnola:

Así que Usted comprenderà. Tr. di José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama 2007

Tr. serba:

Vi ćete, dakle, razumeti. Tr. di Dunja Badnjević. Arhipelag: Beograd 2007

Tr. catalana:

Vostè ja ho entendreà. Tr. di Anna Casassas. Barcelona: Ediciones de 1984, 2007

Tr. finlandese:

Ymmärrätte Hän. Tr. di Hannimari Heino. Jyväskylä: ai-ai 2007

Tr. portoghese (ed. Brasile):

Senhor vai entender. Tr. di Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras 2008

Tr. slovena:

Saj razumete. Tr. di Veronika Breclj. Ljubljana: Slovenska Matica 2008

Tr. tedesca:

Verstehen Sie mich bitte recht. Tr. di Ragni Maria Gschwend. München: Hanser 2008

Tr. francese:

Vous Comprendrez Donc. Tr. di Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Paris: Gallimard (L'Arpenteur) 2008

Tr. olandese:

U begrijpt dus. Tr. di Anton Haakman. Amsterdam: De Bezige Bij 2009

Tr. slovacca:

Vy iste pochopíte. Tr. di František Hruška. Bratislava: Ana Press 2009

Alfabeti. Saggi di letteratura. Milano: Garzanti 2008