

# LA TRADUZIONE D'AUTORE

A CURA DEL  
CORSO DI LAUREA SPECIALISTICA IN  
"TRADUZIONE DEI TESTI LETTERARI E SAGGISTICI"

EDIZIONI

plus  
pisa university  
press

2007

Ma su questo non voglio e non posso intrattenervi oggi. Volevo soltanto suggerire ai posteri (se sarete così gentili da far circolare il messaggio) di riconoscere una certa qual coerenza teorica nel mio percorso intellettuale.

CLAUDIO MAGRIS

## L'Autore e i suoi Traduttori\*

"Tradurre è impossibile, ma necessario". Così diceva la splendida Guida alla traduzione dall'italiano al tedesco di Guido Devescovi e Guido Cosciani, sulla quale, ormai molti anni anzi decenni fa, ho imparato il tedesco. Credo che questa frase contenga tutta la tematica essenziale della traduzione. Anche vivere, del resto, è impossibile, ma necessario, almeno per chi si trova al mondo senza averlo deciso egli stesso.

Nel mio lavoro di scrittore devo molto alla traduzione, all'esperienza fatta sia traducendo io stesso sia venendo tradotto. La traduzione, ancora oggi trascurata e misconosciuta, specialmente ma non soltanto in Italia – spesso, tranne poche eccezioni riguardanti traduttori o scrittori famosi, sottopagata ma soprattutto dimenticata nelle recensioni, non valutata quale creativa scrittura letteraria – sta forse riemergendo nella consapevolezza culturale generale; ci si sta accorgendo che – verità banale e lapalissiana, ma troppo spesso dimenticata – la traduzione letteraria è una vera e propria attività creativa. In altre epoche e in altre civiltà, la traduzione è stata considerata un vero e proprio genere letterario. Vincenzo Monti fa concretamente e cospicuamente parte della storia della letteratura italiana non per le sue opere in proprio, bensì per la sua traduzione di Omero, che ha influito sulla letteratura e sul linguaggio letterario non meno di opere d'invenzione. La traduzione è stata anche tematizzata letterariamente e lo viene sempre più. Basta pensare allo splendido racconto di Borges, *La ricerca di Averroè*, in cui l'impossibilità, per il grande Averroè, di tradurre dal greco di Aristotele la parola "tragedia" (che egli non può capire, perché la sua cultura musulmana non conosce il teatro, anche se proprio sotto la finestra della sua casa alcuni bambini arabi stanno giocando a fare uno il muezzin, l'altro il minareto e un altro il credente che prega, ossia fanno teatro) diviene una metafora dell'impossibile ricerca dell'assoluto.

\* Trascrizione della registrazione dell'intervento orale tenuto a Pisa il 13 ottobre 2006.

Più di recente, nel suo bellissimo racconto *Malaimo*, Javier Marias ha scelto come protagonista, come tema, l'ambiguità dell'interpretazione: in questo racconto, dal finale tragico, il protagonista è un interprete, il quale, traducendo per ordine di chi l'ha assunto le ingiurie rivolte da questi ad un altro, finisce per essere irretito lui stesso, in prima persona, nella violenza – come se quelle parole dell'altro, che lui traduce, fossero sue. Infatti, quando un traduttore traduce, le parole che egli scrive sono anche sue. Per me il traduttore è, come il lettore per Baudelaire, complice e fratello e concorrente. Quando mi accade di presentare un mio libro tradotto in un paese estero, dico sempre, all'inizio: "Questo libro l'ho scritto io (e mostro l'edizione italiana) e questo l'abbiamo scritto invece io e (e nomino il traduttore o la traduttrice)".

La traduzione inoltre, come diceva Friederich Schlegel, è la prima forma di critica letteraria, perché una traduzione scopre subito i punti solidi di un testo e quelli deboli, mostra dove un testo tiene e dove esso vacilla, anche se l'autore è riuscito a dissimulare o a simulare. È difficile imbrogliare un traduttore.

Io ho la fortuna di essere tradotto in molte lingue (ad esempio *Danubio* in ventitrè, *Un altro mare* in quattordici, *Microcosmi* in quindici e così via). Il concreto lavoro con i traduttori dei miei libri ha acquistato e acquista sempre più importanza nella mia vita. E questo non soltanto per l'ovvia importanza di una traduzione, in quanto fondamentale per la diffusione e la ricezione di un libro in un altro contesto culturale. Si tratta in primo luogo di una fondamentale, fondante esperienza spirituale e letteraria; di una vera e propria esperienza della scrittura, particolarmente intensa attraverso la traduzione. Il lavoro con i traduttori dei miei libri mi impegna molto; mi interessa, mi costa anche molto tempo, molte energie. Il materiale che lo documenta è molto vasto: centinaia e centinaia di pagine, soprattutto di lettere, con osservazioni, considerazioni, discussioni con i traduttori, mie osservazioni e loro repliche. Negli ultimi anni ho dedicato molto tempo a questo lavoro. Spesso i traduttori sono venuti per alcuni giorni a Trieste, per poter lavorare insieme a me, e si è trattato di un lavoro estremamente stimolante. Questo lavoro, in certo modo, vuole anche essere la

prosecuzione del viaggio incominciato col libro che si è scritto e che è sempre il tentativo di gettare un ponte per raggiungere qualcuno, per instaurare un dialogo. Così, da questo lavoro, sono nate anche alcune amicizie. Se si sfoglia questa corrispondenza, che negli anni è divenuta sempre più intensa, si può leggere anche una piccola storia della nascita, formazione e della crescita di vere e proprie amicizie: dalle lettere che cominciano con "egregio, stimatissimo" a quelle che si fanno via via più familiari per diventare, in certi casi, talora profondamente e strettamente personali. Tra l'altro, i traduttori dei miei libri nelle differenti lingue sono quasi sempre gli stessi, il che ha portato, negli anni, ad una particolare familiarità, a una reciproca conoscenza e vicinanza.

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, che spesso consisteva in una critica avanzata, talora anche con adolescenziale durezza ideologica, alla civiltà absburgica, 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. Non a caso, il libro è stato recepito in Italia (o anche

in altri paesi, per esempio in Francia o in Spagna) come una rievocazione appassionata del mondo absburgico, mentre, allora, è stato accolto nei paesi di lingua tedesca come una critica stroncatoria di quel mondo stesso. Io allora ero molto inesperto e non avevo la capacità di accorgermi a fondo di questo aspetto. Per fortuna esiste oggi una edizione profondamente riveduta e corretta, che ha restituito in gran parte, in tedesco, quel senso originale del libro.

Un testo letterario vive essenzialmente il suo ritmo ed è soprattutto questo ritmo che una traduzione deve essere in grado di rendere. 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.

In genere, preparo sempre, per i miei traduttori, una lunga lettera ossia alcune pagine di indicazioni, che vanno dalle cose molto materiali (riferimenti specifici a citazioni originali nascoste o non nascoste, non solo di libri ma anche della realtà, scritte trovate sulle sottocoppe di boccali di birra, sulle porte di chiese o nelle osterie, su tombe in cimiteri sconosciuti). Questo è stato particolarmente necessario in *Danubio*, perché non si poteva pretendere che il traduttore ripercorresse il mio viaggio, e rincontrando le stesse persone, entrando negli stessi posti o passando per gli stessi luoghi. Ma queste lettere contengono anche spiegazioni di un altro genere, ad esempio la necessità di spiegazioni di certe citazioni in dialetto, cosa abbastanza frequente nel mio libro *La mostra*.

Molte volte cerco anche di spiegare in qualche modo quel momento pre-poetico che precede il testo, nel tentativo donchisciottesco, utopico di far ripercorrere al traduttore il cammino esistenziale fatto dall'autore per arrivare a quell'espressione. Una volta, ad esempio, un traduttore, l'olandese Anton Haakman, mi ha chiesto che cosa intendessi con l'espressione "incertezza della sera" in *Danubio*. Io gli ho scritto una lettera di un paio di pagine, nel tentativo di spiegargli il sentimento che si nascondeva dietro questa formula. Altre volte, si tratta di spiegare alcune ambivalenze, alcune ambiguità, che, a seconda dei casi, talora devono venire rafforzate nella lingua d'arrivo e talora mitigate. Naturalmente ci sono problemi molto specifici. Che cosa si fa, ad esempio, con alcune espressioni o alterazioni dialettali, la cui diretta traduzione è impossibile? La scelta di un'espressione, nella lingua di arrivo, tolta da un dialetto interno a quella lingua di arrivo è spesso ridicola, perché, se per esempio in un racconto c'è un generale napoletano che parla in dialetto napoletano, nella traduzione tedesca non lo si può far parlare in dialetto prussiano; infatti, nella sensibilità del lettore, il dialetto conserva una fortissima vicinanza, un legame all'immediatezza quasi fisica, diretta della realtà cui si riferisce. Alcuni traduttori, a seconda della loro lingua, ponevano delle domande specifiche; ad esempio – ma è solo un esempio – a proposito di alcuni genitivi, che nei miei testi spesso sono contemporaneamente soggettivi e oggettivi (l'amore dei genitori può significare sia l'amore per i genitori sia l'amore che i genitori hanno per noi), con un'ambiguità che in certe lingue non poteva essere mantenuta. Casi analoghi sono accaduti con Kateřina Vinšová, per il ceco, o Hanne Jansen, per il danese, o con José Angel González Sainz, lo scrittore spagnolo che ha tradotto *Microcosmi* e sta traducendo *Alla cieca*. Con i mie traduttori sono stato molto fortunato.

*La mostra* ha presentato delle difficoltà d'ogni genere, veramente da far rizzare i capelli, a tutti i traduttori; per quel che riguarda il traduttore francese, poi, se ne aggiungeva una tutta particolare. Nel mio testo c'è un personaggio, Sofianopulo, un pittore erotomane, sensuale e disordinato, ma generoso e pieno d'intuizioni, che recita ogni tanto dei versi di Baudelaire, tradotti da lui stesso. Li recita nella sua tradu-

zione italiana, che è una pessima traduzione, enfatica e ridondante, un po' cialtronesca come lui, ma – ed è questo che a me stava a cuore mettere in luce – perfino in questa versione degradata passa qualcosa, anzi molto, della inarrivabile grandezza di Baudelaire, della grandezza della poesia. Forse intendo dire che, per noi contemporanei, la Bellezza può arrivare soltanto attraverso questa sua caricatura, che però non la distrugge. Il traduttore spagnolo, quello tedesco, quello croato hanno avuto il loro bel daffare a trovare o inventare loro stessi una traduzione di Baudelaire contemporaneamente retorica e cattiva, ma capace di trasmettere qualcosa di Baudelaire, della sua grandezza. Ma come si fa a tradurre in francese una cattiva traduzione italiana del testo francese di Baudelaire? A questo punto, l'unica soluzione possibile è stato un lieve cambiamento addirittura del testo: nella versione francese di Jean e Marie-Noëlle Pastureau, diversamente che nel mio testo originale e in tutte le altre traduzioni, Sofianopulo non recita a memoria frammenti e spezzoni di una sua traduzione di Baudelaire, bensì recita frammenti e spezzoni di Baudelaire stesso (ovviamente in questa versione tutti parlano francese), ma ogni tanto sbagliando pacchianamente, rovinando un verso sublime con un errore di memoria, con uno sproposito, che deturpa ma non distrugge questa bellezza. Anche eccellenti traduttori, che avevano tradotto altri miei testi, dopo aver tentato di tradurre *La mostra*, hanno dichiarato forfait. Ho avuto la grande fortuna, per quel che riguarda la versione tedesca, che Hanno Helbling, critico e grande traduttore di Leopardi e Montale, ha scritto alla casa editrice tedesca, dicendo: "*La mostra* è intraducibile. Io la tradurrò". Così ha fatto pure Juan Octávio Prenz in spagnolo.

Alcuni problemi particolari emergono quando si impone la necessità di una traduzione transculturale. Ciò è avvenuto con particolare evidenza, ovviamente, con la traduzione di *Danubio* o di *Microcosmi* in cinese, ma il problema non si limita alla traduzione in lingue così lontane. Ad esempio, il traduttore olandese di *Danubio* si è trovato davanti ad un passo in cui il protagonista sale una piccola collina bagnata, dalla quale forse scaturisce il Danubio. A questo punto, il traduttore si imbatte in alcune associazioni che il protagonista fa, nella sua fantasia, con i romanzi di Salgari, quelle avventure che sin dall'adolescenza lo

hanno profondamente colpito – in questo caso, si identifica, o meglio identifica la sua ridicolmente modesta salita, con gli assalti delle Tigri di Mompracem, eroici ed epici. Nell'originale questo funziona, perché il lettore italiano conosce il mondo avventuroso salgariano, che ha a che fare con questo stato d'animo. Ma in Olanda non si conosce Salgari e dunque per un lettore olandese queste associazioni possono essere difficili, non immediatamente comprensibili. Il traduttore allora si è chiesto se non era il caso di trovare un equivalente olandese – tipico problema di una traduzione transculturale, che deve trasferire un testo non solo da una lingua ad un'altra, ma da un contesto culturale ad un altro, che in certi casi può essere anche molto lontano e diverso. Ne abbiamo discusso molto insieme e alla fine lui ha deciso di mantenere l'originale riferimento salgariano, poiché il mio viaggiatore danubiano non è un olandese e dunque non può avere fantasie adolescenziali legate a una mitologia adolescenziale olandese, così come, in una traduzione giapponese, il mio protagonista potrebbe avere ancora meno delle associazioni culturali legate all'immaginario giapponese.

Come ho detto, la traduzione transculturale è stata particolarmente rilevante, con tutte le difficoltà, nella versione cinese di *Microcosmi*. Tanto per fare solo un esempio, alcune atmosfere pervase da una certa *pietas* d'origine cristiano-cattolica, mai esplicitata e men che meno tradotta in una dichiarazione di fede, dovevano essere insieme mantenute e trasformate; non potevano per esempio diventare buddiste, ma una certa evocazione libera e indiretta di cultura buddista poteva trovare una possibilità di far ripercorrere al lettore cinese un cammino analogo. Lutero, se non ricordo male, diceva, riferendosi alla versione della Bibbia, che Mosè doveva diventare tedesco; io credo invece che debba diventare tedesco restando insieme profondamente ebreo. E questo vale anche per i testi minimi, e non solo per i capolavori. Sarebbe molto interessante, se avessimo il tempo, leggere insieme alcune lettere scambiate tra me e il traduttore cinese di *Microcosmi*, che documentano tecnicamente le domande fatte, le soluzioni proposte e discusse insieme; le difficoltà di discutere, perché il traduttore cinese doveva anche spiegare a me, a sua volta con dei traslati, le soluzioni cinesi che lui andava trovando per il mio testo italiano.

A questo punto si pone il problema della difficoltà del testo originale e dell'opportunità o meno di ridurla, di spiegare. Io credo che la tentazione di spiegare sia uno dei più grandi pericoli di una traduzione, che può pregiudicarla completamente. Le difficoltà vanno accettate.

Bisogna accettare anche il rischio che qualche allusione non sia facilmente comprensibile. Non sono amico delle difficoltà criptiche, delle volute complicazioni, men che meno delle astrusità falsamente ermetiche. Tuttavia credo sia assolutamente sbagliato voler eliminare ad ogni costo le difficoltà. Ogni rapporto autentico, nella vita, è paritetico, nel momento in cui avviene; ci si pone, se ci si incontra veramente, sullo stesso piano (con gli amici, con le persone che amiamo, con i maestri, con i colleghi, con gli studenti, con chiunque). Anche il rapporto con il lettore è paritetico, sia da parte dello scrittore sia da parte di quell'altro scrittore che è il traduttore. Il lettore deve percorrere lo stesso cammino compiuto dall'autore del libro, anche col rischio di non capire qualcosa o di perdersi su falsi sentieri. Pensiamo ai grandi esempi, sono sempre i più chiari e utili. Quando abbiamo letto i grandi romanzi russi, ogni tanto ci imbattevamo in parole di cui non sapevamo esattamente il significato (abiti particolari, o cibi, o luoghi che non sapevamo certo ben situare). Eppure, capivamo il loro senso poetico, il loro valore evocativo, che sarebbero stati completamente distrutti da una piatta spiegazione didattica. In una utopia ideale, il traduttore, per tradurre bene, dovrebbe sapere tutto quello che l'autore ha sentito e vissuto. Ovviamente lo può fare, ma forse, per fargli capire come deve tradurre quel colore di un'ansa del Po, l'unica cosa da fare è raccontargli, in qualche modo, il momento in cui si è vissuto quel colore, cercare di fargli capire cosa significa, per chi l'ha descritta, quell'ansa del Po.

Un'altra difficoltà che si pone talvolta ai traduttori è l'audacia metaforica. L'italiano, come altre lingue romanze, ha in questo senso grandi possibilità – connesse ovviamente con molti rischi; ammette dei cortocircuiti, che in altre lingue forse possono apparire sospetti. Questo può portare, in certe circostanze, un traduttore a dover accentuare più (o meno) intensamente alcune connessioni, ad alterare (aumentare o, rispettivamente, diminuire) l'audacia di quella metafora,

per renderla, nella lingua d'arrivo, altrettanto efficace come in quella di partenza; altrettanto forte o arida, e non più sfuocata o, rispettivamente, esasperata. Questo ha provocato talvolta discussioni molto vivaci sulla possibilità o sulla necessità di mantenere, di intensificare o di smorzare, in una lingua d'arrivo, lo shock presente nella lingua di partenza, ossia il mio testo. Evidentemente lo shock deve essere il medesimo, ma, proprio per raggiungere questo effetto, talvolta può essere necessario esasperare o mitigare linguisticamente la metafora, l'espressione originale.

Rispetto ai miei traduttori, sono stato sempre rispettoso, lasciando ovviamente loro l'ultima parola, ma non timido. In genere, credo si debba essere rispettosi e non timidi. Un autore può talvolta conoscere molto bene una lingua in cui viene tradotto, come nel mio caso il tedesco; poi ci sono le traduzioni in lingue che si possono leggere con maggiore o minore difficoltà e poi ci sono le lingue completamente ignote. Per quel che riguarda le traduzioni di queste ultime, un autore può soltanto ascoltare le domande che gli pone il traduttore, capire dalla sostanza e dal tono di quelle domande (cercare di capire) l'aura espressiva che quella sua pagina può avere nella traduzione e rispondere a ciò che gli viene esplicitamente chiesto. E tuttavia perfino per quel che riguarda le traduzioni in lingue che ci sono non dico del tutto ignote, ma poco conosciute, si può cercare di capire qualcosa e perfino di avanzare qualche proposta, ben consapevoli di poter commettere delle gaffes e lasciando – come sempre, ma in questo caso più che mai – al traduttore la risposta.

Per esempio mi permettevo sfacciatamente di dire al traduttore spagnolo, non mi ricordo a che proposito: "lo qui forse direi hermosa e non hermosissima", perché in quel momento il superlativo mi suonava non adeguato a quello che era il mio superlativo. Naturalmente solo lui poteva sapere se questo era giusto, però la pulce nell'orecchio poteva servirgli. Addirittura io mi permettevo di dire (con vera pignoleria, che ero però pronto a ritrattare): "Pag. 42, riga 11 dal basso: prima di 'solo' aggiungerei un 'forse', perché mi pareva, in quel momento, necessario aggiungere a questa frase un elemento che mettesse in dubbio ciò che altrimenti mi sembrava troppo apodittico. Naturalmente

potevo avere ragione o, più spesso, torto, ma, visto che mi limitavo ad alcuni suggerimenti, lasciando ovviamente l'ultima parola al traduttore, questo dialogo è stato fecondo.

In altri casi mi sono trovato improvvisamente a dover prendere delle decisioni ovvero a dare delle risposte a delle domande impreviste, almeno da me: ad esempio, Barbro Andersson, la traduttrice svedese di *Un altro mare* e di tutti gli altri miei libri, mi ha chiesto se una nipote, che compare nel libro, è una nipote da parte di padre o di madre, perché in svedese ci sono, per questi due casi, due parole diverse. Io naturalmente non lo sapevo e non mi interessava affatto, perché ciò non aveva alcun significato speciale nel romanzo, ma la traduttrice svedese doveva saperlo.

Ma questi sono problemi marginali. Gli elementi essenziali sono naturalmente la sintassi e il ritmo. Da questo punto di vista il lavoro con i traduttori francesi, spagnoli, svedesi, inglesi e croati di *Danuðio* è stato per me estremamente interessante, come quello con i traduttori francesi, spagnoli, svedesi e tedeschi di *Un altro mare*. I traduttori (o traduttrici) francesi, spagnoli, inglesi, svedesi e norvegesi di *Danuðio* hanno mantenuto con grande radicalità il carattere lirico-evocativo-inventato, che costituisce l'essenza narrativa di *Danuðio* e fa di esso un romanzo sommerso; la loro decisione era quella giusta, così come i loro risultati sono stati eccellenti. Esistono alcuni studi che confrontano le diverse traduzioni di *Danuðio* e giungono alla conclusione che quella tedesca tende invece piuttosto a una dimensione informativa, il che può essere pericoloso, perché in tal modo alcune ironiche pseudo-informazioni rischiano di apparire insensate, se vengono presentate come autentiche informazioni e non come espressioni delle manie, delle fobie e dei tic che caratterizzano lo stato d'animo dei miei personaggi danubiani e in primo luogo del protagonista.

Un tema ricorrente del dialogo con i miei traduttori – per fare un altro esempio – è stato l'accento che io ho sempre posto sulla necessità di eliminare alcuni articoli, alcuni inserimenti esplicativi evidenti e soprattutto proposizioni causali. Questo problema si è presentato con particolare intensità a proposito di *Un altro mare*. In una traduzione ne ci può essere una tendenza esplicativa, una tendenza a esplicitare

il testo che, sebbene possa apparire necessaria, spesso è rischiosa e può essere generalmente dannosa. 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.

Questo è stato uno dei punti essenziali nel mio lavoro con i traduttori. Mi sono sempre sforzato di stimolarli a soluzioni il più possibile audaci. Ad esempio, consiglio di eliminare proposizioni relative e di lasciare alcune apposizioni nella loro forma immediata e brutale; propono di ridurre al minimo la spiegazione, ovvero l'elemento didattico e informativo, o addirittura di eliminarla e soprattutto, ripeto, di eliminare proposizioni causali ed alcuni pronomi relativi. Inoltre, si poneva ogni tanto il problema di alcune sfumature appartenenti ad alcuni linguaggi particolari specifici; non a dialetti, ma a gerghi, a qualche argot o linguaggio di gruppo; in altri casi, si trattava di come rendere l'intonazione di una frase o di una parola. Ricordo ad esempio la discussione con i traduttori francesi a proposito di parole come "gniaccio" e "violincaccio": questo suffisso "accio", che contiene una valutazione contemporaneamente positiva e negativa, non esiste in francese e questo creava appunto problemi, difficoltà nel rendere questa ambivalenza valutativa. Se io per esempio dico di qualcuno che ha un difettaccio, questa è formalmente una critica, ma è anche una sorta di sotterraneo complimento, se io invece dico che egli ha un "difettino" o un "difettuccio", questa osservazione, apparentemente e letteralmente più lieve, è in realtà molto più dura e offensiva. Altri problemi si creavano a proposito di certe espressioni necessariamente volgari, di una volgarità che dev'essere soppressa attentamente, affinché nella traduzione non venga né epurata né esasperata.

Un altro tema frequente di discussione riguardava la posizione dell'aggettivo. Questa in alcune lingue è libera, nelle altre non lo è nella stessa misura, ma anche in quei casi l'aggettivo, in certe circostanze, può essere collocato in una posizione diversa. Pure in tedesco, in cui la sua posizione è propriamente prescritta in modo preciso, perché l'aggettivo deve precedere il sostantivo, in un testo letterario questa posizione può essere variata. Così come nel caso di proposizioni relative indebitamente aggiunte o indebitamente eliminate, anche in questo caso un tono falso può distruggere il testo. Spesso è il ritmo, la musica di un testo, il luogo di quel cortocircuito fra *pietas* e ironia, che, credo, è così frequente nei miei testi; la *pietas*, ovvero il rispetto, non viene negata dall'ironia bensì potenziata. Ciò ha comportato alcune difficoltà con le traduzioni di un altro mio libro, *Le illazioni su una sciabola*. Talvolta c'era il pericolo che alcune espressioni ironiche venissero tradotte in un modo che rischiava di distruggere la *pietas* che quella ironia conteneva ed esprimeva. Il vecchio sacerdote, che nel mio romanzo racconta la storia in prima persona, non è identico con l'autore, che ovviamente non interviene direttamente con la sua voce, per dire ciò che egli pensa sul mondo o sull'esistenza o meno di chi l'ha creato o no. Allo stesso tempo, il sacerdote narratore non viene affatto ironizzato in senso negativo; c'è nei suoi confronti una profonda partecipazione, una accettazione, pure nella distanza e nella differenza, del suo modo di vedere le cose, che dev'essere mantenuta attraverso il tono della sua voce, che è la voce di un anziano sacerdote e non dell'autore, a quell'epoca del resto ancora abbastanza giovane. Anche in questo caso è la sintassi che deve realizzare questa simbiosi, questa armonia di *pietas* e ironia. Ragni Maria Seidl Gschwend, che ha tradotto magnificamente quasi tutti i miei libri in tedesco – così come hanno fatto Karin Krieger per *Un altro mare* e Marianne Frisch per *Essere già stati* – ha padroneggiato mirabilmente questa simbiosi di *pietas* e ironia.

Altre importanti domande sono sorte a proposito della traduzione di *Stadelmann* di Viktoria von Schirach. In questo testo teatrale ci sono spesso frasi interrotte, che restano frammentarie, spezzate e quasi appena uscite di bocca, frasi che assumono il loro significato soltanto attraverso il tono in cui vengono dette. Quando noi diciamo "prego", è

il tono con cui lo diciamo che conferisce a quella parola un significato autoritario, timido, oppure aggressivo. Talvolta la traduttrice che traduceva queste frasi dando loro (dando a questi frammenti) un senso diverso o addirittura opposto a quello che io avevo in mente, mi ha convinto delle sue ragioni; ogni tanto mi diceva, ad esempio: no, qui Stadelmann non è più indeciso e insicuro, è già arrabbiato e aggressivo; non balbetta, ringhia, e così via. Naturalmente non mi ha sempre convinto, ma il più delle volte sì. Un'altra interessante prova del fatto che un testo contiene spesso molto più di ciò che il suo autore pensa di avervi messo.

Talvolta, nel tradurre, c'è anche l'istintiva tendenza a smussare alcune infrazioni del testo originale nei confronti della norma linguistica; una tendenza dunque a rendere normale o almeno più normale nella lingua d'arrivo ciò che nella lingua di partenza è invece frammentario o irregolare. Anche a questo proposito ci sono state molte discussioni, specialmente in relazione alla traduzione di *Un altro mare*, con la sua struttura parattica, il suo incessante fluire, il suo ininterrotto monologo in cui la virgola comincia ad assumere la funzione di protagonista, in cui – come nel racconto *Il Conde* – anche elementi dialettali, di jargon e spezzoni di canzoni popolari vengono integrati, come blocchi di realtà, nella narrazione. Naturalmente non penso affatto che queste infrazioni debbano essere tradotte letteralmente parola per parola, perché in altre lingue ci possono essere altre sensibilità, che richiedono diverse gradazioni di infrazioni; anche in questo caso, il problema non si può comunque risolvere con una piatta e succube fedeltà.

In *Un altro mare*, per esempio, l'intera narrazione, benché scritta in terza persona, è un monologo interiore, in cui non c'è alcuna spiegazione, ma soltanto associazioni ed evocazioni e in cui tutto viene raccontato al presente. Anche sotto questo profilo ci sono lingue che si aprono o rispettivamente si chiudono di più o di meno rispetto alla narrazione del presente, che favoriscono o ostacolano di più questo incalzare di fatti o di pensieri privi di esplicite spiegazioni, questa condensazione di fatti, eventi, sentimenti e pensieri. Ho sempre sottolineato la necessità di mantenere ad ogni costo la forma verbale dell'originale, in questo caso dunque il presente: un presente continuo, in cui



ogni evento viene narrato nel momento in cui accade, nel momento in cui passa davanti agli occhi o al cuore di chi lo vive. Quando ho letto l'eccellente traduzione inglese di Stephen Spurr, ho avuto in certi casi l'impressione che questo flusso della narrazione fosse inutilmente interrotto talvolta da un punto interrogativo aggiunto dal traduttore; in qualche altro passo c'erano alcune descrizioni dettagliate riferite ad un preciso colore, che tendevano a sostituire l'analisi all'epicità. Talvolta gli dicevo, ad esempio: "Qui si potrebbe forse eliminare il verbo 'è'".

Questo aspetto è stato oggetto di discussioni particolarmente con i traduttori di *Un altro mare*; spesso io proponevo a loro – talora a ragione, talora a torto – di eliminare un verbo, per rendere la rappresentazione di questa estrema condensazione, di questa concentrazione, di questo cortocircuito, di questa immobilità delle cose, che contrassegnano il romanzo. Naturalmente non ero certo così spudorato da prescrivere ai traduttori come e cosa dovevano fare; semplicemente mi limitavo a dire, con modestia e consapevolezza dei miei limiti, ciò che mi passava per la testa e le mie impressioni, lasciando che fossero naturalmente loro a farne poi l'uso che crederessero. Talvolta osavo, perfino in una lingua che non domino certo bene come l'inglese, fare lo stesso qualche proposta e chiedere: "Si potrebbe forse dire invece così?" proponendo una frase inglese scritta da me, che quasi sempre era impossibile, ma che talvolta, magari con i suoi errori, poteva essere non certo accettata tale quale, ma indicare una strada.

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 o poter 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 e dunque proprio per rendere fedelmente lo shock del testo originale, con o senza le violazioni della norma linguistica della lingua di arrivo che esso richiede. Affinché una traduzione si rapporti alla propria lingua come l'originale a quella in cui è stato scritto, bisogna talora prendere

re alcune decisioni ardite, che possono apparire infedeli, ma che in realtà sono fedeli allo spirito dell'originale. Del resto noi sperimentiamo tutto ciò anche in quella traduzione che facciamo sempre, quando raccontiamo a qualcuno ciò che ci è accaduto. Anche se siamo onesti e precisi il più possibile, non diamo mai una descrizione esatta al milimetro di quell'elemento, ma lo traduciamo, ne estraiamo ciò che ci sembra essenziale e gli diamo quella forma che in quel momento ci sembra necessaria per comunicare e trasmettere realmente al nostro ascoltatore l'essenziale, l'intensità di quella nostra esperienza. Il mondo deve essere continuamente migliorato e rimesso in ordine – nella traduzione e non solo nella traduzione.

A sua volta per me, tradurre, è stata una grande esperienza, determinante pure per la mia scrittura. Quando ho cominciato a tradurre, ero ancora impreciso. Ricordo la prima volta che ho tradotto un libro: si trattava del saggio di Hans Mayer *Brecht und die Tradition*, per Einaudi. Io stavo finendo i miei studi all'Università di Torino; conoscevo abbastanza bene Brecht e la problematica critica brechtiana e dunque la difficoltà non consisteva in problemi di comprensione, né materiale, immediata, né culturale. Il tedesco lo sapevo già piuttosto bene e inoltre la prosa di Hans Mayer è una prosa classica, chiara. La difficoltà consisteva nell'entrare nel ritmo classico di quella prosa. 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.

Il secondo libro che ho tradotto è un romanzo di Werner Kraft *Der Wirrwarr*, *il Carbuglio*, che uscì alcuni anni dopo presso la casa editrice Adelphi nella mia versione riveduta da Donatella Ponti. È un romanzo che riguarda una tematica di cui, alcuni anni dopo, mi sarei occupato a fondo, cioè lo sradicamento e l'esilio dell'ebraismo. Ma quel mondo, che più tardi mi sarebbe divenuto familiare (ho scritto un libro su questo tema, *Lontano da dove*), allora mi era non dirò estraneo ma certo

non familiare. Credo di averlo tradotto decorosamente, ma anche in questo caso non ero entrato nella sua musica, non solo linguistica ma anche culturale, tematica, nel suo mondo. Proprio per questo, sono stato io stesso a chiedere all'editore Adelphi, qualche tempo dopo, di far rivedere la versione da Donatella Ponti, che più tardi avrebbe tradotto Schiller ed altre cose.

Il mio vero tradurre è cominciato quando ho tradotto per il teatro. Ho tradotto, fra gli altri, Schnitzler, Kleist, Grillparzer, Büchner. E io ho sempre tradotto non soltanto per consegnare un testo alla stampa di un libro, ma in primo luogo per una compagnia teatrale che l'avrebbe messo in scena, pensando dunque a chi avrebbe a sua volta interpretato la mia interpretazione, agli attori che avrebbero detto quelle parole, alle guance e alle ganasce del grande Tino Buazzelli che avrebbero dovuto fare da amplificatore a ciò che andavo scrivendo.

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, una regia stupenda. 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.

Per me è soprattutto la scrittura teatrale quella che si presenta, di necessità, come una scrittura "notturna", per usare la famosa distinzione fatta dal grande scrittore argentino Ernesto Sábato.

Secondo Ernesto Sábato, nella scrittura "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 la sua "buona battaglia", come diceva San Paolo, per le cose in cui crede e contro ciò che egli considera male. Questa scrittura diurna cerca di capire il mondo, di rendersi 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 nella 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.

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". 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 della coscienza 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 di 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; una scrittura 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. Un vero scrittore la lascia parlare anche quando preferirebbe dicesse altre cose e anche quando si sente, per citare ancora Sábato, "tradito" nelle sue forti convinzioni morali da ciò che essa dice.

Pure questa voce, naturalmente, è la nostra, anche se la conosciamo assai 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, che

speriamo oppure temiamo di essere. È evidente come in questi casi la traduzione si complica, si fa ancora più ambivalente.

È da questa scrittura notturna – o, come è stato detto, dalla scrittura della mano sinistra e dell'insonnia – che sono nati alcuni miei pezzi teatrali, come *La mostra* oppure *Essere già stati*. Per me è come se nella scrittura teatrale non fosse lo scrittore a dominare o ordinare il mondo, bensì come se egli si trovasse ad ascoltare ciò che irrompe dall'interno dei personaggi, di lui stesso, come se ascoltasse le voci di qualcuno seduto vicino a lui e solo poco a poco potesse capire di che cosa si tratta. È questo tipo di esperienza non mi sarebbe stata possibile senza l'esperienza della traduzione, in particolare, come ho detto, della traduzione del *Woyzeck* e della *Brocca rotta* di Kleist.

Naturalmente, anche o forse soprattutto in questo caso, la traduzione del testo teatrale *esige* qualche alterazione del testo originale, proprio per essergli più fedele o almeno nel tentativo di essergli più fedele. Quando ho tradotto *Le sorelle ovvero Casanova a Spa* di Schnitzler, per uno specifico allestimento teatrale con la regia di Luca De Fusco, mi è parso ad esempio inevitabile tradurre in prosa la commedia, che nell'originale tedesco è in versi. Non credo che ciò sia dovuto alla mia vocazione alla "seria prosa", cui secondo Puškin inclina o necessariamente conduce l'età moderna. Per presentare adeguatamente sulla scena e per recitare in versi questa vicenda, che fra l'altro ha un voluto sapore di *déjà-vu* e di ricapitolazione risaputa di un tema come quello di Casanova, sarebbe stata necessaria una trascrizione verseggiata in falsetto; o meglio, l'unica traduzione in versi possibile avrebbe dovuto avere questa caratteristica di parodia, ma tale stilizzazione civettuola, nell'esecuzione scenica, sarebbe risultata insostenibile e insopportabile. Ho preferito invece raccogliere il suggerimento contenuto nel testo, ossia la sua tendenza a esplicitare e sottolineare, e l'ho resa a mia volta ancora più evidente. A tal fine ho amplificato lievemente intenzionalmente talora l'originale per accentuare una vitalità che non va troppo per il sottile, cercando quasi di tradurre nelle parole anche una presumibile gesticolazione che le accompagna e che si indovina a volte anche volutamente ridondante, perfino volgaruccia, sdruciole-vole, vaporosa ed enfatica, a seconda delle situazioni dei personaggi.

Ho cercato di caratterizzare lessico, sintassi e tono di questi personaggi, differenziando quella che Canetti chiama "la maschera acustica" di ciascuno, il registro del suo linguaggio e della sua umanità, che caratterizza i diversi personaggi.

Talora ho ripetuto intenzionalmente, a poca distanza e magari 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, d'esprimersi con finezza stilistica; ho cercato insomma di far parlare questi personaggi come si parla, non come si scrive, e questo è spesso un problema nella traduzione teatrale, perché sul palcoscenico si parla, con tutta la necessaria incompiutezza della parlata. In altri casi, nella traduzione di altri testi, ho inserito delle espressioni idiomatiche oscillanti fra linguaggio attuale ed echi di un linguaggio ormai perduto (togliendoli dalla mia esperienza ovvero dal linguaggio della mia infanzia) per dare il senso della caducità della vita, nelle parole che vengono accolte mentre muoiono. Oppure, per fare un altro esempio, quando ho tradotto la *Medea* di Grillparzer (sempre per una messinscena) ho dovuto affrontare il problema dell'intreccio di mito e di squallore coniugale borghese; il che mi ha portato verso una rottura lessicale e sintattica, forse più frequente che in altre mie traduzioni. Naturalmente, in questo come in altri casi, non so se l'ho imbroccata o no; ogni testo la sa sempre più lunga dell'autore e di quel coautore che è il traduttore.

**Evocazione e strutture linguistiche: breve riflessione  
in seguito alla relazione di Claudio Magris L'Autore  
e i suoi Traduttori**

Non di rado Claudio Magris si è pronunciato sul rapporto che lega l'autore e i suoi traduttori, sul "mestiere" del tradurre. È un argomento che Magris affronta in maniera doppiamente autorevole, in quanto autore pluritradotto (solo il suo *Danubio* conosce edizioni in ventitré lingue diverse) e traduttore in prima persona, soprattutto di classici del teatro tedesco (tra gli altri il *Woyzeck* di Büchner, la *Medea* di Grillparzer, *Der zerbrochene Krug* di Kleist). Con la riflessione sul tradurre Magris, scrittore e critico, autore e teorico di testi letterari, si pone di nuovo in zona di confine tra creazione originale e teoria. Le sue osservazioni, ispirate dalla prassi e dettate da grande cultura, esperienza di vita, umanità, testimoniano, forse sopra ogni cosa, grande lucidità e interesse per la lingua, condito sine qua non di ogni testo, che si tratti di un originale o di una traduzione. Nel vagliare le problematiche del tradurre, Magris non si limita al frammento, indagando, come spesso accade, singoli fenomeni linguistici (di sovente solo scelte lessicali) avulsi da contesto e cotesto. Al contrario, l'attenzione è rivolta a vari livelli del sistema linguistico, come ricavo dal saggio *Der Autor und seine Übersetzer*<sup>1</sup>:

- 1) testo: Magris parla di traduzione come testo doppio (= testo di origine e testo di arrivo), trattando anche di relazioni intertestuali (citazioni, associazioni, allusioni);
- 2) sintassi: il riferimento è a questioni di ritmo, considerate in stretta connessione con, o addirittura come derivazione diretta delle scelte sintattiche;
- 3) lessico: nel saggio si menzionano specificità d'uso, con riguardo sia a questioni morfologiche (per es. l'utilizzo di particolari suffissi

<sup>1</sup> Il testo della relazione tenuta da Claudio Magris alla Europäische Übersetzerkonferenz, Literarisches Colloquium Berlin è compreso nella raccolta degli atti, *Übersetzung: Forschung, Vermarktung, Rezeption*, "Sprache im technischen Zeitalter", 32 (1994) a cura di Walter Höllerer, pp. 153-164.

nella formazione di parola), sia di frequenza e posizione di determinate classi di parole;

4) stile: si evidenziano, tra l'altro, uso e valenza di metafore, lessemi designanti specificità culturali, scelte lessicali e fraseologiche pertinenti alle variazioni di registro stilistico.

Le osservazioni relative ai vari piani sono interessanti e significative, come documenta anche il testo del contributo pisano; spunto per le annotazioni che seguono offre un momento particolare del discorso di Magris sul tradurre.

In più occasioni Magris sostiene la necessità, per il traduttore, di riprodurre il "tono", il "melos", la "musica" del testo di partenza, citando a titolo esemplificativo il libro da cui ha avuto origine il suo multiforme successo di autore, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca tedesca* (1963), e la sua versione tedesca? Questa traduzione, come del resto ogni traduzione, costituisce a suo parere una sorta di interpretazione dei significati del testo di partenza, significati che possono essere sostanzialmente modificati dal "tono", dal "ritmo" della traduzione. Si dà il caso che il testo tedesco (o meglio: la prima edizione del testo tedesco) non riesca a trasmettere la complessità semantica dell'originale: l'immagine della cultura austriaca che comunica è uniformemente critica e negativa; contrariamente all'originale, il testo tedesco non è in grado di "evocare" il fascino che da tale cultura emana. Del resto, ammette Magris, è facile consigliare il traduttore su problemi di lessico, mentre è arduo, forse impossibile, indicare vie praticabili a proposito di "ritmo" e di "melos", di "evocazione di significati". In particolare proprio riguardo all'evocazione di significati, fenomeno ben distinto dal significato in sé.

La "musica" del testo cui Magris accenna si compone, in parte, di elementi linguisticamente esperibili. Nel parlare di "stile", Magris sembra attenersi a intramontabili principi di matrice strutturalista: norma e variazione, standard e devianza del registro poetico. Visto

<sup>2</sup> *Der habsbürgische Mythos*, tr. di M. von Pásztor, Salzburg, Kiesel, 1969, nuova edizione: Wien, Zsolnay, 2000, rivista sull'edizione Einaudi 1996.

in tal senso, il "ritmo" del testo può essere considerato in relazione alla sua struttura sintattica, alle scelte effettuate in conformità o non conformità con le convenzionali linguistiche. Fattori di riscontro empirico sono reperibili anche a proposito del "tono" o "melos": nelle caratteristiche fonetiche, nei suoni e nell'accentazione del testo. Viceversa, non è facile farsi un'idea immediata delle strutture empiriche rispondenti alla qualità "evocativa", al carattere "irrico-evocativo" del testo. Il problema della resa linguistica di una qualità testuale quasi impalpabile, forse inafferrabile, è di grande interesse per chi si occupa di testi. La ricerca delle prove empiriche delle qualità evocative del testo rientra nell'annoso problema degli studi linguistici, in precario equilibrio tra le esigenze di empiricità del metodo scientifico e l'inevitabile relativismo cui conduce l'osservazione pragmatica della lingua, soprattutto se finalizzata alla descrizione della sua "poeticità". Ho provato a occuparmi dell'affascinante questione, compiendo un piccolo saggio di analisi linguistica con procedimento ex-negativo, cercando evidenza di "infedeltà evocativa" nel testo tirato in causa da Magris (*Der habsbürgische Mythos*). Propeudeutico a tal fine il tentativo di definire la categoria "evocazione testuale".

L'italiano *evocare* ha mantenuto in nuce il significato originario latino (*evōco* 'chiamo fuori, faccio uscire qualcuno'; *evōcātōr* 'evocatore delle ombre dei morti') in espressioni tipo "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. La famiglia lessicale di *evocare* è utilizzata come terminologia d'ambito estetico, in particolare all'interno delle recenti correnti di estetica della ricezione che, avverse al rimando alle strutture del testo, giudicano la qualità estetica dal punto di vista del recitante testuale. Il pur legittimo tentativo di rivitalizzare un principio potenzialmente sterile, l'interpretazione del testo su base "intratestuale", porta spesso, in questo ambito di discorso, a un opposto vizio di forma, presumere cioè che sia possibili-

le, nel descrivere la natura del testo, prescindere dalla concreta realtà testuale e dar conto di percezioni non fondate o scarsamente fondate su dati empirici. Nell'insieme i risultati descrittivi, con riferimento alla categoria dell'evocazione, si presentano alquanto tautologici e di scarsa utilità applicativa (ad esempio la "fase evocativa", primo stadio del processo di ricezione estetica descritto da Rosenblatt<sup>3</sup>, viene riportato quale criterio "estetico" di avvicinamento al testo di tipologia "estetica"<sup>4</sup>). Ciò nonostante, l'interesse per l'evocazione riscontrabile negli studi del settore costituisce quanto meno prova della natura "estetica", "poetica", dell'evocazione. L'evocazione può, in altre parole, essere vista come caratteristica di poeticità.

In quanto modalità espressiva del "dire senza dire", l'evocazione può essere considerata alla stregua del fattore di liricità altrimenti definito "densità espressiva", modalità espressiva del "dire con poche parole". Insieme ad altri elementi (scrittura in versi, brevità, metro, sonorità, linguaggio figurativo, autoreferenzialità, spontaneità dell'espressione, citazione dell'io lirico, meliosità)<sup>5</sup> la densità espressiva o evocazione concorre a formare la serie dei tratti tipici del testo lirico. Seguendo il principio che il testo lirico, epifenomeno della liricità, è il testo poetico per eccellenza, il "più poetico" in assoluto, la serie dei tratti tipicamente lirici equivale a un concetto di "liricità" inteso come "poeticità" per antonomasia.

Così intesa, la poeticità corrisponde a un criterio di funzionalità testuale, non a un limite classificatorio per generi diversi di testi. Conseguentemente, "evocare", cioè richiamare alla mente o fare affiorare nella memoria un *quid* non chiaramente esplicitato nel testo, viene

<sup>3</sup> Marie Louise Rosenblatt parla, con riferimento al processo di lettura, di una "fase di evocazione", intendendo con evocazione il flusso di sensazioni, stati d'animo ("stream of feelings, attitudes and ideas") che, propedeutico alla costituzione di senso, si sviluppa nell'interazione tra testo e lettore (*The Reader, the text, the poem: The Transactional theory of the literary work*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1978, p. 48).

<sup>4</sup> Werner Delaney (*Die Relevanz der englischsprachigen Literaturpädagogie für die fremdsprachliche Literaturdidaktik*, in: H. Christ - M.K. Legutke (a cura di), *Fremde Texte verstehen*, Tübingen, Narr, 1996, pp. 72-86) parla in questo senso di "ästhetische Auseinandersetzung".

<sup>5</sup> Cfr. D. Burdorf, *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart, Metzler, 1997.

visto come tratto di liricità rinvenibile non solo nei testi lirici, ma anche in altri tipi di testo.

In base alla definizione data, la qualità evocativa del testo non poetico (come è il caso del lungo saggio critico-filosofico di Magris) viene ricercata, nel campione di analisi che segue, esattamente nelle sue caratteristiche potenzialmente liriche. Tali caratteristiche (si veda la serie sopra elencata) sono, nell'insieme, analizzabili con metodo empirico sulle strutture del testo, pur con una certa dose di approssimazione: la valutazione individuale non è conforme all'idea di precisione matematica.

Non avrebbe senso cercare nel *Mito asburgico* tutte le caratteristiche di poeticità sopra indicate, trattandosi per l'appunto di un testo che, pur presentando margini fluttuanti di appartenenza di genere, di sicuro non può essere classificato come tipico rappresentante di testo lirico. L'analisi campione del passo scelto, di seguito riportata, non mira peraltro a evidenziarne la qualità poetica in assoluto (operazione possibile, ma non contemplata in questa sede), quanto a ricercare, nelle strutture linguistiche del testo, quelle caratteristiche riconducibili al concetto di "evocazione".

Nel primo paragrafo del VI e ultimo capitolo dell'opera citata, intitolato al *Mito asburgico dopo la grande guerra*, troviamo il seguente passo, dal quale sembra trasparire una certa bonarietà di giudizio nei confronti della decadente cultura austriaca:

Il mito asburgico, lungi dal morire con la fine dell'impero, sembra anzi avere iniziato con questa la sua più suggestiva e interessante stagione.

Le ragioni di questa straordinaria vitalità fantastica, di questa tenace sopravvivenza di un mito aulico e medievale che s'intreccia stranamente, senza dissolversi ma anzi definendosi meglio, alle più ardite innovazioni della tecnica letteraria e ai più sconcertanti e moderni procedimenti stilistici (si pensi solo a Musil) sono molteplici. Il motivo più evidente ed elementare, la nostalgia per un mondo dilagante insieme con la propria giovinezza e idealizzato nella memoria, non è

certo la componente principale di questa presenza absburgica nella civiltà letteraria del Novecento, presenza anacronistica e insieme pungentemente attuale. (p. 261)

Di seguito la traduzione tedesca, prima versione:

Der habsburgische Mythos ist also mit dem Zusammenbruch des Reiches nicht mit untergegangen, sondern damit erst in seine wirksamste, interessanteste Phase getreten.  
Die Gründe für diese außerordentliche Vitalität und Zählebigkeit eines erhabenen, mittelalterlichen Mythos, der sich stetsamerweise mit den kühnsten literarisch-technischen Neuerungen und den bestürzendsten stilistischen Prozessen (man denke nur an Musil) verknüpft, ohne sich dabei aufzulösen, ja, der dabei noch klarer hervortritt, sind vielfache. Das augenscheinlichste und einfachste Motiv, nämlich das Heimweh nach einer Welt, die zugleich mit der eigenen Jugend versunken ist und nun in der Erinnerung idealisiert wird, ist sicher nicht die wichtigste Komponente dieser – anachronistischen und zugleich drängend aktuellen – habsburgischen Präsenz in der Literatur unseres Jahrhunderts (1969: pp. 239-40).

Ancora lo stesso testo, in seconda edizione (tra parentesi quadre le parti di testo decadute, in corsivo le sostituzioni):

Der habsburgische Mythos ist also [mit dem Zusammenbruch des Reichs] *nicht zugleich mit dem Reich* [mit] untergegangen, sondern damit erst in seine [wirksamste,] *eindrucksvollste* und interessanteste Phase getreten.

Die Gründe für diese außerordentliche Vitalität und Zählebigkeit eines erhabenen, mittelalterlichen Mythos, der sich stetsamerweise mit den kühnsten Neuerungen [literarisch-technischen Neuerungen] *der literarischen Technik* und den bestürzendsten stilistischen Prozessen (man denke nur an Musil) verknüpft, ohne sich dabei aufzulösen, ja, der dabei noch klarer hervortritt, sind vielfache. Das augenscheinlichste und einfachste Motiv, nämlich das Heimweh nach einer Welt, die zugleich mit der eigenen Jugend versunken ist und nun in der Erinnerung idealisiert wird, ist sicher nicht die wichtigste Komponente

dieser - anachronistischen und zugleich [drängend] *iberaus* aktuellen - habsburgischen Präsenz in der Literatur [unseres] *des* 20. Jahrhunderts (2000: pp. 285-86).

Il primo campione di analisi, dagli esiti non particolarmente rilevanti ai fini sopra espressi, concerne le caratteristiche formali del testo, vale a dire il ritmo determinato dalla sintassi e la sua eventuale conformità a modelli lirici della tradizione. È presa ad esempio la prima frase di testo, la cui "scansione in versi", nel modello di seguito proposto, si realizza in base alla punteggiatura (le due virgole determinano gli a capo tra i versi 1-2 e 2-3), nonché a questioni di simmetria (i versi 2 e 4 risultano omogeneamente di 14 sillabe) e tradizione (il verso 1 è un esassillabo, il verso 3 un endecasillabo con accenti canonici di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>):

Il mito absburgico,  
lungi dal morire con la fine dell'impero,  
sembra anzi avere iniziato con questa  
la sua più suggestiva e interessante stagione.

Il passo in questione possiede, si può dire concludendo, un certo ritmo poetico.

Nel confronto, il testo tedesco palesa, nella seconda versione, un miglioramento di tale qualità, ottenuto grazie a variazioni che, per quanto minime, procurano una più sicura resa degli a capo (tra i versi 2 e 3) e una più uniforme distribuzione di sillabe accentate e non accentate (tra parentesi la quantità di accenti presenti in ogni verso, inalterata nelle due versioni):

<i>prima edizione</i>	<i>seconda edizione</i>
Der habsburgische Mythos ist also (3) mit dem Zusammenbruch des Reiches nicht (3) mit untergegangen (2) sondern damit erst in seine wirksamste (3) interessanteste Phase getreten. (3)	Der habsburgische Mythos ist also (3) nicht zugleich mit dem Reich (3) untergegangen (2) sondern damit erst in seine eindrucksvollste (3) und interessanteste Phase getreten. (3)

Plausibilmente le correzioni rispetto alla prima versione sono state realizzate "a orecchio" e non in seguito a un'attenta valutazione della struttura accentativa della frase. Interessante tuttavia segnalare, al termine della breve analisi campione, che la ricerca empirica del "melos", condotta sugli accenti e la ripartizione delle sillabe, appare linguisticamente praticabile.

Esiti più felici a proposito della qualità evocativa del testo producono l'analisi che segue, che inizia con il riscontro, nel passo considerato, di molteplici immagini di natura ossimorica e paradossale:

- 1) la fine non è morte, ma inizio ("Il mito absburgico, lungi dal morire con la *fine* dell'impero, sembra anzi avere *iniziato* con questa la sua più suggestiva e interessante stagione");
- 2) la vitalità, qualità di tutto ciò che vive, non è esperienza reale e comune, bensì "straordinaria" e "fantastica";
- 3) il mito, per definizione posizionato al di fuori della dimensione temporale, lotta "tenacemente" per la sua "sopravvivenza";
- 4) dallo sforzo di "aggiornamento" compiuto dal mito proviene un ulteriore accostamento di opposti (vecchio e nuovo).

Le immagini di contrasto iniziali preparano quella finale (la quinta della serie), che parla di mito absburgico quale presenza, nella civiltà letteraria del Novecento, "anacronistica" e insieme "attuale". Questa immagine conclusiva è in realtà tale solo per posizione. Parafrasando il testo, vale a dire realizzando al suo interno uno spostamento dei costituenti di frase, l'argomento conclusivo risulta in realtà inesplicito, il discorso "sconclusionato" e necessitante di un argomento complementare:

la componente principale di questa presenza absburgica nella civiltà letteraria del Novecento... non è certo la nostalgia per un mondo dilagato insieme con la propria giovinezza e idealizzato nella memoria...

A questo punto, la logica comune richiederebbe un *bensi* a introduzione di un argomento conclusivo, che il testo non formula esplicitamente.

mente, ma "evoca": il "cosa" evocato è assimilabile grazie alla suggestione lasciata dalle immagini del passo precedente: la realtà è fatta di contrasti, non è univoca, ma multiforme: accanto alla negatività del "dileguamento", alla sterilità della "idealizzazione", si intuiscono componenti di segno opposto.

Possibile, a questo punto, valutare la versione tedesca in base al riscontro (o meno) delle caratteristiche appena evidenziate sul testo italiano: presenza di immagini di contrasto e omissione della conclusione argomentativa.

Rispetto alle cinque coppie di opposti presenti nel testo italiano (fine/inizio; vita come esperienza straordinaria e fantastica; atemporalità in lotta per la sopravvivenza; vecchio/nuovo; anacronistico/attuale), il materiale lessicale del testo tedesco permette di evidenziare solo l'espressione "außerordentliche Vitalität". In tutti gli altri casi, nel passaggio dall'italiano al tedesco le immagini di contrasto sono andate essenzialmente perdute. Ciò ha conseguenze importanti per la "capacità evocativa" del testo, che nella versione tedesca risulta effettivamente menomata. Anche qui infatti il passo finale, modificato nel suo ordine sintattico, palesa un'omissione di conclusione argomentativa: il lettore avverte la mancanza di un *sondern* che sia seguito dall'explicitazione di quale, se non lo "Heimweh..."; sia la "wichtigste Komponente dieser habsburgischen Präsenz etc.". Si confrontino la versione originale (colonna sinistra) e la sua parafrasi (colonna destra):

Das augenscheinlichste und einfachste Motiv, nämlich das Heimweh nach einer Welt, die zugleich mit der eigenen Jugend versunken ist und nun in der Erinnerung idealisiert wird, ... die Komponente dieser – anachronistischen und zugleich überaus aktuellen – habsburgischen Präsenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts.	Sicher ist nicht... das Heimweh nach einer Welt, die zugleich mit der eigenen Jugend versunken ist und nun in der Erinnerung idealisiert wird, ... die wichtigste Komponente dieser – anachronistischen und zugleich überaus aktuellen – habsburgischen Präsenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts, [sondern]...
--	---



Il problema della traduzione tedesca, nel passo analizzato, è il suo tendere all'evocazione, svelare un non detto senza offrire materiale utile a colmare la suggestione relativa al significato nascosto. In altre parole: il lettore ha la percezione che la descrizione del mito non si esaurisca nell'unico riferimento alla componente che per prima salta agli occhi, tuttavia, contrariamente a quanto accade nel testo italiano, non trova nel passo che precede elementi sufficienti a far affiorare il contenuto dell'allusione. Il fallimento del processo evocativo sembra derivare, nel caso analizzato, dall'inadeguata presenza, nel testo tradotto, di immagini prettamente poetiche.

In conclusione, è possibile affermare: per evitare piccole e grandi deficienze semantiche, al traduttore non nuocerà considerare con occhio molto attento, nelle strutture del testo, le caratteristiche funzionali tipiche dei singoli generi testuali, tanto più evidenti se presenti in un testo appartenente a genere diverso. Più in generale, una considerazione a proposito dell'indagine strutturale immanente al testo: per quanto lacunosi siano i risultati ai fini di una descrizione della complessa realtà semiotica del testo, il modello si conferma come produttivo per un'analisi testuale svolta con finalità pratiche, quale ad esempio la traduzione.

Cinzia Biagiotti

## Dacia Maraini traduttrice e autrice tradotta\*

Presentare Dacia Maraini è per me un grande piacere, oltre che un onore e un privilegio che non avrei mai pensato di avere, dato che la mia specialità è la letteratura anglo-americana. Ma qualche anno fa, le strade della vita e la passione per tutto ciò che è legato alla cultura e alla sua divulgazione mi hanno condotto in Abruzzo, a collaborare con lei nell'Associazione Teatro di Gioia. Sotto la sua direzione artistica, ormai da quattro anni (questo sarà il quinto), l'Associazione Teatro di Gioia propone, nella prima settimana di Agosto, una serie di spettacoli che ridanno vita a Gioia dei Marsi, un borgo abbandonato dopo il terremoto del 1915. La settimana del Festival Nazionale del Teatro di Gioia e la Scuola di scrittura drammaturgica ad essa collegata e diretta da Dacia Maraini sono un miracolo della passione per la promozione della cultura che, sin dall'inizio, Dacia ha sempre dimostrato. Ha fondato riviste letterarie e gruppi teatrali, è intervenuta sulla scena letteraria con recensioni e presentazioni di testi di altri autori, ha offerto il suo sguardo sulla realtà sociale del nostro Paese attraverso collaborazioni a quotidiani, ricordo tra tutte le inchieste per lo storico Paese Sera e la rubrica "Il Sale sulla Coda" che attualmente cura per il *Corriere della Sera*.

Dacia Maraini è senza dubbio la scrittrice italiana in attività più nota, apprezzata, studiata, amata a livello internazionale. Vincitrice di molti e prestigiosi premi letterari; lettrice indomita e poliglotta ha tradotto *The Secret Sharer* di Joseph Conrad, (*Il compagno segreto*, Milano, Rizzoli, 1996); scrittrice prolifica, eclettica, attenta ai fatti della contemporaneità; viaggiatrice instancabile e curiosa. Qualità, passioni alimentate, quasi trasfuse in lei da entrambi i rami della sua famiglia: dal padre, Fosco Maraini, noto etnologo, grande viaggiatore, autore

\* Sono qui raccolti, senza modifiche sostanziali, gli interventi registrati il 12 maggio 2005 nell'Aula Magna Storica dell'Università di Pisa nel corso dell'incontro con Dacia Maraini e David Platzer.