

La "parola mancante" : traduzione del Mozart di Hildesheimer

Autor(en): **Schwendimann-Berra, Donata**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 3

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006639>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Donata Schwendimann-Berra

LA „PAROLA MANCANTE”.
TRADUZIONE DEL *MOZART* DI HILDESHEIMER

In una conferenza dal titolo „Die Subjektivität des Biographen” tenuta nel 1982 (e scritta quattro anni dopo la pubblicazione del *Mozart*)¹ Hildesheimer espone quale tragitto lo abbia condotto, dopo la scrittura di testi teatrali e narrativi, a stendere una biografia. Ammesso poi che di biografia si tratti: Hildesheimer accenna al dubbio sulla pertinenza del genere con la sua consueta, lievemente paradossale ironia. Dice infatti: „Dazu möchte ich übrigens betonen, dass ich das Wort *Biographie* für ein unglückliches Wort halte. Denn sinngetreu hätte es ja darzustellen, was die *Biologie* erforscht hat”.²

Precedono *Mozart* i due romanzi *Tynset* e *Masante*. Così li definisce lo stesso autore: „Der Arbeit an *Mozart* gingen zwei grössere Arbeiten voraus, Romane, wenn man so will”, e inferta quest’ulteriore stoccata al genere, così continua: „In diesen beiden Büchern war die Identification des Helden mit mir selbst ausgeprägt und wohl auch evident”. Ricordati poi rapidamente i destini dell’io narrante nei due, se si vuole, romanzi, Hildesheimer così prosegue: „Während also am Ende des Buches *Tynset* mein Ich noch lebte, wenn auch nicht gern, so hatte ich es am Ende des Buches *Masante* im wahren Sinne des Wortes in die Wüste geschickt. Nun also hatte ich kein Ich mehr”³.

E qui comincia il *Mozart*.

Mi ha colpito questa perentoria affermazione sul volontario allontanamento dell’io o dall’io, e mi colpisce tanto più per il sospetto di

1 Ora pubblicata in: Wolfgang Hildesheimer, *Das Ende der Fiktionen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1984, pp. 123-138.

2 Wolfgang Hildesheimer, *op.cit.*, p. 123.

3 Wolfgang Hildesheimer, *op.cit.*, pp. 124-125.

una possibile analogia di sottrazione dell'io da parte del traduttore, su cui tornerò tra breve.

Lo stesso concetto, esposto in forma più sfumata, è proposto addirittura come motivazione della scrittura del *Mozart*, proprio nell'esordio dell'introduzione al libro: „Aus den vorbereitenden Ueberlegungen für eine Auftragsarbeit entstand, zunehmend und sich schliesslich potenzierend, eine Art innerer Drang, dessen Fluchtcharakter als Motivation nicht geleugnet werden soll”.

Non credo che questo aggiramento dell'io sia riuscito, forse proprio perchè è riuscito il libro. Ancora nell'introduzione si legge: „Denn es ist unmöglich, eine Gestalt der Vergangenheit, geschweige denn ein Genie, zu verstehen, wenn man niemals den Versuch gemacht hat, sich selbst zu verstehen”. E ancora più radicalmente viene postulata come condizione necessaria per il biografo una psicanalisi sperimentata personalmente. Ora io considero questo libro non il risultato di esperienze psicanalitiche proprie applicate al caso Mozart, ma come un'ulteriore esperienza psicanalitica condotta dall'io scrivente su se stesso attraverso il suo eroe. Niente di più lontano dall'abbandono dell'io nel deserto.

Non nego tuttavia che la spinta di avvio possa essere „der Wunsch, etwas oder jemanden *ausserhalb* der Möglichkeiten einer Selbstidentifikation zu interpretieren”⁴, anzi: se ho citato l'indicazione di „Fluchtcharakter” della prefazione dell'autore è perchè nella postfazione del traduttore si avanza l'ipotesi che la motivazione al tradurre ricopra carattere di fuga.

Scegliere di tradurre è un modo come un altro di aggirare l'*horror vacui* della pagina bianca. Sul tavolo del traduttore, a sinistra dell'abisso di fogli immacolati, sta la roccaforte del libro, già stampato e vittorioso sui traumi dell'inizio e della fine, rassicurante e provocatorio ma già sottratto alle insidie dell'opera in divenire. Con un trucco semplice ma pur degno di figurare nel repertorio di un buon illusionista il traduttore riesce a evitare che la superficie riflettente della pagina bianca rimandi la sua stessa immagine. Dice un personaggio di Calvino: „Questa e non altra sarebbe la potenza degli specchi magici di cui tanto si parla nei trattati di scienze occulte e negli

4 Wolfgang Hildesheimer, *op. cit.*, p. 126.

anatemi degli inquisitori: costringere il dio delle tenebre a manifestarsi e a congiungere la sua immagine con quella che lo specchio riflette".⁵ Per eludere il dio delle tenebre basta operare dunque un preventivo scambio dell'io, e lasciar che appaia nello specchio un ego, quello dell'autore, che è, nella migliore delle ipotesi, „alter ego". Solo che, dicono gli esperti, l'inconscio non tollera inganni, è refrattario ai giochi di prestigio perchè ne è signore incontrastato, e l'improvvisato mago subisce i colpi di coda dell'orca disturbata. Altre vicende lo attendono, appena comincia a porsi all'opera.

Già i primi approcci alla traduzione dissipano per sempre l'illusione che quel che va tradotto sia solo il risultato finale, l'ultima variante consegnata alle stampe e apparentemente sciolta dalla genesi dell'elaborazione. Si scopre prestissimo che ciò che va letto con attenzione sono per così dire gli spazi bianchi posti tra frasi e frasi, tra un capoverso e l'altro, intorno ad una singola parola. L'attenzione va rivolta alle giunture, alle connessioni, al particolare tipo di articolazione del discorso, va presa in esame la necessità che lega tra di loro gli enunciati e che rimanda ad una legge ad essi anteriore di cui nella scrittura è cifrata la mappa, o almeno le sue tracce, raggiungibile forse con l'aperti Sesamo di una irrinunciabile, ossessiva domanda al testo: perchè così?

Circa il tentativo, che ha dell'utopico, di risalire il processo di formazione del segno, Starobinski dice addirittura: „Tradurre significa mimare l'atto mentale dell'altro". La roccaforte a stampa va dunque esplorata e si rivela essere un labirinto (in cui il filo forse più che Arianna lo regge il Minotauro), e noi Tesei-traduttori con il compito di inoltrarci nei vicoli rivelatisi poi ciechi, di percorrere strade abbandonate, giri viziosi, di farci soggetto pensante nella materia pensata in cui intravedere le possibili scelte alternative e scartate è forse l'unico modo di capire il senso delle scelte definitive. Noi che avremmo, ad un bivio, seguito un altro percorso, altrettanto possibile forse, noi che non possiamo rinunciare a proiettare in trasparenza sul reticolo che andiamo scoprendo la sinopia del nostro, personale, in un'analisi contrastiva che probabilmente non è utile reprimere, anche se certo

5 Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 166.

rende più complessa l'operazione in corso. Modello mirabile di tale avventura è pur sempre il borgesiano *Pierre Menard, autore del „Chisciotte”* – e, aggiungerei, spauracchio di ogni traduttore – quando afferma: „Il mio gioco solitario è governato da due leggi antitetiche. La prima mi permette di tentare varianti di tipo formale o psicologico; la seconda m'impone di abolire ogni variante in favore del testo „originale”, e di ragionare irrefutabilmente questa abolizione...”⁶

In questo processo di risalire a ritroso la genesi del testo sulla base degli indizi del testo stesso, ci si accorge che ci si sta muovendo nel caso particolare di un'esperienza universale, che cioè ci si sta scontrando semplicemente con i problemi connessi ad ogni rapporto di comunicazione linguistica, sulla quale grava la pesante sentenza di Humboldt: „Ogni comprensione è al tempo stesso un'incomprensione, ogni consenso di pensiero e sentimento è anche una separazione”. Se ciò è vero dunque nel processo di comunicazione il primo a tradurre è l'emittente, nell'atto linguistico della propria auto-decodifica. Ciò porta il cosiddetto traduttore in primo luogo alla convinzione di accingersi a tradurre la traduzione monolingue fatta dallo stesso autore. A livello interlinguistico la traduzione porrà problemi sicuramente intricati, ma non pare si differenzi ontologicamente dalla scrittura-lettura intralinguistica. E dico scrittura-lettura perchè nell'atto del tradursi in linguaggio l'autore-emittente è anche il primo lettore di se stesso. Nel caso di Hildesheimer, e vi accenno qui soltanto, le tracce di questa autolettura si potrebbero reperire in un certo tipo di ironia metatestuale, nella ripresa autocitazionale di sintagmi, nel rilievo dato a ricorrenze paronomastiche.

Una cosa è sicura: questa traccia va esplorata. E per farlo il traduttore dovrebbe, nel caso ottimale, riuscire ad indossare le vesti fantasmatiche del lettore ideale, già quasi *in mente dei*, o meglio *in mente auctoris*, durante il processo di significazione. Non è un ruolo comodo, affrontarlo e confrontarsi con esso significa scegliere il rischio: le accarezzate ipotesi di fuga si vanno già di molto affievolendo.

6 Jorge Luis Borges, *Finzioni*, Trad. it. di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1955, p. 41.

Ma le cose non sono così semplici, perchè oltre al ruolo fantasmatico il traduttore non può esimersi, per contratto, dall'assumere un ruolo per così dire pubblico. Si tratta di mettere in scena, nella siglatura definitiva, il risultato dei percorsi sopra descritti, e di collocarsi come terzo incomodo tra il messaggio e il destinatario, con il nero su bianco del dattiloscritto consegnato all'editore. Lo statuto del traduttore a questo punto del tragitto comunicativo è affine a quello dell'interprete di testi musicali o teatrali. Affine, non identico. Restano secondo me differenze sulle quali non mi soffermo, ma di cui si potrebbe discutere. Citerò qui solo un esempio: credo che della sonata 106 „Hammerklavier” ci siano in commercio dalle 20 alle 30 interpretazioni, alcune delle quali uscite in un breve arco di tempo, alcune persino dello stesso pianista, mentre la pubblicazione sincronica di traduzioni dello stesso testo è caso assolutamente eccezionale, e anche le ritraduzioni pubblicate a distanza di decenni sono appannaggio esclusivo di autori iscritti alla cerchia dei pochi eletti.

Una volta dunque salito sul palcoscenico a tentare il suo monologo, al traduttore è preclusa ogni fuga, ogni elusione o elisione dell'io: non può far altro che provocare lui stesso il tanto temuto rispecchiamento. E per scrupolosi che siano gli studi lessicali e le distinzioni critiche, le nostre (dei traduttori) letture sono destinate a restare semplici congetture creative, o ri-creative (o ricreative? Ecco che l'agguato del significante è sempre pronto ad aggiungere dubbio al dubbio). Il che, è ovvio, non significa che allora tutto è lecito: non esiste la verità, ma almeno in certa misura la verificabilità, che altri chiamano anche fedeltà o professionalità, termini a me personalmente non troppo cari.

Munito dunque del necessario bagaglio di non sicurezze, sembra indispensabile al traduttore fornirsi, come viatico, di un grosso quantitativo di scrupolo. „,Das Wort Skrupel’ ” dice un personaggio di Hildesheimer „,Das Wort Skrupel’ – pflegte er zu sagen – ‚klingt wie eine Art Hautkrankheit’, und ich muss gestehen, dass er damit nicht so ganz unrecht hat”.⁷

7 Wolfgang Hildesheimer, *Paradies der falschen Vögel*, Frankfurt, Suhrkamp, 1975, p. 24.

Questo è uno dei tanti problemi che si pongono a chi abbia intenzione di tradurre Hildesheimer: per utile doverosa che sia la conoscenza delle altre opere per l'approfondimento di una, è però oltremodo rischioso andare investigando la sua produzione letteraria: lo scotto da pagare per i chiarimenti richiesti e ottenuti sono le fulminanti risposte alle domande non poste. Così che il traduttore deve riaprire la sua valigetta di progetti scrupolosi e accertarsi che non portino a risultati scrofolosi, se persino il dizionario afferma che tale morbo lascia sul tessuto epidermico cicatrici indelebili. E le cicatrici sul tessuto della scrittura sono altrettanto deturpanti.

Del resto l'esempio citato non suona solo come beffardo segnale d'allarme per le intenzioni del traduttore, ma gli si propone anche come esempio tipico di due delle componenti fondamentali della scrittura di Hildesheimer, due elementi che spesso, come in questo caso, sono inscindibili, legati da un rapporto di interazione che non permette di stabilire chi dei due generi l'altro: l'ironia e il gusto della parola. Scelgo la parola gusto perchè non ne esonerò la componente culinaria, intendo sostenere che nella disamina della catena di fonemi intervenga talvolta per Hildesheimer anche l'uso delle papille gustative e dell'olfatto, che si tratti appunto di una vera e propria degustazione. Talvolta il gioco è scoperto: a proposito di Meona (Meona è un toponimo, quasi una Fortezza Bastiani alle soglie di quel deserto nel quale l'io verrà poi invitato a perdersi) a proposito di Meona Hildesheimer dice: „Den Namen habe ich gewählt, weil er mir gut klang, wie der eines irischen Mädchens”⁸. Tynset invece esiste grazie alla sua ypsilon: „Ja Tynset, wegen des ypsilon. Wo ein ypsilon ist, da steckt nicht selten ein Geheimnis, oft aber auch nur Mythologie”⁹. N.B.: „Mythologie” si scrive con la ypsilon. Ed ecco riapparire quella insidiosa ironia, quell'inafferrabile piacere ludico, sempre a strapiombo sull'assurdo e sul sarcasmo, che può esercitarsi anche su una sola consonante, su un singolo grafema. (Tra l'altro, sia detto qui di sfuggita come querimonia del potenziale traduttore, mitologia in italiano si scrive senza ypsilon, solo con una banale i).

Il gusto della parola non è solo gusto della singola parola in Hildesheimer. I procedimenti paronomastici, l'intervento sul significante

8 Vedi nota 1. *Ibidem*, p. 124.

9 Wolfgang Hildesheimer, *Tynset*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, p. 15.

in funzione di un attacco dissacrante al significato, il rimando al codice per una deautomatizzazione del linguaggio, l'accostamento di parole foneticamente convergenti ma ascrivibili a campi semantici divergenti sono tratti essenziali della sua scrittura, alla quale si attaglierrebbe come motto la formula di Jakobson: „Ogni evidente similarità fonetica è valutata in termini di similarità e/o dissimilarità semantica”¹⁰. E la costruzione di equivalenze nella lingua d'arrivo pone problemi generali e specifici al traduttore. Ne citerò qui un paio, e non saranno esempi pienamente gratificanti. Non per masochismo li ho scelti, ma per vedere, dove sorga lo spettro dell'intraducibilità, di che natura sia fatto, e a quali scelte costringano le forche caudine dell'enunciato.

Da qui in poi, insomma, rimando al concetto di „parola mancante” annunciato già nel titolo, e che rimanda a sua volta a Mosè. Il quale, nel „culmine enigmatico” di *Moses und Aron* di Schönberg, esclama, quasi fosse un traduttore: „O Wort, du Wort das mir fehlt!” (Su questa frase, nota bene, l'opera rimane incompiuta: Schönberg non ha più musicato il terzo atto).

Nella sua diatriba contro la riduzione di Mozart a musicista rococò Hildesheimer dice: „Die Verwechslung des Eingängigen mit dem Typischen ist eine der verbreitetsten und populärsten Methoden der Verfälschung, denn das Typische erscheint dann nur noch als das Verständliche, Leichte, Spielbare und damit als das Spielerische.” L'assenza in italiano di una polisemia analoga a quella del tedesco „spielen” spinge a dare *forfait*. Oppure a cercare due termini rappresentativi della bipolarità semantica „suonare/giocare” o „eseguire/scherzare”, che siano però foneticamente molto simili. Non ne esistono, che io sappia, di ottimali, e si deve ricorrere a soluzioni periferiche, quali ad esempio „leggibilità/leggerezza”. La frase suonerebbe allora così: „La confusione dell'accessibile con il tipico è uno dei più diffusi e popolari metodi di falsificazione, perchè il tipico appare poi solo come comprensibile, facile, e la leggibilità come leggerezza”.

Ma la soluzione a mio parere non è soddisfacente, perchè a sua volta „leggerezza” presenta connotazioni contestualmente fuorvianti.

10 Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 1982⁷, p. 211.

Nè si può pensare a perifrasi: il rimando deve essere svelto e scorrevole come lo è in tedesco, altrimenti si corre il rischio di dare un peso esorbitante e ciò che deve essere un rapido ammicco, incisivo proprio perchè non appariscente. Oppure si può rinunciare alla polisemia, scartare lo „scherzoso/giocoso” e proporre la coppia „esequibile/seguibile”. Per esempio così: „Perchè il tipico appare poi solo come comprensibile, semplice, seguibile perchè eseguibile”. Sarebbe un tipico caso, questo come molti altri, di ciò che Terracini definisce le „perdite di informazione” nel testo tradotto.¹¹ O, in altre parole, ma non è una consolazione, un altro esempio da registrare sotto la rubrica „parola mancante”.

A proposito del *Don Giovanni*, nel corso della lunga analisi dedicata al personaggio di Donna Anna, si legge la seguente, brevissima frase: „Donna Annas Töne übertönen ihre Worte”. Per breve che sia la frase è il condensato dell’indagine su Donna Anna, e ne evidenzia il punto saliente: la musica, linguaggio asemantico (con buona pace dei musicologi, tra i quali la discussione sulla semanticità della musica è ancora aperta), riesce a smentire il significato delle parole e addirittura a rovesciarlo: Donna Anna nega in musica ciò che dice a parole (il dolore d’esser stata sedotta) e afferma ciò che non dice (il piacere d’esser stata sedotta). „Donna Annas Töne übertönen ihre Worte”. Il sostantivo informa di sè il verbo enfatizzandolo, come se la frase, mimando Mozart, tentasse di esprimere il significato attraverso la musica, i „Töne”, appunto, veicoli del messaggio. Del resto dice ancora Hildesheimer: „Im Gegensatz zum Denken in Worten, das insofern unvollkommen ist, dass es schmerzlich an seine eigenen Grenzen stösst, weil die Sprache nicht ausreicht (,wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen’: Wittgenstein), baut sich das Denken in Musik ausschliesslich auf seinem Material auf; auf keiner ausserdisziplinären Begrifflichkeit, sondern auf dem Bestand an, durch Klangfarben bis ins beinahe unendliche bereicherten, Tönen”¹². La doppia presenza di „Töne” è quindi funzionale alla produzione del senso, e va tradotta. Anche se qui potrebbe intervenire un dubbio di natura più generale. Non potrebbe essere questa una lettura da

11 Benvenuto Terracini, *Il problema della traduzione*, Milano, Serra e Riva, 1983.

12 Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt, Suhrkamp, p. 43.

deformazione professionale del traduttore? Tra l'altro la sua competenza nella lingua da cui traduce è pur sempre da „straniero”. Qui la doppia presenza di „Töne” si vede e si sente, ma forse per il lettore di lingua tedesca può essere resa irrilevante dalla sua familiarità con „übertönen”, avvertito come ovvia, e forse unica possibile, risposta al significato richiesto. La ripetizione sarebbe allora casuale, al limite fastidiosa. Ci troviamo qui di fronte all'eccesso di scrupolo stigmatizzato da Hildesheimer? Potremmo invece trovarci nel caso esemplare in cui il segno è sottratto all'appiattimento dell'uso. Nè vale fare appello alle intenzioni dell'autore, che, Montale insegna, non sono determinanti. Torniamo dunque a sostenere che la ripetizione va tradotta.

Ma come? Così com'è, è irriproducibile in italiano. Si potrebbe però fare appello ad un altro binomio, e proporre ad esempio note/connotare. „Le note di Donna Anna riconnotano le sue parole”. Forse non sarebbe male, ma a questi punti insorge il lettore italiano. Le note di Donna Anna! Anche un lettore ben disposto può solo avvertire che la formulazione è per lo meno infelice. A questo proposito bisogna però accennare ad un problema di fondo. Quando, nelle recensioni di libri di autori stranieri, si elogia la traduzione, la si qualifica, quasi di norma, come „bella e scorrevole”. Non si sa cosa significhi „bella”. Forse „bella *perchè* scorrevole”? Perchè il lettore non si accorge che è una traduzione? Se è così non concordo con questo punto di vista. Non mi soffermo sull'argomento ma vorrei solo dire che se per il traduttore l'operazione del tradurre comporta un arricchimento dell'„area di arrivo”, ciò deve essere vero anche per il lettore. E la non-scorrevolezza può essere una spia che lo spinga a cercar di intuire le divergenze di un codice culturale e linguistico diverso dal suo, che la traduzione tenta di avvicinarli. Ma torniamo al *Mozart*.

„Mozart war anders, er hatte unbändigen und ungebändigten Humor”. „Er hatte unbändigen Humor” lascia trasparire un ipotesto – estraibile dal livello della *langue* – nel quale „unbändig” si lega di preferenza a „Lust”, oppure a „Hunger”, o ad altri sostantivi connotati da forte emotività. „Unbändige Lust” o „Unbändiger Hunger” sono sintagmi che non accendono l'attenzione del lettore sulla forma dell'espressione, ma esauriscono la loro funzione nel conformismo

del messaggio denotativo: non si sottraggono all'usura del „già visto” e quindi „non più visibile”. Invece l'attesa non confermata si trasforma in sorpresa quando vi si sostituisca „Humor”, e provoca una bicipite riflessione sul senso dei due elementi indebitamente accostati. Riflessione che si potrebbe estendere al grado di implicazione che lega il termine *in praesentia* con quello *in absentia*: che la loro parentela sia più stretta della semplice funzione dell'uno di farsi sostituire dall'altro? Si può supporre che „Lust” e „Hunger”, ritirandosi, lascino traccia di sé cedendo a „Humor” il sema „desiderio” o „deprivazione”, leggibile come qualità psichica dell'umorismo mozartiano. Tra l'altro, secondo una lettura freudiana, „Lust” e „Hunger” si qualificano come rappresentanti del dualismo pulsionale, e sarebbe allora una pulsione la spinta che muove lo „Humor”. Lo confermerebbe l'umorismo scatologico-erotico delle famigerate lettere alla cuginetta, o il rocambolesco, perfido divertimento dei diari salisburghesi, scritti in tempi in cui Mozart era deprivato di incarichi degni del suo talento, in tempi in cui era (cito dalla traduzione italiana del Mozart) „assillato dal desiderio di andarsene, per mostrare al mondo ciò di cui era capace. Desiderava sopra ogni cosa scrivere opere”. Tra l'altro „Hunger” e „Humor” si presentano coniugati dall'allitterazione. Ma attenzione agli eccessi speculativi! „Alliteration hat im Deutschen etwas fatales”, dice Hildesheimer, e continua: „Als Richard Wagners unseliges Erbe wirkt sie, vor allem in der Akkumulation, nicht selten komisch”¹³.

Lasciamo dunque questo terreno infido e torniamo al mozartiano „unbändigen Humor”. Con l'aggiunta di „ungebändigten” viene portata a termine la deautomatizzazione del linguaggio attraverso lo svelamento della metafora, operato con un procedimento paronomastico. Esempi di questo tipo, espliciti rinvii a riflettere sul codice lingua, sono frequentissimi in Hildesheimer, come i sarcastici interventi di questo tipo: „Eine Neurose hab' ich natürlich auch. Keine Zwangsneurose, sondern eine freiwillige”¹⁴.

13 Wolfgang Hildesheimer, *Interpretationen. James Joyce, Georg Büchner. Zwei Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969, p. 23.

14 Wolfgang Hildesheimer, *Mitteilungen an Max*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983, p. 14.

Questa la premessa alla traduzione. Al reperimento nella lingua d'arrivo di un analogo sintagma d'uso il cui attributo sia abbinabile a umorismo e passibile di svelamento di metafora si oppongono, come è prevedibile, alcuni ostacoli (e non da ultimo la spada di Damocle dei tempi di consegna stabiliti dalla casa editrice). Si potrebbe pensare a „irrefrenabile/senza freni”. „Irrefrenabile” evoca, appunto, „desiderio”, o „passione”, e la spinta pulsionale sarebbe confermata; evoca „pianto irrefrenabile”, e pianto come contraltare all'umorismo mozartiano andrebbe anche bene, evoca però anche „riso”, già semanticamente troppo vicino a umorismo. E d'altra parte non è vero che l'umorismo di Mozart fosse irrefrenabile. „Indomabile” è l'altra possibilità, in collegamento a „indomito” (o „non domo”). Si perde con questa scelta lo svelamento della metafora, ma si acquista il sapore della potenziale ribellione di Mozart, presente contestualmente in tutta la biografia, cioè di un elemento eversivo il cui domatore non poteva che essere, a certe condizioni, lo stesso indomabile, Mozart.

Una terza soluzione: „ribelle e ribaldo”. Sarebbe secondo me la meno vicina ma la più accattivante, valutando anche i pregi (fatali!) dell'allitterazione oltre a quelli della paronomasia. Ma è da scartare per ragioni di equilibrio delle parti nella frase. Perché la citazione, a onor del vero, non era completa, il brano nella sua interezza suona così: „Mozart war anders, er hatte unbändigen und ungebändigten Humor, wenn auch keinen sublimen”. Il periodo è costruito, mi pare, in funzione dell'improvviso barbaglio di ironia che si accende nel finale. „Ribaldo” anticiperebbe i tempi, e accentuando in modo troppo forte la parte centrale creerebbe un effetto di smorzando là dove si deve raggiungere un climax finale. Anche questo, tra l'altro, è uno stilema tipico del ductus di Hildesheimer. Molto spesso i suoi lunghi, ben modulati periodi recano *in cauda venenum*, una breve osservazione sferzante che porta a rileggere con tono diverso quanto precede, e che va appunto tradotta seguendone la lapidaria concisione ma anche la significativa gradazione sillabica, quasi come di una metrica interna al decorso narrativo. Qui ad esempio mi è sembrato necessario, nella versione italiana, trovare – quasi musicalmente – un corrispettivo di quel „keinen” che rallentando il ritmo sottolinea il sorriso ironico. Ho introdotto allora un „non proprio”, quindi un'attenuazione in funzione antifrastica: „se anche non proprio

sublime". E l'antifrasi non può passare inosservata al lettore che abbia letto anche una sola delle molte lettere di Mozart riportate nella biografia. Una delle lettere alla Bäsle, ad esempio, in cui Mozart si intrattiene volentieri a esercitare le proprie acrobazie linguistiche su argomenti colpiti di norma da ostracismo in nome del cosiddetto buon gusto.

Non è sempre vero che gli equilibri tra le parti di quella metrica prosastica cui accennavo prima vadano sempre riprodotti in traduzione secondo rapporti numerici analoghi, secondo quindi una sorta di misurazione dei segmenti, o di loro equivalenza ritmica. Esistono casi in cui la ridondanza tipica del tedesco diventa accumulazione in italiano. Trattando della sonata in do maggiore K19d per pianoforte a quattro mani, scritta da Mozart all'età di nove anni, Hildesheimer dice: „Ueber diesem Werk liegt ein eigentümlicher, sanfter, begütigender Zauber, wie ihn wohl nur ein Kind hervorruft, doch wie ihn eben nur ein einziges Kind jemals hat hervorrufen können". Interessante qui l'evidente parallelismo delle due subordinate, altro tratto distintivo del fraseggio di Hildesheimer. In questo caso, e per una volta tanto, soccorre la grammatica italiana, che offre la doppia veste di „solo" in funzione e di avverbio e di aggettivo. La versione si incentra dunque sul contrasto „solo un bambino/un solo bambino", e la discreta eleganza dei due sintagmi richiede a mio parere di essere sfrondata da orpelli d'ogni sorta, così che devono cadere gli elementi ridondanti quali „wohl", „eben nur", „jemals". Tuttavia, per mitigare una eccessiva secchezza in un contesto eccezionalmente pervaso da toni teneri, mi è sembrato necessario dotare anche il primo verbo („wie ihn wohl nur ein Kind hervorruft") del modale di pertinenza del secondo („hat hervorrufen können"), sfruttando l'occasione di leggere „können" come „sapere" e non „potere". Risultato: „Posa sulla sonata un delicato fascino, caratteristico, ristoratore, come solo un bambino sa evocare, ma come un solo bambino ha saputo evocare".

„Für uns bleibt Mozart der ewig Schweigende, beredt nur in der Ablenkung und vielsagend nur in seinem Werk, das er durchweg von anderen Dingen sprechen lässt als von seinem Schöpfer". Ciò che qui viene detto potrebbe essere un concentrato, un microriassunto del *Mozart*, e come viene detto un esempio del caratteristico stile di Hil-

desheimer. La pregnanza del significato emerge dalla linearità dell'apparente ossimoro, per cui il silenzio di Mozart è connotato da „beredt“, „vielsagend“, „sprechen“. Già il sintagma „der ewig Schweigende“ pone i primi problemi, così tipicamente tedesco, così goethianamente tedesco. Un calco da „l'eterno femminile“ non ci soccorre: „l'eterno silente“ è da scartare, per la non richiesta enfasi, il preziosismo di „silente“ e lo stravolgimento di relazioni causato da „eterno“ se sottratto alla sua funzione avverbiale. „Colui che tace“, dunque. Può tacere tra l'altro „eternamente/in eterno/sempre/per sempre“. Può anche tacere „sempremai“, ma lo farebbe allora in modo troppo ricercato e non mozartiano. Scartati „per sempre“ e „in eterno“ perchè avviserebbero di un termine *ante quem* Mozart avrebbe parlato, la mia personale impressione è che „eternamente“ abbia in questo contesto (del particolare silenzio di Mozart) troppo forte connotazione metafisica, che ha naturalmente anche il tedesco „ewig“, ma smorzata a mio parere dalla, per così dire, „ovvietà letteraria“ del particolare sintagma in cui compare. „Eternamente“ mancherebbe insomma del corposo rimando all'immanenza di „sempre“. Al quale invece si può far riacquistare un po' di pathos dell'eterno con una piccola variazione nell'ordine standard delle parole: non „colui che tace sempre“ ma „colui che sempre tace“. „Per noi dunque Mozart rimane colui che sempre tace, loquace solo nella diversione ed eloquente solo nella sua arte“. „Loquace/eloquente“ scelti in omaggio a Hildesheimer (vedi esempi precedenti), „arte“ e non „opera“ per la caparbia propensione di „opera“ a individuare un genere musicale. Nella subordinata finale ho preferito sopprimere il causativo „fare“ („far parlare“) e la costruzione con „als“ che in italiano arrufferebbero la sobrietà stilistica che invece mantiene il tedesco. Così „Per noi dunque Mozart rimane colui che sempre tace, loquace solo nella diversione ed eloquente solo nella sua arte, che parla poi di tutt'altre cose, non del suo artefice“.

Proprio come, stando alle dichiarazioni introduttive di deprivazione dell'io, dovrebbe fare non solo Mozart ma il *Mozart*: parlare di tutt'altre cose, non del suo artefice. Di fatto, è vero il contrario, e per le prove rimando alla lettura del libro. Nel quale ci si accorge, inoltre, che l'ombra dell'eroe e quella del suo biografo presentano zone di sovrapposizione, tra l'altro a livello di scrittura. Ammette infatti lo

stesso Hildesheimer: „Der typische Biograph ist derjenige, der nicht nur seinen Helden wählt, sondern der – wie Freud sagt – auf eigentümliche Weise an ihn fixiert ist, und zwar – ich ergänze – auf eine solche Weise, dass er zunehmend der Idee verfällt, von seinem Helden gewählt zu sein”¹⁵. Questa citazione è tratta non dal *Mozart* ma dal successivo libro, *Marbot*, che reca il sottotitolo „Eine Biographie”, ed è in realtà una ben strana biografia, dato che Marbot non è mai esistito. Sarebbe interessante procedere ad una analisi contrastiva dei due personaggi (e dei due libri), di cui a mio parere il secondo nasce dalle ceneri del primo, ne è l’opposto complementare. Del resto i nomi, l’uno reale, l’altro fittizio, ne svelano le reciproche implicazioni. Se dovessi tradurre il *Marbot* lo tradurrei sapendo che, filtrato attraverso il suo autore, e con lo scarto di un unico fonema, *Marbot* è l’anagramma di *Mozart*.

Zusammenfassung

Mögliche Motivationen, welche den Übersetzer schon Geschriebenes neu zu schreiben veranlassen, könnten einen Grund in der Angst vor dem weißen Blatt Papier haben. Das wäre aber nur ein erster Anlaß zur eigentlichen Arbeit, die darin besteht, den gedanklichen Prozeß eines Autors nochmals nachzuvollziehen und in ein anderes sprachliches und kulturelles Umfeld zu setzen. Beispiele aus *Mozart* illustrieren die spezifischen Schwierigkeiten der Übersetzung von Hildesheimers Stil und Duktus ins Italienische.

15 Wolfgang Hildesheimer, *Marbot*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, p. 189.