TRA LE (NON) VIRGOLE DI *ALLA CIECA*.
OSSERVAZIONI SULLA TRADUZIONE DI *ALLA CIECA*
E SUL RAPPORTO TRA CLAUDIO MAGRIS E I SUOI TRADUTTORI.

BARBARA IVANČIĆ

Riassunto: Le opere di Claudio Magris sono state tradotte in molte lingue; il primato spetta a *Danubio* (1986), che segnò il successo internazionale dello scrittore e germanista triestino, con ventidue traduzioni, seguono *Un altro mare* (1991), tradotto in quattordici lingue, e *Microcosmi* (1997), a quota diciassette, mentre l'ultimo romanzo *Alla cieca* (2005) è stato finora tradotto in sedici lingue. Oltre ad essere un autore pluritradotto, Magris nutre anche un profondo interesse per l'argomento della traduzione e in particolare per la traduzione dei suoi stessi testi, come testimonia un intenso dialogo che instaura con molti dei suoi traduttori. A questo rapporto per molti versi singolare tra l'autore e i suoi traduttori¹ è dedicata la prima parte del presente contributo. Nella seconda parte ci si concentra su *Alla cieca* e in particolare su un tratto stilistico del romanzo, quello dei segnali interpuntivi, il cui uso viene dapprima descritto nel testo fonte e che poi si analizza nelle traduzioni inglese, tedesca e croata.

Il rapporto di Magris con la traduzione e i traduttori dei suoi testi inizia ancor prima che si instauri un contatto personale tra le due parti. Sin dai tempi di *Danubio*, l'autore redige infatti alcune pagine di indicazioni per i traduttori che fa pervenire loro all'inizio del lavoro di traduzione. Per quel che concerne *Danubio*, le indicazioni sono raccolte sotto il titolo "Per le traduzioni di *Danubio*", successivamente il titolo cambia — "Indicazioni per i traduttori di *Un altro mare*", "Avvertenze generali per i traduttori di *Microcosmi*", "Avvertenze ai traduttori de *La mostra*" e, infine, "Lettera ai traduttori di *Alla cieca*"² —, ma l'impostazione di base di queste pagine

¹ Per un'analisi più approfondita di questo rapporto rimando al mio studio *Il dialogo tra autori e traduttori. L'esempio di Claudio Magris* (cfr. Ivančić 2010).

² Nei riferimenti a questo materiale si adottano le seguenti abbreviazioni: "Per traduzioni D" (= "Per le traduzioni di *Danubio*"); "Indicazioni traduttori AM" (= "Indicazioni per i traduttori di *Un altro mare*"); "Avvertenze traduttori MC" (= "Avvertenze generali per i traduttori di *Microcosmi*"); "Avvertenze traduttori M" (= "Avvertenze ai traduttori de *La mostra*"); "Lettera traduttori AC" (= "Lettera ai traduttori di *Alla cieca*").

rimane la stessa. L'autore scorre pagina per pagina, anzi, riga per riga, il proprio testo, fornendo indicazioni di varia natura: rimanda alle fonti delle citazioni (dirette o indirette) nel testo, spiega dialettalismi, forestierismi o parole marcate in altro modo, suggerendo talora le strategie traduttive da adottare, chiarisce espressioni il cui significato è indissolubilmente connesso a un preciso contesto culturale³, inserendole in quel determinato contesto e descrivendone i significati denotativi e connotativi. Cito solo alcuni esempi. Per l'espressione *disagio della civiltà*, riportata in *Microcosmi* (246), l'autore rimanda al "titolo della famosa opera di Freud, che in tedesco è 'Unbehagen in der Kultur'", aggiungendo che "qui nella parafrasi, si può semplicemente dire 'der Kultur'" ("Avvertenze traduttori MC", 19). Per la parola dialettale *cazabobolo*, usata in *Un altro mare* (22), si legge:

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

Kroz stroj, una delle tante espressioni in serbo-croato che si ritrovano in *Alla cieca* (26), viene così spiegata nelle indicazioni per i traduttori di quel romanzo:

p. 26, r. 6: *Kroz stroj*: linguaggio del gulag di Goli Otok. Indicava la punizione più tremenda riservata ai detenuti, quando un detenuto era abbandonato alle sevizie e alle persecuzioni, obbligatorie, degli altri detenuti, ognuno dei quali più infieriva su di lui, più sperava in qualche premio o attenuazione della punizione. ("Lettera traduttori AC", 15)

Per il riferimento intertestuale "dove vai, Marmont?", sempre in *Alla cieca* (120), si legge:

p. 120, r. 4 dal basso: dove vai, Marmont? Era la cosiddetta "canzone di Salamanca", "Salamanca Song" che, durante la guerra di Napoleone in Spagna, i chitarristi spagnoli cantavano per deridere l'esercito francese. È riportata nel libro di Richard Aldington *Il duca di Wellington*, titolo originale semplicemente *Wellington*. Non so se si possa rintracciare questa

³ Le cosiddette parole culturospecifiche (cfr. Osimo 2004) ovvero i *Realia*, come si è soliti chiamare queste espressioni, ricorrendo a un termine tedesco diffuso anche al di fuori del mondo tedescofono (cfr. Albrecht 2005, 9-10).

canzone di Salamanca in un originale che, credo, è spagnolo. Il testo originale dice “Ah, Marmont! Onde vai, Marmont?” (“Lettera traduttori AC”, 26)

Le pagine redatte per i traduttori costituiscono dunque la prima tappa della collaborazione tra l'autore e i suoi traduttori, una sorta di dialogo in absentia si potrebbe dire, dal momento che non ci sono ancora entrambe le parti, ma solo l'autore che si rivolge ai potenziali traduttori, partendo dalla sua interpretazione del testo e dalle sue aspettative circa il testo tradotto. Da qui prende le mosse il dialogo vero e proprio che si sviluppa con molti traduttori, soprattutto con quelli che si cimentano nella traduzione di più di un testo di Magris (ciò vale in particolare per le lingue croata, danese, francese, norvegese, olandese, polacca, svedese e, in misura un po' minore, per lo spagnolo e il tedesco)⁴. Il dialogo ha, per lo più, forma epistolare: centinaia di lettere contenenti domande, repliche, osservazioni e controsservazioni in cui si approfondiscono ulteriori aspetti e problematiche che emergono nell'iter della traduzione. Tale scambio è particolarmente vivace quando l'autore padroneggia la lingua in cui il testo viene tradotto; in quel caso i traduttori inviano all'autore anche le bozze delle loro traduzioni, per poi discuterne assieme sin nei minimi dettagli, quali possono essere le sfumature semantiche di una data parola, l'uso di un tempo verbale piuttosto che di un altro e così via. Le indicazioni dell'autore per i traduttori e la successiva corrispondenza epistolare ci fanno dunque entrare nell'officina della traduzione e ci danno modo di osservare il tipo di scambio che si instaura tra l'autore e i traduttori nonché i ruoli che ciascuno di essi assume in questo processo. La copiosità di questo materiale fornisce altresì un terreno fertile per indagare quella che si potrebbe definire la poetica della traduzione dell'autore, intendendo il termine *poetica* così come definito da Anceschi, vale a dire come “riflessione che gli artisti e poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali” (Anceschi, 46). Le pagine che ruotano attorno alla traduzione di *Alla cieca*⁵ sono ricchissime di spunti da questo punto

⁴ In realtà, lo scambio effettivo con i traduttori influisce talora anche sulla stessa redazione delle indicazioni per i traduttori; nel caso di *Un altro mare*, per esempio, le indicazioni ammontavano originariamente a diciannove pagine, cui l'autore ne ha poi aggiunte altre tre, raccogliendo alcune domande postegli con ricorrenza dai primi traduttori.

⁵ Rimando alla bibliografia per l'elenco completo delle traduzioni finora pubblicate.

di vista e rappresentano sia quantitativamente sia qualitativamente un caso un po' particolare nell'interazione dell'autore con i suoi traduttori.

Per quel che concerne il piano quantitativo, basta dire che le pagine per i traduttori (che in questo caso sono raccolte nella "Lettera ai traduttori di *Alla cieca*") sono ben 48, rispetto, per esempio, alle 17 pagine redatte per i traduttori di *Danubio* o alle 20 rivolte a quelli di *Microcosmi*. La tipologia delle indicazioni è quella cui si accennava poc'anzi (fonti, chiarimenti di parole ed espressioni varie), ma ci troviamo anche altro (ed è questa la differenza di tipo qualitativo). Innanzitutto, rispetto alle indicazioni precedenti, qui viene dedicato molto più spazio alla genesi del libro. Prima ancora di fornire chiarimenti secondo il consueto schema, l'autore ripercorre infatti le principali tappe della gestazione del testo — molto lunga, se si considera che la prima idea risale al 1988 e la consegna del manoscritto è avvenuta nel dicembre del 2004 — e descrive nel dettaglio sia il lavoro di ricerca che ne ha accompagnato la stesura sia le letture, gli incontri e le esperienze personali da cui ha tratto ispirazione. Nella prima parte della "Lettera ai traduttori", Magris dedica ampio spazio anche alle caratteristiche stilistiche del testo, mettendolo in relazione con le sue opere precedenti e, soprattutto, rileggendolo alla luce della dicotomia scrittura diurna vs. scrittura notturna, che riprende dallo scrittore argentino Ernesto Sábato:

È un libro in cui si alternano due scritture, quelle che il grande scrittore argentino Ernesto Sábato ha definito "diurna" e "notturna". In quella diurna l'autore, pur inventando liberamente situazioni e personaggi e facendo parlare questi ultimi secondo la loro logica, esprime in qualche modo un senso del mondo che egli condivide; dice i suoi sentimenti e i suoi valori; combatte il suo buon combattimento per le cose in cui crede e contro ciò che egli considera male. Questa scrittura diurna cerca di capire il mondo, di rendere ragione dei suoi fenomeni, di collocare i singoli destini, anche dolorosi, sullo sfondo della totalità del reale e del suo significato. È una scrittura che vuole dare senso alle cose, collocare ogni singola esperienza, anche dolorosa, in una totalità che la comprenda e che, solo per il fatto di comprenderla, può conciliarla ovvero inquadrarla in un contesto più ampio. È una scrittura che permette all'autore di esprimere — pur nell'invenzione o anche deformazione fantastica — ciò che egli, consapevolmente, pensa, ama, giudica, condanna, spera, ritiene giusto o inaccettabile; è la scrittura in cui egli dice le sue tavole della legge, i suoi sentimenti, le cose in cui crede, le infamie cui si ribella. È la scrittura con cui ho scritto la maggior parte dei miei libri; una scrittura — e una struttura, che cerca di ordinare, di fare chiarezza nel caos e nel buio. L'altra scrittura, quella notturna — che ha fatto nascere *La mostra*, *Essere già stati* e qualche altro breve testo — si misura con quelle verità

più sconvolgenti che non si osano confessare apertamente, di cui forse nemmeno ci si rende conto o che addirittura — come dice Sábato — l'autore stesso rifiuta e trova “indegne e detestabili”, come egli scrive. È una scrittura che spesso stupisce lo stesso autore, perché gli può rivelare quello che egli stesso non sa sempre di essere e di sentire: sentimenti o epifanie che sfuggono al controllo delle coscienze e talora vanno al di là di ciò che la coscienza consentirebbe, contraddicendo le intenzioni e i principi stessi dell'autore, immergendosi in un mondo tenebroso, ben diverso da quello che lo scrittore ama e in cui vorrebbe muoversi e vivere, ma nel quale capita ogni tanto di dover discendere e incontrare la Medusa dalla testa attorcigliata dai serpenti, che in quel momento non si può mandare dal parrucchiere affinché la renda più presentabile. È la scrittura che si trova, talora anche senza averlo programmato, faccia a faccia col volto terribile della vita selvaggiamente ignara di valori morali, di bene e di male, di giustizia e di pietà, di ordine; una scrittura del caos che è talora l'incontro, estraniante e creativo, con un sosia o almeno con una componente ignota di se stessi, che parla con un'altra voce. [...] Anche la voce notturna, naturalmente, è la nostra, anche se la conosciamo poco; è una voce che dice non ciò che siamo consapevolmente divenuti, ma ciò che avremmo potuto diventare e che in certi momenti potrebbe irrompere in noi; ciò che potremmo essere e speriamo oppure temiamo di essere, come in certe notti di insonnia. (“Lettera traduttori AC”, 8-9)

Le indicazioni per i traduttori si avvicinano così a un vero e proprio saggio che ha quasi una vita propria, come si può capire leggendo la citazione. Citazione che si è scelto di riportare in versione così lunga, non solo perché è interessante la lettura che l'autore fornisce del proprio testo, ma anche perché questa lettura mi pare strettamente legata alle indicazioni che l'autore dà poi ai traduttori. Sulla scia di queste riflessioni, i chiarimenti dell'autore (almeno una parte di essi) appaiono infatti come un tentativo di dissipare il caos e il buio del testo; un modo insomma per rimettere in ordine un testo disgregato. Si vedano, ad esempio, le seguenti indicazioni, la prima delle quali fa riferimento ad uno dei passi iniziali del testo, in cui iniziano a sovrapporsi le voci di cui è intessuto il discorso narrativo, mentre nella seconda l'autore sviscera i contenuti delle fantasticherie del protagonista, soffermandosi pure sulle modalità in cui lui, autore, ha tessuto quella parte del testo:

p. 10, r. 21 sgg: qui incominciano quelle voci che risuonano nella testa, nella memoria, nel delirio del personaggio, vere e stravolte, in cui si intreccia tutta la sua vita, o meglio le due vite, la sua, quella di Tore, e quella di Jorgen con cui lui si identifica (per non parlare di quella di Giasone, con cui c'è un'altra identificazione molto forte). La domanda sull'Islanda riguarda evidentemente l'avventura di Jorgen, così come la

seguinte relativa al gatto a nove code preso sulla schiena nel penitenziario, mentre quella seguente, sulla faccia di comunista, riguarda Tore come quella successiva, che allude alle tensioni seguite alla seconda guerra mondiale, con la occupazione dell'Istria e Fiume da parte della Jugoslavia e il risentimento italiano, in cui si inserisce l'avventura comunista e poi lo scontro fra titoisti e stalinisti che è la storia di Tore. ("Lettera traduttori AC", 11)

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

Oltre a chiarire le ambiguità contenutistiche e formali del testo, le pagine per i traduttori contengono anche esplicite esortazioni ai traduttori affinché mantengano queste caratteristiche:

So bene che l'inizio è, necessariamente, un po' arduo; il lettore dovrebbe capire poco a poco, anche grazie a quel gioco di incastro e di ritorni, che si tratta di due personaggi in uno, che l'Io che racconta è sdoppiato. Così può essere anche molto ambigua (volutamente) la fine, con quella autodistruzione dell'Io narrante, che mette tutto in discussione, insinuando il dubbio che a parlare in realtà sia il fantomatico medico curante e così via. Come sempre nel caso di difficoltà, sia strutturali generali, sia di singole frasi, io, come sapete, penso che la traduzione non debba spiegare, facilitare, smussare le difficoltà del testo originale, che poi sono le difficoltà

della vita e del suo racconto, le difficoltà che ognuno di noi, molto spesso, ha nel comprendere. Per questo, meglio correre il rischio di non essere capiti che non assumere il tono del Cicerone di se stessi e della propria opera, che prende benevolmente il lettore per mano e gli spiega le cose, spianandogli le asperità. La vera avventura della lettura avviene quando il lettore ripercorre il cammino insieme allo scrittore, rivivendo anche le sue difficoltà. Ma, come sempre, lascio a ognuno di voi ogni decisione [...] (“Lettera traduttori AC”, 9)

Questo tipo di suggerimenti non sono in realtà nuovi nelle indicazioni di Magris per i traduttori dei suoi testi. Già in quelle rivolte ai traduttori di *Un altro mare*, l'autore poneva l'accento su alcune caratteristiche di quel testo, come, per esempio, la dominanza della paratassi, e invitava i traduttori a mantenerle e soprattutto a non stemperarle ricorrendo a scelte linguistiche non marcate. Altrettanto fa rivolgendosi ai traduttori di *Microcosmi* e *La mostra*, nel primo caso insistendo molto sul carattere romanzesco del testo, nel secondo sulla pluralità di voci e sul pastiche linguistico su cui quella *pièce* è costruita. Al di là delle specifiche caratteristiche testuali e narrative su cui l'autore si sofferma di volta in volta, in tutte le indicazioni per i traduttori c'è un'analoga presa di posizione di natura traduttologica: una posizione a favore del mantenimento delle ambiguità e delle asperità del testo originale, anche a costo di forzare le norme della lingua e cultura d'arrivo. Richiamando alla mente una dicotomia cara ai traduttologi, potremmo parlare di una posizione favorevole allo straniamento, intendendovi quell'atteggiamento traduttivo che rimane vicino al testo e alla cultura di partenza sì da provocare effetti estranianti sul lettore, in contrapposizione a quell'atteggiamento che opera invece una sorta di adattamento del testo fonte ai canoni linguistici, stilistici e culturali della lingua e cultura di arrivo⁶. Nella sua interazione con i traduttori, Magris è solito definire il primo dei due atteggiamenti — quello da lui caldeggiato — come fedeltà nella traduzione:

Sono giunto sempre più alla convinzione che nel tradurre la fedeltà, come ogni fedeltà, deve essere assolutamente libera. Infatti la fedeltà nella traduzione si realizza nell'appropriarsi di tutti gli eventi, di tutte le sfumature che riguardano un testo, anche delle manie dell'autore; alla fine il traduttore, per essere veramente fedele, dovrebbe compiere tutte le

⁶ In italiano si distingue anche tra straniamento e naturalizzazione ovvero tra “*straniamento* e *addomesticamento*” (Eco 2003, 172, corsivo nel testo), opposizione che ricalca quella tra “foreignizing translation” e “domesticating translation”, con cui Venuti (1998) descrive i due atteggiamenti traduttivi.

infrazioni che ritiene necessarie. Egli deve farlo proprio per esprimere realmente nella lingua di arrivo la realtà del testo originale e del suo rapporto con la sua lingua [...] (Magris, “L'autore e i suoi traduttori”, 48)

Le indicazioni per i traduttori abbondano tutte di riferimenti a questo concetto di libertà nella traduzione; quelle che accompagnano *Alla cieca* in particolar modo, quasi a voler esortare gli scrittori a mantenere il carattere “notturno” di quel testo. E c'è un altro aspetto che si aggiunge nella “Lettera ai traduttori di *Alla cieca*” e che conferisce a quelle indicazioni un carattere particolare rispetto alle altre: tra i vari chiarimenti concernenti singole parole del testo, si trovano di tanto in tanto anche piccole e curiose incursioni nel vissuto personale dell'autore, come quando, per esempio, nello spiegare il detto dialettale triestino “Caro Cogoi, semo cagai”, che riecheggia in apertura del romanzo, egli scrive:

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

Non sono certo informazioni di fondamentale importanza per il traduttore, ma forse non sono poi così irrilevanti come possono sembrare. Aneddoti di questo tipo aiutano a cogliere la dimensione acustica e fisica del testo, il suo ritmo, un altro aspetto su cui Magris insiste molto nelle sue riflessioni sulla traduzione e che appare quale parte integrante del suo concetto di libertà nella traduzione. Pure questo rinvio alla fisicità del testo trova fondamento negli studi traduttologici; basti pensare a Meshonnic e alla sua concezione del rapporto tra ritmo e oralità (Meshonnic 1982). Sulla stessa scia si muove il traduttore e traduttologo tedesco Kohlmayer, concependo i testi narrativi come “Erzählungen [sind], in denen *die Stimme des Erzählers und die Stimmen von Figuren durch die Mittel der Schriftlichkeit in den Texte [sic] einprogrammiert werden*” [racconti in cui la voce del narratore

e le voci delle figure vengono programmaticamente inseriti nel testo attraverso i mezzi della scrittura] (Kohlmayer, 473)⁷ Una definizione, quest'ultima, cui torneremo fra poco, analizzando l'uso dei segni interpuntivi in *Alla cieca*.⁸

Alla cieca è un romanzo costruito come un lungo monologo interiore che si articola in 92 capitoli e che ha come centro di enunciazione un "io" con varie identità. La prima a svelarsi È quella di Salvatore Cippico, nato in Tasmania, figlio di immigrati provenienti dalle frontiere orientali d'Italia. Quelle stesse frontiere con cui si confrontano anche i protagonisti di altri testi di Magris e che anche qui, come e più che negli altri testi, si riflettono nell'incerta grafia dei nomi, a cominciare da quello di Salvatore, che si chiama Cippico ma, a seconda della prospettiva, anche Cipico e Čipiko. Cippico è un comunista militante nella cui vicenda l'autore riprende e sviluppa ulteriormente la storia di quegli operai italiani, duemila circa, che, all'indomani della seconda guerra mondiale, lasciano la terra d'origine — la maggior parte di loro proviene da Monfalcone, nei pressi di Trieste — e si recano in Jugoslavia per contribuire in prima persona alla costruzione del socialismo. Fervidi sostenitori della causa comunista, questi operai, tra cui anche Salvatore, hanno combattuto in Spagna e hanno conosciuto gli orrori delle carceri fasciste e dei lager tedeschi. L'elenco degli orrori non termina però qui, perché l'utopia che inseguono li porta dritti al disincanto di un altro lager: quello delle isole jugoslave di Goli Otok e Sveti Grgur, dove molti vengono deportati quando Tito rompe con Stalin ed essi diventano una presenza scomoda e minacciosa per il regime titoista. Salvatore vi sopravvive, come altri suoi compagni, ma una volta tornato in Italia vive l'ennesima beffa della storia: quei comunisti militanti che arrivano dall'Est sono ora invisibili allo stesso Partito Comunista Italiano e dunque sono sconfitti per l'ennesima volta. Salvatore Cippico, personaggio inventato, diventa dunque portavoce di una vicenda storica realmente accaduta, una storia che rispecchia idealmente la potenza dell'utopia che non si infrange anche se bastonata dalla storia⁹. Ma l'io che parla non appartiene solo a Cippico; è anche quello di Jorgen Jorgensen, un marinaio danese realmente vissuto nella prima metà dell'Ottocento, la cui vita è un susseguirsi di avventure e colpi di scena. Combattendo, ora per l'Inghilterra ora per la Danimarca,

⁷ Corsivo nel testo.

⁸ Per le citazioni tratte dal testo, si adotta di seguito l'abbreviazione AC.

⁹ La storia degli operai di Monfalcone è presente, in forma episodica, anche in *Un altro mare* (92-97) e in *Microcosmi* (179-183). Magris ha peraltro contribuito anche a rendere nota all'opinione pubblica questa vicenda, scrivendone sulle pagine del "Corriere della sera" (Magris, "Sull'Isonzo", 1997).

Jorgensen attraversa i mari del mondo, si proclama re o protettore d'Islanda, fonda la città di Hobart Town in Tasmania, città in cui anni dopo finisce come galeotto condannato ai lavori forzati.

I due, Salvatore e Jorgen, sono molto diversi tra di loro — idealista politicamente impegnato il primo, alla ricerca dell'avventura picaresca e lontano da qualsivoglia ideologia il secondo —, eppure le loro storie presentano analogie e parallelismi. Ed è proprio la Tasmania, sede di alcuni terribili penitenziari in cui gli Inglesi mandavano i propri condannati, a rappresentare una sorta di *trait d'union* tra le due vicende e le due vite. Jorgen torna in Tasmania così come, decenni più tardi, gli emigranti triestini e istriani lasciano l'Italia per l'Australia e la Tasmania. Negli orrori di Goli Otok e Sveti Grgur, di Dachau e dei gulag, riecheggiano gli orrori dei penitenziari australiani; il genocidio totale degli aborigeni della Tasmania rappresenta i genocidi del Novecento europeo (e viceversa). Le storie — quelle individuali e quelle collettive — si diramano e si intrecciano dunque in questo libro, in cui niente e nessuno è al riparo da errori e orrori e in cui sfumano i confini tra vittoria e sconfitta, verità e menzogna, speranza e disincanto. E c'è un'altra storia ancora che si mescola con quelle di Salvatore e Jorgen, aggiungendo un ulteriore piano di lettura: è il mito argonautico del Vello d'oro. E dunque: lo scontro tra la civiltà greca di Giasone e i barbari colchici e la storia di Giasone e Medea, che di quello scontro è il simbolo, così come acquista un significato simbolico anche il Vello d'oro, da cui hanno origine guerre, soprusi e lotte fratricide.

A fondere tutti questi piani c'è un "io" che si manifesta sin dalle prime righe del testo e che racconta la sua storia. Un "io" presente e esplicito dunque, la cui identità è tuttavia incerta. È Jorgen Jorgensen o è Salvatore Cippico? A ciò si aggiunge un'altra ambiguità legata all'identità del "Lei" cui questo personaggio si rivolge nel suo monologo: pare essere il medico di un'istituzione psichiatrica, come suggeriscono le tante forme di interiezione e i pronomi allocutivi di cui è intessuto il discorso dell'io: "Ah...sì, dottore [...]" (AC, 9), "[...] visto che Lei, dottor Ulcigrai [...]" (AC, 11), "Magari Lei si chiederà perché quest'ossessione, altra bella interrogativa retorica..." (AC, 15), "Un momento, sono io che lo chiedo a Lei, dottore, visto che sa tutto di me, che ha letto, o magari anche scritto, la mia storia nosologica, il mio romanzo..." (AC, 304). La presenza di questo interlocutore è costante nel monologo che, proprio per questo motivo, assume talora le forme di un botta e risposta tra paziente e medico; un dialogo fittizio in cui la voce dell'altro riecheggia in forma più o meno esplicita nel discorso del protagonista:

La vita — diceva Pistorius, il nostro maestro di grammatica [...] — non è una proposizione o un'asserzione, ma un'interiezione, un'interpunzione, una congiunzione, tutt'al più un avverbio. Comunque mai una delle cosiddette parti principali del discorso — "Sicuro che dicesse proprio così?" — Ah...sì, dottore, può darsi, ma forse non era lui a usare quest'ultima espressione, doveva essere la maestra Perich poi Perini, a Fiume, ma più tardi, molto più tardi. (AC, 9-10)

Il dottore è un interlocutore reale e fittizio allo stesso tempo; è lui che registra il monologo di Jorgen/Tore e dunque potrebbe essere lui colui che lo trascrive. Ma anche su questo permangono dei dubbi, perché il protagonista, oltre a parlare nel registratore, racconta la sua storia anche scrivendola lui stesso al computer. La trovata della psicoterapia informatica diventa così un modo per rimescolare ulteriormente le carte e dunque rendere ancora più sottile il confine tra referto oggettivo, quale potrebbe essere quello stilato dal medico sulla base delle registrazioni, e resoconto individuale, quale diventa la storia 'nelle mani' del protagonista. Protagonista che inoltre, attraverso il computer, accede anche alla rete e così il numero delle voci si moltiplica all'infinito e accresce la complessità del rapporto tra verità e manipolazione della verità, tra confessione e falsificazione.

Alla costruzione di questa rete concorrono diversi aspetti linguistici, tra cui i segnali interpuntivi, la cui abbondanza salta agli occhi — e l'espressione è da intendersi (anche) letteralmente — sin dalle prime righe del testo. Tra i segnali interpuntivi dominano i trattini parentetici, le virgole e i puntini di sospensione, i quali assumono diverse funzioni testuali e retoriche. Prendiamo in esame alcuni esempi, partendo dall'uso del trattino:¹⁰

Cosa vorrebbe dire, questo — "*Lo so meglio io.*" — cioè Lei? Sì, capisco, ne è convinto. Tutta la verità in quella cartellina infilata nello schedario — non è stato difficile tirarla fuori senza dare nell'occhio, proprio sotto il Suo naso. Un gioco da ragazzi per uno che ha passato la vita a essere spiato, inseguito, schedato, registrato, in polizia, nel Lager, all'ospedale, l'Ovra, la Guardia Civil, la Gestapo, l'Udba, il penitenziario, il Centro di Salute Mentale, e bisogna ogni volta far sparire le carte. Anche mangiar-sele, se occorre; in ogni caso pasticciarle, prima che ti scoprano. *Adesso la cartella è di nuovo là, presa e rimessa a posto senza che nessuno se ne sia accorto.* — *Tanto quelle cartelle non le guardate più,* da quando vi siete così modernizzati e vi basta premere un tasto per sapere tutto. Comunque la cartella è nello schedario e nella mia testa, anche se è lei che pretende di

¹⁰ Si ricorre al carattere corsivo per le parti del testo originale su cui si concentra l'analisi. Lo stesso vale per le citazioni riportate più avanti.

contenere e spiegare la mia testa. Centro di Salute Mentale di Barcola, riassunto della cartella clinica di *Cippico — anche Cipiko, Čipiko — Salvatore*, entrato il 27.3.1992, dopo un precedente ricovero d'urgenza un mese prima. Sarà. È passato tanto tempo... Rimpatriato dall'Australia, già domiciliato provvisoriamente presso Antonio Miletto — Miletich a Trieste, via Molino a Vapore 2. Magnifico, vi ho fregati. La prima cosa è cambiare nome e dare un falso indirizzo. Loro hanno la mania di incasellarti una volta per tutte, di ficcarti già adesso in un bel loculo, nome cognome e indirizzo scolpiti dalle pompe funebri una volta per sempre e *tu invece rimescoli nomi, date, numeri — Alcuni li lasci così come sono, giusti, altri li ingarbugli un po', così non capiscono più niente e non sanno dove andarti a cercare*. Mi va benissimo che mi si creda lassù con la testa in su, a Barcola, a guardare oltre il golfo di Trieste l'Istria, il duomo di Pirano e Punta Salvore, così quaggiù, agli antipodi, nessuno mi cerca, a nessuno viene in mente di cercarmi fra quelli a testa in giù. (AC, 12-13)

Nato a Hobart Town, in Tasmania, il 10.4.1910. Se lo dite voi. *Vedovo — errore madornale*. Coniugato. Il matrimonio è indissolubile, se ne frega della morte, della Sua e della mia. Professione abituale, nessuna — una sì, a dire il vero, detenuto. E interrogato. (AC, 13)

Dunque non è vero, come diceva quel professore in quella rivista illustrata che c'era nella sala dove aspettavamo che ci facessero la risonanza magnetica — *dunque non è vero che — aspetti, me lo sono ricopiato esattamente*, ecco quello che ha detto, quando si è fatto tutto quel gran parlare a proposito di Dolly, la pecora [...] (AC, 55)

Il primo ricorso ai trattini parentetici serve evidentemente a isolare una frase che nel monologo del nostro protagonista viene attribuita al suo interlocutore, come segnalano anche le virgolette citazionali. Il trattino indica quindi un passaggio da un centro di enunciazione ad un altro. C'è poi il trattino nella funzione — comunemente riconosciutagli (cfr. Seriani 1996, 78) — di introdurre un inciso all'interno del discorso del protagonista: "cartella di Cippico — anche Cipiko, Čipiko — Salvatore, entrato il 27.3.1992 [...]" E c'è soprattutto il trattino quale segnale di un vuoto, una pausa nel discorso del protagonista, causati da un'interruzione brusca oppure da una sorta di ripensamento che si percepisce aver luogo nel protagonista e da cui deriva una costruzione anacolutica. Questo ripensamento si traduce talora in un botta e risposta implicito che egli fa con l'altro (o con se stesso); penso, per esempio, a "Vedovo — errore madornale."

Anche alcuni capitoli del romanzo, quattro per l'esattezza, terminano con un trattino:

Fossi sempre fuggito così, anche più tardi, forse adesso — poi invece non sono stato più capace di scappare né di mollare la bandiera —

bisognerebbe averne sempre tre o quattro, di bandiere, se consegnassi quella giusta a chi di dovere, dicendo che l'hai strappata al nemico nella polvere della battaglia, ti prendi anche un premio, e ti paghi il vino all'osteria... e invece guarda dove ha finito per portarmi la bandiera rossa, sempre stretta in mano, *altro che tagliare la corda* — (AC, 74: capitolo 8)

In Islanda non ne ho abbattuto neanche uno [di alberi], anzi, avevo già pronta una legge che proibiva di toccarli, ne esistessero ancora o no, le leggi sono comunque fatte per proteggere i morti e le cose morte. *E se non mi avessero deposto a tradimento, proprio quando si stava per cantare la mia gloria* — (AC, 169: capitolo 41)

Quando me la sono vista davanti, in quell'osteria, quel viso più molle, come sfasciato, la sua insopprimibile nobiltà sotto l'involgarita stanchezza... si fa chiamare Nora. *Tanti arrivati quaggiù cambiano nome e cognome; pure a me, non so perché, sembrerebbe strano dirle Maria, anche se* — (AC, 273: capitolo 77)

E la nostalgia delle polene d'una volta ha subito chiamato all'opera i falsari, che si sono messi a rifare, copiandole da illustrazioni, quelle più famose spacciandole per vere e poi, poco dopo, vendendole come falsi ma falsi d'autore [...]. Anche queste che sto facendo qui — ce n'è già un bel numero, ho quasi riempito il magazzino — sono una serie di falsi, ma falsi autentici. [...] Ci sono tutte, mai così chiare e riconoscibili come adesso: questa è Maria, quella è Marie, quell'altra Mariza, e poi Márja e Norah e Mangawana; c'è anche la rivoluzione, con un berretto frigio e la bandiera rossa. Tutte ritrovate, non scappano più, così composte e rigide e piene di dignità, e io non le perdo più; faccio loro la guardia, le curo, le spolvero, le pulisco, finalmente in pace con me stesso, innocente. Non che io sia così presuntuoso da credermi il vero ultimo, figuriamoci, il prossimo falsario è forse già sulla porta, nessuno è mai l'ultimo nel cuore di una donna — (AC, 221: capitolo 91)

Pure in questi casi il trattino equivale a una lacuna, un vuoto, cui si possono attribuire significati diversi: è espressione di tensione, di silenzio o di disperazione da parte del protagonista. E — ripensando al nostro protagonista mentre parla al registratore — il trattino può rappresentare anche un'interruzione di quella registrazione.

A prescindere dalle possibili letture che il trattino suggerisce, sul piano linguistico tale segnale interpuntivo conferisce al discorso tratti propri dell'oralità. Le frasi segmentate e spezzate che ne derivano sono infatti proprie della lingua parlata; ce ne accorgiamo soprattutto leggendo il discorso ad alta voce. E in fondo sono proprio le pause (e dunque anche i trattini) a farci sentire il discorso narrativo come se venisse pronunciato ad alta voce. L'uso di questi segnali contribuisce così a creare la dimensione vocale del

testo letterario ovvero a farcelo percepire, per tornare alla tesi di Kohlmayer citata poc' anzi, come un agglomerato di voci. Kohlmayer si sofferma peraltro proprio sul ruolo dei trattini di sospensione nei testi letterari, sottolineando come la pausa provocata dai trattini “entspricht realistisch gestalteter Mündlichkeit” [corrisponde ad una forma realistica di oralità] (Kohlmayer, 471).

Il trattino contribuisce anche alla costruzione di quell'ambiguità tra resoconto oggettivo e confessione soggettiva che il testo suggerisce, come emerge nei seguenti esempi:

Non è una novità, no? Sta anche scritto nella scheda. Sente voci che gli ripetono ciò che lui pensa. È vero, io le sento. E Lei no, dottore. Stereotipo, allucinato. Disturbi deliranti. Non mi impressiono, sono abituato agli insulti. *Dimostra* — *dimostro* — un'intelligenza vivace, ma con un'evidente dissociazione ideo-affettiva che turba il suo orientamento spazio-temporale, immagini mentali che non riesce a collocare nel quadro della propria esperienza esistenziale, ma tende a elaborare in un romanzo delirante. (AC, 20)

Pure laggiù — *ossia quaggiù*, anche se volete farmi credere che quella là in fondo sia la Lanterna del vecchio Pedocin — non ho fatto neanche un giorno nelle celle di Porth Arthur. Mi hanno subito messo come impegnato contabile all'Ufficio di Imposta e Dogana [...] (AC, 77-78)

In entrambi i casi c'è un esplicito mescolamento dei piani: nel primo passo, il verbo *dimostrare* rimanda ora al testo della scheda clinica (verbo coniugato alla terza persona) ora al protagonista che racconta la sua verità (verbo coniugato alla prima persona); nel secondo passo, con la contrapposizione tra gli avverbi *laggiù* e *quaggiù* si sovrappongono i due scenari in cui la narrazione si svolge, diventando un unico luogo. A ben vedere, anche nel primo caso sorge il sospetto che *dimostra* e *dimostro* possano essere ricondotti allo stesso centro di enunciazione e che forse anche l'io e il dottore siano la stessa persona. Il trattino fa dunque intravedere quelle che Mortara Garavelli chiama “la polifonia e le stratificazioni enunciative” (95) del testo letterario. Si osservi come l'ambiguità che così si crea riguarda anche il piano narrativo, dove si mescolano, seppure per qualche breve istante, l'*Er-Erzähler* e l'*Ich-Erzähler*, il narratore in terza e il narratore in prima persona. Da questo punto di vista possiamo attribuire al trattino, sulla scorta di Zuschlag, anche una funzione metanarrativa¹¹.

¹¹ Quando l'uso del trattino incide sulla struttura narrativa del testo letterario, Zuschlag usa il termine “metanarrativer Gedankenstrich” [trattino metanarrativo] (248).

Nel testo abbondano anche i puntini di sospensione: puntini che interrompono una frase, per poi riprenderla, come in uno dei passi sopra citati (“Quando me la sono vista davanti, in quell’osteria, quel viso più molle, come sfasciato, la sua insopprimibile nobiltà sotto l’involgarita stanchezza... si fa chiamare Nora”), puntini che sospendono il discorso all’interno del capitolo oppure in chiusura di un capitolo (sono 32 i capitoli che terminano coi puntini di sospensione):

Del resto, se dovessi far concorrenza ai miei biografi e raccontare tutto quello che mi è successo, sarei il primo a perdere la testa; *sarebbe come accendere una candela fra le polveri, una grande esplosione e la nave salta in aria...* (AC, 45; fine capitolo 4)

Gli occhi di Maria... altro che i miei, ciechi... ecco, gli occhi li faccio così, scavando il legno, creando una cavità, soltanto il vuoto può reggere la vista del vuoto; guardi quanta segatura per terra, sono gli occhi delle mie polene tritutati e fatti polvere, come faceva mio fratello con gli zaffiri e gli smeraldi, *occhi azzurri e verdi, freddi come il mare d’Islanda...* (AC, 166-67; fine capitolo 39)

I puntini riproducono anch’essi “i cosiddetti ‘cambi di progetto’ del parlato” (Serianni, 76), cambi che esprimono sospensione, allusività, talora ambiguità. L’interruzione provocata dai puntini di sospensione è dunque paragonabile a quella dei trattini, anche se appare meno brusca di questi ultimi, perché non implica sempre rotture dal punto di vista sintattico. Se, sul piano della fisicità che i segnali di interpunzione trasmettono, il trattino appare come un respiro affannoso che si interrompe d’improvviso, i puntini assomigliano piuttosto ad un respiro che si estingue lentamente.

Il frequente ricorso alla virgola contribuisce soprattutto a riprodurre il susseguirsi — a tratti incontrollato e ossessivo — dei pensieri del protagonista:

È da ieri che piove, una pioggia incessante che percuote le foglie degli eucalipti e le felci, lucide e brillanti nell’aria scura di umidità, un’invalidabile muraglia d’acqua, e tutto è dall’altra parte, i volti le voci e gli anni... anche l’Istria, lassù, è dall’altra parte, in un altro mondo, è strano come da qui mi sembri di vederla così bene, vicina, come quando la si guarda dalla riviera di Barcola, ma poi sparisce, dissolta... (AC, 22)

Quando parli, e tutto ti viene su, i ricordi gli orrori la paura il tanfo della prigione l’acido dello stomaco, ti illudi che quelle parole siano qualcosa di diverso dalle cicatrici che ti senti sul viso, dall’oscuro pulsare del corpo che si consuma e di cui esse dicono la consunzione, dalle silenziose catastrofi che avvengono nelle cellule e fra i globuli sanguigni, ecatombi quotidiane di neuroni, immani come quelle dei Lager e dei Gulag di cui parla

chi è sopravvissuto ai Leviatani che lo hanno macinato, vasi che si rompono in piccole chiazze bluastre sottopelle, ben più piccole e passeggiere di quelle provocate dagli aguzzini nei Lager da cui siamo o non siamo ritornati, pronti a sacrificarci per il futuro, per la vita che non c'è, e a gettare nella fornace di tutti gli inferni il nostro presente, l'unica vita che avevamo e avremmo avuto nei miliardi di anni fra il big bang e il collasso finale, non solo della rivoluzione ma proprio di tutto. (AC, 28-29)

L'uso della virgola va visto nell'insieme di certe caratteristiche sintattiche del discorso: un discorso formato da molti periodi lunghi, in cui singole frasi, segmenti frasali o loro membri si aggiungono anche senza nessi espliciti, formando catene asindetichiche, quasi a riprodurre il sopraggiungere continuo di immagini, associazioni e pensieri fulminei. Le catene asindetichiche sono particolarmente ricorrenti in questo testo, sia sul piano frasale sia, soprattutto, sul piano di singoli membri frasali. Sostantivi, aggettivi oppure verbi formano quelli che Lausberg chiama asindeti di tipo additivo (Lausberg, 178), ossia catene formate per somma, per accumulo di membri. Tali catene rispecchiano il fluire inarrestabile dei pensieri del protagonista, come pure il venir meno di un qualsiasi ordine e dunque anche di gerarchia nei suoi pensieri:

La vita — diceva Pistorius, il nostro maestro di grammatica [...] — non è una proposizione o un'asserzione, ma *un'interiezione, un'interpunzione, una congiunzione*, tutt'al più un avverbio. (AC, 9)

No, dottore, non s'illuda, quelle sue pastiglie e flaconi non c'entrano, questa calma è merito mio — e per il resto invece *schiaivo al remo, marinaio di bassa forza, galeotto, condannato a manovrare le vele, abbattere alberi nella foresta, spaccare pietre, raccogliere sabbia nel mare gelido, scrivere e...* (AC, 17)

Uomini, foche, balene, canguri, indigeni, sotto a chi tocca. (AC, 93)

Ciò è ancora più evidente nelle catene asindetichiche caratterizzate dalla soppressione della virgola, di cui il testo offre moltissimi esempi:

Ma almeno là, in quella cella, mentre le scrivevo davanti a quei muri lerci, ero io a formularle, quelle domande fasulle, anche se era poi il reverendo a sbraitarle dal pulpito, mentre altrove, dappertutto, prima e dopo, per anni e anni e saecula saeculorum me le hanno gridate nelle orecchie, [...] ma da dove vengono queste urla, che fragore, non sento più, di chi è *quest'orecchio assordato rintronato messo fuori uso*, dev'essere stata una bastonata e se qualcuno l'ha data qualcuno l'ha certo presa, io o un altro. (AC, 10-11)

Per un po' le distingui ancora, le voci, poi è uno stridio indistinto, il vento ti sbatte in faccia e le ali degli uccelli ti stridono dentro le orecchie,

voci urla parole, tutta una ciurma selvaggia e flagellata nella tua testa. (AC, 15)

Mi lasci solo finire, stavo parlando di Achille e Agamennone, che per il resoconto delle loro imprese hanno un Omero a portata di mano, mentre io devo fare tutto da solo, *vivere combattere perdere e scrivere*. (AC, 17)

Chi è che mi tira in bocca queste palle di fango, *baia bojkot rivoluzione*, parole, torte in faccia, che strano sapore hanno, non indovino cosa sia, meglio inghiottirle, mandarle giù subito... (AM, 21)

Quando parli, e tutto ti viene su, *i ricordi gli orrori la paura il tanfo della prigionie l'acido dello stomaco*, ti illudi che quelle parole siano qualcosa di diverso dalle cicatrici che ti senti sul viso, dall'oscuro pulsare del corpo che si consuma e di cui esse dicono la consunzione, [...]. (AC, 28-29)

“Silenzio!”, gridava, ma cosa potete capire voi di quella sera, nella sala i globi di cristallo accesi *tremavano traballavano e roteavano*, Caroline Matilda, la regina, era il fuoco degli occhi dietro una maschera, perle di fuoco nero acceso come le torce, il vino s'incendiava nelle coppe — *io stringevo le mani le lasciavo ne afferravo altre*, tutti volevano stringermele, mi lasci stare, dottore [...] Gli occhi di Caroline Matilda *splendevano saettavano e fuggivano*, stelle filanti, mi avvolgevano [...] (AC, 57-58)

Il giorno la notte il cielo hanno il colore del fuoco, un'unica macchia rossa sotto le palpebre; anche l'aria ardente che toglie il respiro e taglia il viso come una falce è rossa. (AC, 59)

Niente, invece, si può spiegare. Neanche quel mio furore improvviso, quell'urlo, quella smania. *Erebus, Terror*, vedevo i nomi sulla fiancata delle navi che oscillavano nella baia, un mare si apriva sotto il mare e le inghiottiva, mi inghiottiva, precipitavo nel vortice, ero l'urlo schiumoso del vortice e *mi risucchiavo frullavo centrifugavo*. (AC, 315)

Il Cybernauta è naufragato, è finito in bocca ai pesci, *masticato digerito evacuato*, non c'è proprio più. (AC, 334)

Come si vede, anche gli asindetici privi di virgola sono formati da varie classi di parole — sostantivi, verbi, aggettivi —, come pure da singole frasi (*io stringevo le mani le lasciavo ne afferravo altre*). In alcuni casi, una catena che inizia come asindetica e priva di virgola, viene poi chiusa con la congiunzione coordinante *e*. Questo tipo di costruzione mista asindetico-sindetica compare specie in presenza di forme verbali: *tremavano traballavano e roteavano; splendevano saettavano e fuggivano*. Si osservi come, in entrambi i casi, i primi due elementi sono allitteranti e in questo senso uniti da un ulteriore legame fonetico.

All'asindeto fanno da contrappunto le strutture sindetiche di membri coordinati, tra cui spicca la figura del polisindeto di tipo copulativo ovvero

enumerativo (Lausberg, 145). Il sopraggiungere dei pensieri del protagonista appare in tal caso ancora più ossessivo e martellante¹²:

Ma come si fa con tutto questo andirivieni, con tante cose che si accavallano, *anni e paesi e mari e prigionie e volti e fatti e pensieri e ancora prigionie e squarciati cieli della sera da cui il sangue esce a fiotti e ferite e fughe e cadute...* (AC, 11)

Particolarmente interessanti per la nostra analisi appaiono le strutture asindetichiche prive di segni interpuntivi, trattandosi di un uso che viola le norme del sistema lingua. Che significato dare a tale violazione? Se i segni interpuntivi contribuiscono a dare voce all'affastellarsi di pensieri che travolgono il protagonista/i protagonisti, gli asindeti privi di segni interpuntivi sembrano trasformare questi pensieri in un vortice inarrestabile, un gorgo in cui viene meno la capacità di articolare i pensieri e in cui, ad un certo punto, viene meno, si arresta pure la voce. Gli asindeti privi di virgola portano dunque la voce ai suoi limiti estremi e rappresentano allo stesso tempo l'apice della "dramatisierte[n] Mündlichkeit" (Kohlmayer, 473), l'oralità drammatizzata, del testo letterario. Dal punto di vista narrativo ciò coincide con la totale assenza (Genette, 221) ha definito la "tutela narrativa" e dunque con il massimo grado di mimesi.

Ritornando alla distinzione tra scrittura diurna e scrittura notturna citata in precedenza, si potrebbe allora dire che l'elemento notturno di *Alla cieca* prenda corpo anche attraverso il particolare uso dei segnali interpuntivi. Ciò vale per tutti i segni qui analizzati, ma vale in particolare per gli asindeti senza virgola, proprio per l'evidente violazione della norma che tale uso implica. Vediamo allora cosa succede con i segni di interpunzione e, soprattutto, con la "non-virgola" nel testo tradotto ovvero nelle traduzioni inglese, tedesca e croata, rispettivamente di Anne Milano Appel, Ragni Maria Gschwend e Ljiljana Avirović¹³. Sia concentrando l'attenzione su una sola lingua sia estendendo, come qui si è fatto, lo sguardo a più lingue, si nota un atteggiamento diverso dei traduttori nei confronti della "non virgola" rispetto agli altri segnali interpuntivi che dominano nel testo. L'uso di questi ultimi corrisponde sostanzialmente a quello che si riscontra nel testo originale e questo vale anche per i trattini e puntini di sospensione che segnano la chiusura di un capitolo. Solo nella traduzione tedesca il

¹² Ricordiamo che nel descrivere le figure dell'accumulazione, Lausberg attribuisce loro un "effetto martellante" (179).

¹³ Nei rimandi alle citazioni tratte dalle relative traduzioni, si adottano le seguenti abbreviazioni: ACingl (= traduzione inglese di *Alla cieca*), ACted (= traduzione tedesca di *Alla cieca*), ACcro (= traduzione croata di *Alla cieca*).

trattino in chiusura di capitolo si trasforma (in tre dei quattro casi caratterizzati da tale uso) nei puntini di sospensione. Si confronti, ad esempio, il seguente passo nelle varie traduzioni:

[...] bisognerebbe averne sempre tre o quattro, di bandiere, se consegnassi quella giusta a chi di dovere, dicendo che l'hai strappata al nemico nella polvere della battaglia, ti prendi anche un premio, e ti paghi il vino all'osteria... e invece guarda dove ha finito per portarmi la bandiera rossa, sempre stretta in mano, altro che tagliare la corda — (AC, 74)

[...] you should always have three or four of them, flags that is, if you hand over the right one to those in command, saying that you tore it away from the enemy in the dust of battle, you'll even get a reward, and they'll pay for your wine at the tavern besides... but instead, look where the red flag ended up taking me, that flag forever in my grasp, a far cry from cut and run — (ACingl, 74)

[...] man müsste immer drei oder vier Fahnen haben. Wenn du die richtige dem Zuständigen, überbringst und sagst, du habest sie dem Feind im Schlachtenget, tümmel entrissen, bekommst du auch keine Belohnung und kannst dir den Wein in der Schenke leisten... dagegen schau, wohin mich die rote Fahne gebracht hat immer fest in der Hand, von wegen weglaufen ... (ACted, 89)

[...] trebalo bi ih uvijek imati tri ili četiri, zastave, ako na pravo mjesto predaš onu pravu, kažeš... da si je zarobio neprijatelju u prašini bitke, tada te nagrađuju, pa možeš platiti vino u birtiji... A umjesto toga, zamisli kamo me odvela crvena zastava, uvijek čvrsto u rukama, ni govora o bježanju — (ACcro, 81)

È interessante osservare come la sostituzione del trattino con i puntini di sospensione abbia luogo quando il trattino esprime una sorta di sospensione, conferendo allo stesso tempo un grado di allusività al discorso del protagonista. L'unico trattino mantenuto anche nella versione tedesca è invece quello che provoca una pausa improvvisa, un'interruzione brusca del discorso:

In Islanda non ne ho abbattuto neanche uno, anzi, avevo già pronta una legge che proibiva di toccarli, ne esistessero ancora o no, le leggi sono comunque fatte per proteggere i morti e le cose morte. E se non mi avessero deposto a tradimento, proprio quando si stava per cantare la mia gloria — (AC, 169)

In Island habe ich keinen einzigen gefällt, vielmehr hatte ich bereits ein Gesetz vorbereitet, das verbot, sie zu berühren, ob noch welche existieren oder nicht, jedenfalls sind die Gesetze dazu gemacht, die Verstorbenen und die toten Dinge zu schützen. Und wenn sie mich nicht heimtückisch

abgesetzt hütten, gerade als man anfing, meinen Ruhm zu besingen — (ACted, 208)

A parte questo tipo di eccezioni, le traduttrici seguono e ricreano gli usi (e abusi) interpuntivi del testo fonte. Diverso è invece lo scenario che si apre volgendo lo sguardo alle catene asindetichiche prive di virgole. Qui saltano subito agli occhi le differenze tra le traduzioni: da una parte quella tedesca, che opera un'evidente scelta di normalizzazione, nella misura in cui in tutte le sequenze viene inserita la virgola, e, dall'altra, quelle croata e inglese in cui la "non virgola" è mantenuta — non sempre, ma in molti casi — anche nel testo tradotto. Si confrontino i seguenti brani nelle varie traduzioni:

Ma almeno là, in quella cella, mentre le scrivevo davanti a quei muri lerci, ero io a formularle, quelle domande fasulle, anche se era poi il reverendo a sbraitarle dal pulpito, mentre altrove, dappertutto, prima e dopo, per anni e anni e saecula saeculorum me le hanno gridate nelle orecchie, [...] ma da dove vengono queste urla, che fragore, non sento più, di chi è *quest'orecchio assordato rintronato messo fuori uso*, dev'essere stata una bastonata e se qualcuno l'ha data qualcuno l'ha certo presa, io o un altro. (AC, 10-11)

But at least there, in that cell, as I wrote those bogus questions inside those grimy walls, it was I who formulated them from the pulpit, whereas elsewhere, everywhere, before and after, for years and years in saecula saeculorum, it was others who shouted them into my ears instead [...] but where are those shouts coming from, what an uproar, I can't hear anymore, *whose ear is this, deafened, stunned, out of order*, it must have been a wallop and I someone packed it, someone certainly caught it, me or somebody else. (ACIngl, 2-3)

Aber wenigstens dort in der Zelle, wenn ich vor den schmutzigen Wänden solche leeren Fragen niederschrieb, war ich es, der sie formulierte, auch wenn sie dann vom Reverend von der Kanzel herabgedonnert wurden, während man sie anderswo, überall, früher und später, Jahr um Jahr und saecula saeculorum mir in die Ohren geschrien hat [...] doch woher kommt dieses Geschrei, was für ein Lärm, ich höre nichts mehr, wem gehört *dieses taube, benommene, außer Kraft gesetzte Ohr*, es muß ein Stockhieb gewesen sein, und wenn einer ihn ausgeteilt hat, muß einer ihn abgekriegt haben, ich oder ein anderer. (ACted, 8-9)

Ali ta sam lažna pitanja u onoj ćeliji nascreću sastavljao baš ja, ispisujući ih pred strašno uprljanim zidovima, iako ih je poslije velečasni, urlajući, izgovarao s propovjedaonice, a onda su mi ih drugdje, posvuda, prije ili poslije, godinama i godinama i *secula saeculorum* vikali na uho [...] ma

odakle stižu ti užasni krikovi, kakva li urnebesa, ništa više ne čujem, čije je to *zaglušeno i nekorisno uho u kojem strašno tutnji*, bit će da je od udaraca, a ako je netko nekoga udarao, onda je taj netko bio i izudaran, ja ili netko drugi. (ACcro, 8-9)

Per un po' le distingui ancora, le voci, poi è uno stridio indistinto, il vento ti sbatte in faccia e le ali degli uccelli ti stridono dentro le orecchie, *voci urla parole*, tutta una ciurma selvaggia e flagellata nella tua testa. (AC, 15)

For a while you can still make them out, those voices, then it becomes an indistinct shrieking, the wind smacks you in the face and the wings of birds flap in your ears, *voices, shouts, words*, all one unruly, whipped-up swarm in your head. (ACingl, 9)

Eine Weile kannst du sie, die Stimmen, noch deutlich hören, dann wird daraus ein undeutliches Kreischen, der Wind peitscht dir ins Gesicht, und die Flügel der Vögel knallen dir in die Ohren, *Stimmen, Schreie, Würter*, eine Wilde aufgebraute Meute in deinem Kopf. (ACted, 15-16)

Zatim ih još malo razabireš, te glasove, a onda čuješ nerazgovjetan krik, vjetar ti šiba lice, *ptičja krila pište ti u ušima, glasovi urlici riječi*, u tvojoj glavi divlja i premlaćena rulja. (ACcro, 15)

Quando parli, e tutto ti viene su, *i ricordi gli orrori la paura il tanfo della prigionia l'acido dello stomaco*, ti illudi che quelle parole siano qualcosa di diverso dalle cicatrici che ti senti sul viso, dall'oscuro pulsare del corpo che si consuma e di cui esse dicono la consunzione [...] (AC, 28-29)

When you talk, and everything repeats on you, *the memories the horrors the fear the prison stench the stomach acid*, you delude yourself that those words are something more than the scars you feel on your face, than the obscure throbbing of your body being consumed and whose consumption they describe [...] (ACingl, 24)

Wenn man redet, und alles kommt einem hoch, die Erinnerungen, *die Schrecken, die Angst, der Gefängnismief und die Magensäure*, dann bildet man sich ein, dass diese Worte etwas anderes seien als die Narben, die man im Gesicht spürt, als das dunkle Pochen des Körpers, der sich verbraucht und von dessen Abnutzung sie künden [...] (ACted, 32-33)

Kad govoriš, pa kada ti se sve popne u grlo, *sjećanja užasi strahovi zatvorski smrad želučana kiselina*, zavaravaš se da su te riječi nešto drugo, a ne rane koje čosjeaš na licu, opskurno pulsiranje tijela koje se troši i čijega su trošenja te riječi potvrda [...] (ACcro, 30)

Il giorno la notte il cielo hanno il colore del fuoco, un'unica macchia rossa sotto le palpebre; anche l'aria ardente che toglie il respiro e taglia il viso come una falce è rossa. (AC, 59)

The day the night the sky are the colour of fire, a single red dot under your eyelids; even the burning air that stifles your breath and slashes your face like a scythe is red. (ACingl, 58)

Tag, Nacht und Himmel haben die Farbe des Feuers, ein einziger roter Fleck unter den Augenlidern [...] (ACted, 71)

Dan noć nebo boje su plamena, jedna jedincata crvena mrlja ispod očnih vjeda; i užareni zrak od kojega čovjeku nestaje dah i koji poput srpa reže lice crven je. (ACcro, 66)

Il Cybernauta è naufragato, è finito in bocca ai pesci, *masticato digerito evacuato*, non c'è proprio più. (AC, 334)

The Cybernaut sank, he ended up in the fishes' mouths, *chewed digested eliminated*, he is no more. (ACingl, 366)

Der Cybernaut hat Schiffbruch erlitten, ist im Maul der Fische gelandet, *gekaut, verdaut, ausgeschieden*, er existiert nicht mehr. (ACted, 413)

Kibernaut se utopio, dokrajčile su ga ribe, *prožvakale, probavile, ispraznile se*, jednostavno ga više nema. (ACcro, 377)

La traduttrice tedesca ricrea le sequenze nominali e verbali, aggiungendovi sempre la virgola e dunque operando una sorta di normalizzazione rispetto al testo fonte. Nelle traduzioni inglese e croata viene invece riproposta la concatenazione di più parole priva di virgole, salvo alcuni casi di normalizzazione che avviene o mediante l'inserimento della virgola o sciogliendo la catena stessa, come nella traduzione croata di "quest'orecchio assordato rintronato messo fuori uso" (AC, 11), che subisce la trasformazione del participio in funzione attributiva "rintronato" nella frase relativa "to zaglušeno i nekorisno uho u kojem strašno tutnji" (ACcro, 9).

Osserviamo, solo a margine, come Magris sia avvezzo all'uso della "non virgola"; anche in *Un altro mare* se ne trovano diversi esempi, sebbene in misura molto più ridotta che in *Alla cieca* e sebbene la forza degli asindeti privi di virgola sia talora attutita dall'aggiunta di altri elementi per mezzo di legami sindetici (cfr. AM, 23, 41 e 89). Strutture di questo tipo caratterizzano soprattutto quelle parti del discorso in cui sfumano i confini tra il piano del narratore e quello dei personaggi protagonisti della narrazione. Le traduzioni del testo sono tutte all'insegna della normalizzazione e non serbano traccia di questa scelta ortografica.

Tornando ad *Alla cieca*, va sottolineato come sia la traduttrice inglese sia la traduttrice croata accludano alla propria traduzione una nota del traduttore (ACingl, 369-383; ACcro, 379-381), in cui si soffermano anche (e soprattutto) sull'uso della virgola nel testo originale. Citiamo le relative riflessioni:

Deliberately long sentences that run on and on, with a level of subordinate clauses that defies generally accepted English syntax, are intentional and contribute to the tumultuous rhythm of the text. At the same time they are a syntactical expression of the protagonist's turbulence and confused state of mind. Series without commas also contribute to the rhythm of the text, somewhat like a crescendo, building and swelling. The reader feels the intensity of the speaker's sensations and may also be disoriented, derailed. In this way, the reader comes to share the speaker's confusion and state of agitation. In some cases these sentences are like nested dolls, with clauses snugly nestled one inside the other, a labyrinthine maze through which the reader can arrive at different interpretations depending on how his mind moves among the various elements. (Appel, ACingl, 372)

Potpuno neočekivanom primjenom interpunkcije Magris je u svom djelu postignuo učinak ludila, mahnitosti, neuračunljivosti, neumjerenosti, fiks-ideje, paranoje, shizofrenije, psihoze, i napokon razboritosti, što su ujedno i osobine glavnoga junaka ovog djela. Magrisov izričaj boli, jada, bijesa, pomirenja očituje se "zarezmom-nezarezmom", što će reći nabravanjem zareza pa se zajedno s oksimoronom *pazzo-saggio* (ludi pametnjaković ili pametan ludak) pretvaraju u svojevrstne retoričke figure kojima je skladan osebujan ritam djela. [...] Pripovijedanje je lagano, brzo, prekinuto, tragično, poetično, a sve je skupa postignuto sasvim posebnom uporabom zareza, točke, trotočke, crticeš. (Avirović, ACcro, 380-381)

[Attraverso un uso dell'interpunzione del tutto imprevedibile, Magris crea nel testo un effetto di follia, avventatezza, sconsideratezza, smoderatezza, di ossessione, paranoia, schizofrenia, psicosi e infine di avvedutezza, tutte caratteristiche del protagonista principale di quest'opera. L'espressione di dolore, di irritazione, di rabbia e di riappacificazione trova forma nella "virgola-non virgola" ovvero nel cumulo di virgole, che assieme all'ossimoro *pazzo-saggio* (genio folle o pazzo geniale) si trasforma in numerose figure retoriche che costituiscono il variegato ritmo dell'opera. [...] La narrazione scorre ora lenta, ora veloce. È frammentata, tragica, poetica, e il tutto lo si raggiunge con un uso particolare della virgola, del punto, dei puntini di sospensione, del trattino...]

Entrambe le traduttrici individuano dunque nell'interpunzione un

indicatore stilistico del testo. In altri termini, il particolare uso dei segni interpuntivi — tra cui, soprattutto, la presenza-assenza della virgola — è interpretato come un'invariante del testo originale, qualcosa che va ricreato nella traduzione, nonostante gli inevitabili cambiamenti che il passaggio da una lingua all'altra comporta¹⁴. Da questo punto di vista è particolarmente interessante la lunga nota di Anne Milano Appel, la quale individua una serie di invarianti — lei li chiama “the most striking stylistic features of the text” — che hanno condizionato la sua traduzione: “the recurring images, the intentionally repeated language, the deliberately long sentences, a sustained ambiguity, a tendency to paraphrase and an alternation of voices” (Appel, ACingl, 371). Le molte catene asindetice rientrano evidentemente nel terzo degli aspetti citati.

Attraverso le note delle traduttrici possiamo quindi ricostruire, almeno in parte, la loro interpretazione del testo e le loro intenzioni (nei confronti del testo originale e di quello tradotto). Si tratta di testimonianze preziose (anche perché rare) per chi riflette sulla traduzione di un testo come pure sul tradurre in generale, come ben ricorda Senn:

Es wäre ein Vorteil, wenn Übersetzer für jedes Werk ihre Programmierungsabsichten bekanntgäben und deutlich machten, was sie vorgezogen haben, wie sie mit Laut, Fremdartigkeit, Idiomatik, Form, Ablauf, Sprachschichtung usw. umgegangen sind, was für Kunstgriffe angebracht schienen, ob sie eher archaisieren oder modernisieren, und was es an Anhaltspunkten alles noch geben kann. Damit wäre natürlich auch eingestanden, was hintanzustellen war und darum vernachlässigt werden musste. [...] Zu sehen, was jede Übersetzung versucht und, reziprok, was sie nicht leisten kann, würde auch das Bewusstsein der Leser dafür verfeinern, dass Übersetzungen Übersetzungen sind, nicht wundersame geniale Identitäten, sondern vielfältige sprachliche, kulturelle, strukturelle lautliche Veränderungen und Kompromisse — verändert durch Vorgänge, die Kenntnis, Einfühlung, Gewissenhaftigkeit, Geduld, Selbstverleugnung, Spürsinn und sehr sehr viel Handwerk verlangen, ohne dass ihnen eine Wissenschaft vom Übersetzen bis jetzt, leider, sehr viel helfen konnte. (Senn, 83)

[Sarebbe utile se per ogni opera tradotta i traduttori rendessero note le

¹⁴ Per i concetti di *invariantel* *invarianza*, si rimanda a Schreiber, che così li definisce “das, was [in der Übersetzung] gleich bleiben soll nenne ich *Invariante* und die Tatsache des Gleichbleibens *Invarianz*” [definisco *invariante* ciò che [nella traduzione] deve rimanere uguale e *invarianza* la condizione che ne deriva] (Schreiber, 30). Schreiber riprende, modificandone leggermente la terminologia, concetti ampiamente discussi e illustrati da Albrecht e Bassnet (38).

proprie intenzioni programmatiche, spiegando le proprie preferenze, il modo in cui hanno affrontato elementi quali il suono, l'estraneità, l'idiomatica, la forma, le varianti linguistiche e così via, spiegando dove hanno ritenuto necessario intervenire nel testo, per arcaizzare piuttosto che modernizzare, e così avanti. In questa maniera si renderebbe evidente quello che doveva essere messo da parte e dunque trascurato. [...] La possibilità di vedere ciò che con la traduzione si è tentato di fare e, per contro, ciò che essa non può offrire, contribuirebbe anche a rendere il lettore più consapevole del fatto che le traduzioni sono traduzioni, non identità miracolose e geniali, bensì profonde trasformazioni e compromessi sul piano linguistico, culturale, strutturale, fonetico — trasformazioni che avvengono sulla base di processi che richiedono conoscenza, immedesimazione, meticolosità, pazienza, sacrificio, intuito e molta, molta abilità, e tutto questo senza che la scienza della traduzione abbia finora potuto purtroppo essere di grande aiuto.]

Nel caso delle catene asindetichiche prive di virgole, le righe esplicative delle traduttrici possono essere viste anche come un tentativo di spiegare e giustificare scelte così particolari (e anomale) sul piano interpuntivo.

È indubbio che, anche a prescindere da esplicite dichiarazioni, i traduttori riconoscano nelle caratteristiche ortografiche e sintattiche del testo l'origine del suo ritmo tumultuoso, quel ritmo che a tratti mozza il fiato. E, infatti, nel dialogo con l'autore si soffermano sovente su molti degli aspetti qui descritti. Colpisce tuttavia il fatto che in quel dialogo non si parli quasi mai delle "non virgole"; non lo fanno i traduttori e non lo fa nemmeno l'autore, che pure abbiamo visto essere così puntuale nelle sue osservazioni ai traduttori. Per quel che riguarda questi ultimi, si può pensare che essi non attribuiscano una funzione narrativa a quel determinato aspetto, oppure che non gli attribuiscano un'importanza tale da riproporre nel testo di arrivo scelte linguistiche fuori norma. Quanto al 'silenzio' dell'autore, si può ipotizzare che nella prospettiva di lettore che egli assume nello scambio con i traduttori, certi aspetti del testo perdano il significato che vi attribuiva nel ruolo e nella prospettiva autoriale. Il che ci fa intuire quanto possa essere complesso e sfaccettato lo scambio tra autore e traduttori e come possa influire non solo sui traduttori, ma anche sullo stesso autore e sul suo rapporto con il proprio testo.

UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OPERE CITATE

Albrecht, Jörn. *Übersetzung und Linguistik*. Tübingen: Narr, 2005.

- Anceschi, Luciano. *Progetto per una sistematica dell'arte*. Modena: Mucchi, 1983.
- Bassnett, McGuire, Susan. *La traduzione. Teorie e pratica*. Milano: Bompiani, 1993.
- Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.
- Genette, Gérard. *Figure 3: discorso del racconto*. Tr. di Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1976.
- Ivančić, Barbara. *Il dialogo tra autori e traduttori. L'esempio di Claudio Magris*. Quaderni del CeSLiC, Centro di Studi Linguistico-Culturali (CeSLiC), ISSN: 2038-7954, URL , 2010.
- Kohlmayer, Rainer. "Literarisches Übersetzen: Die Stimme im Text." *Germanistentreffen Deutschland — Italien 8.-12.10.2003. Dokumentation der Tagungsbeiträge*, Ed. DAAD. Bonn: DAAD, 2004. 465-486.
- Lausberg, Heinrich. *Elementi di retorica*. Tr. di Lea Ritter Santini. Bologna: il Mulino, 1969.
- Magris, Claudio. *Danubio*. Milano: Garzanti, 1986.
- . *Un altro mare*. Milano: Garzanti, 1991.
- . *Microcosmi*. Milano: Garzanti, 1997.
- . "Sull'Isonzo un microcosmo di esuli." *Corriere della Sera* 21.7.1997: 33.
- . *La mostra*. Milano: Garzanti, 2001.
- . *Alla cieca*. Milano: Garzanti, 2005.
- Tr. catalana: *A cegues*. Tr. di Anna Casassas. Barcelona: Ediciones de 1984, 2005.
- Tr. spagnola: *A ciegas*. Tr. di José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Tr. francese: *À l'aveugle*. Tr. di Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Paris: Gallimard (L'Arpenteur), 2006.
- Tr. turca: *El Yordamýyla*. Tr. di Leyla Tonguç Basmacı. Istanbul: Merkez Kitaplar, 2006.
- Tr. polacca: *Na oślep*. Tr. di Joanna Ugniewska. Warszawa: Czytelnik, 2006.
- Tr. tedesca: *Blindlings*. Tr. di Ragni Maria Gschwend. München: Hanser, 2007.
- Tr. olandese: *Blindelings*. Tr. di Anton Haakman e Linda Pennings. Amsterdam: De Bezige Bij, 2007.
- Tr. danese: *I Blinde*. Tr. di Hanne Jansen e Ole Jorn. København: Samleren, 2007.
- Tr. svedese: *I blindo*. Tr. di Barbro Andersson. Stockholm: Forum, 2007.
- Tr. croata: *Naslijepo*. Tr. di Ljiljana Avirović. Zagreb: Durieux, 2007.
- Tr. ungherese: *Vaktában*. Tr. di Judit G-I. Budapest: Europa 2007.
- Tr. romena: *La voia întâmplării*. Tr. di Christian e Alina Huțan. București: RAO International Publishing Company, 2008.
- Tr. portoghese (ed. Brasile): *As cegas*. Tr. di Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia Das Letras, 2009.
- Tr. norvegese: *I Blinde*. Tr. di Kjell Risvik, Mno, Oslo: Forlaget Press, 2009.
- Tr. slovena: *Na slepo*. Tr. di Veronika Breclj. Ljubljana: Slovenska matica, 2009.
- Tr. inglese (ed. Canada): *Blindly*. Tr. di Anne Milano Appel. Toronto: Hamish Hamilton/Penguin Canada, 2010.

- . “L'autore e i suoi traduttori.” *La traduzione d'autore*. Ed. Marcella Bertuccelli. Pisa: Plus, 2007. 37-53.
- Meshonnic, Henry. “Qu'entendez-vous par oralité?” *Language française* 56 (1982): 6-23.
- Mortara Garavelli, Bice. “L'interpunzione nella costruzione del testo.” *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti. Atti del Seminario Internazionale di Barcellona (24-29 aprile 1995)*. Eds. María de las Nieves Muñiz and Francisco Amella. Firenze: Franco Cesati, 1996. 93-113.
- Osimo, Bruno. *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli, 2004.
- Schreiber, Michael. *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Narr, 1993.
- Senn, Fritz. “Literarische Übertragungen — Empirisches Bedenken.” *Übersetzungswissenschaft — Eine Neuorientierung: zur Integration von Theorie und Praxis*. Ed. Mary Snell-Hornby. Tübingen, Basel: Francke, 1994. 54-85.
- Serianni, Luca. *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*. Con la collaborazione di Alberto Castelvocchi. Torino: Utet, 2006.
- Venuti, Lawrence. “Strategies of translation.” *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker. London: Routledge, 1998. 240-244.
- Zuschlag, Kathrin. *Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*. Tübingen: Narr, 2002.

Materiale inedito

- “Per le traduzioni di *Danubio*”.
- “Indicazioni per i traduttori di *Un altro mare*”.
- “Avvertenze generali per i traduttori di *Microcosmi*”.
- “Avvertenze ai traduttori de *La mostra*”.
- “Lettera ai traduttori di *Alla cieca*”.