

Claudio Magris
traduttore dalla letteratura tedesca

Ulisse Dogà

Berlino

*P*er Claudio Magris, come per molti altri scrittori e poeti contemporanei, la traduzione di letteratura straniera non ha rappresentato un diversivo dettato da casi contingenti rispetto alla principale attività letteraria, ma ha significato più concretamente un'occasione di riflessione critica rivelatasi poi decisiva per il suo percorso di autore, un momento di indagine privilegiato sul linguaggio e sullo stile poetico altrui, uno sguardo micrologico nella cassetta degli attrezzi di autori del passato e di altre lingue, che ha esercitato inevitabilmente una grande influenza sul suo modo di scrivere. Tuttavia, pur venendo dalla critica e partecipando assiduamente e da protagonista ai dibattiti teorici sulla natura e sul compito della traduzione poetica, Magris non ha avuto bisogno o non sembra spinto dalla necessità di aggiornare a tutti i costi il proprio vocabolario critico per restare affannosamente al passo con gli ultimi studi specialistici: al posto di teoremi e ricette astratte ha fornito con costanza e con la consueta eleganza e precisione terminologica delle brevi e utili introduzioni alla sua prassi traduttoria. Considerate nel loro insieme, esse costituiscono a tutti gli effetti una silloge di poetica, poiché gettano sempre una luce anche sul Magris uomo e scrittore. Questi interventi rientrano di diritto in quella categoria di scritti sull'arte di tradurre che Luzi ha definito non senza autoironia come "prova di finezza problematica" (VII), ovvero preziose e concise riflessioni di natura non solo tecnica, spesso di ordine squisitamente psicologico ed esistenziale, con cui ritualmente poeti e

scrittori italiani fin dagli anni Quaranta sogliono accompagnare i loro tentativi di traduzione¹.

Non è allora un caso se l'unico testo di teoria citato da Magris in questi suoi *excursus* è un vecchio manuale di tedesco sul quale studiava alle scuole medie, la *Guida alla traduzione dall'italiano al tedesco* di Guido Cosciani e Guido Devescovi, il quale avvertiva che tradurre è impossibile, ma tuttavia necessario. Il ricordo scolastico di questo monito è più di un vezzo letterario, poiché nell'orizzonte poetico di Magris le difficoltà e le gioie legate alla prassi traduttoria rimandano visceralmente alle difficoltà e alle gioie della vita, a quella decifrazione degli enigmi dell'esistenza che inizia – ha la sua iniziazione – già nell'infanzia, per imporsi poi più drammaticamente nell'età adolescenziale². Così Magris ci presenta la similitudine fra la problematicità e l'imprudenza dell'atto ermeneutico e quell'apertura primigenia della coscienza al mondo, destinata poi allo scontro con i fatti, alla critica delle idee e al necessario superamento degli ostacoli: “Forse una persona veramente coscienziosa non dovrebbe tradurre, sapendo a priori di dover presentare un bilancio in perdita oppure di doverlo ritoccare con disinvoltura, per dissimulare quel deficit. D'altronde questa temerarietà non riguarda soltanto la traduzione; anche vivere, forse, è impossibile ma necessario, almeno dal momento in cui uno si trova, suo malgrado, ad essere nel mondo” (1995: 12).

A differenza di altri poeti o scrittori traduttori della sua generazione, Magris non colloca la traduzione solo sul piano dell'esercizio stilistico e della sperimentazione utile al mestiere di poeta, non lascia spazio alla retorica brechtiana dei due tavoli da lavoro, ma resta sempre scrittore anche quando traduce o riflette sulle sue traduzioni e sulle traduzioni dei suoi libri. È significativo infatti che egli – contrariamente all'apologia del distacco di Fortini, che lo stesso critico e poeta fiorentino riconosce come illusoria³ – parli di una necessaria sintonia con il mondo dell'autore tradotto: Magris non indugia quindi sulla *distanza* fra originale e traduzione e nemmeno sulla *differenza* fra la qualità dell'opera dell'autore tradotto e la propria poetica, ma molto più essenzialmente sulla *corrispondenza* fra la lingua dell'autore tradotto e la lingua del traduttore, un rapporto che Magris ritiene o desidera alla pari, poiché – come autore tradotto in moltissime lingue straniere – è sensibile e cosciente non solo dell'importanza di una corretta trasposizione delle lingue straniere in italiano, ma anche del valore eccezionale di un corretto equivalente del suo *melos* in un altro gergo⁴. Dal punto di vista della lingua, da intendersi dunque non in modo formalistico,

ma come entità viva e storica, come coagularsi in un certo ritmo e in una certa melodia di un mondo di esperienze e visioni diverso dal nostro, il tradurre può diventare davvero un'esperienza decisiva per la propria scrittura, a patto naturalmente di entrare in sintonia con quella particolare cristallizzazione di eventi e quel particolare ritmo che ci si appresta a interpretare e a rendere nella propria lingua.

L'accento posto anzitutto sulla componente melodica e ritmica fra tutti gli elementi e i mezzi stilistici a disposizione nel processo di traduzione non va preso metaforicamente o come particolare e soggettiva preferenza di alcuni poeti e scrittori per le caratteristiche prettamente musicali del linguaggio. Ancora Sereni sembra quasi declassare a "effetto illusorio", "sorta di infatuazione", "svolta squisitamente soggettiva" quel richiamo schiettamente musicale di un verso in lingua straniera che può spingere il traduttore non tanto a "farlo proprio", ma a "sentirlo come proprio", ma si tratta di un processo per lui tanto più necessario: "Esiste insomma, o almeno è esistito nei casi che mi riguardano, un momento ulteriore nel quale non si traduce più, semplicemente, un testo, bensì si traduce l'eco, la ripercussione che quel testo ha avuto in noi." (Char, Sereni: 20) La componente melodica, risultato di calcolate modulazioni e articolazioni del materiale verbale, è in realtà uno degli elementi originari e fondanti della poesia antica, un aspetto oltremodo concreto e determinante che, decaduto man mano che la poesia divenne poesia da leggere e non più da recitare, riemerge con forza quando – come nel caso dell'approccio traduttorio di Magris⁵ – la ricezione è veicolata essenzialmente dalla percezione della sua particolare e singolare musicalità, nonché dalla corretta interpretazione del suo significato. Magris accentua l'importanza di una sintonizzazione del traduttore sul livello melodico di un testo che è l'effetto della risonanza musicale della combinazione e articolazione dei dati fonetici e semantici delle singole parole⁶. In termini linguistici, egli esorta alla considerazione del sistema e delle funzioni fonologiche oltre a quelle semasiologiche e onomasiologiche, indicate dagli studi specialistici come i due momenti o fasi principali del processo traduttivo⁷.

Le sue prime traduzioni (*Brecht und die Tradition* di Hans Mayer per Einaudi, *Der Wirrwarr* di Werner Kraft per Adelphi) non possono dirsi, a detta di Magris stesso, del tutto soddisfacenti, poiché il traduttore per diversi motivi non era entrato e non aveva colto in profondità proprio quella melodia della lingua originale che non è solo il risultato di giochi e alchimie linguistiche che un traduttore può rendere o meno a seconda

della sensibilità del suo orecchio e della sua proprietà di linguaggio, ma più fondamentalmente è, secondo lo scrittore triestino, il veicolo di una determinata visione del mondo, espressione di cultura e di modi di vivere, sicché il traduttore, come abbiamo accennato poco sopra, per tradurre adeguatamente deve entrare in sintonia con un mondo o “modo di essere” a lui inizialmente estraneo. Quello che a primo acchito può sembrarci un principio quasi metafisico, irrazionale, oppure schiettamente idiosincratico, ovvero la ricerca e la coscienza di una partecipazione e complicità con l'autore tradotto, è in realtà anche per un traduttore e critico del calibro di Sergio Solmi “l'unico criterio” che si manifesta praticamente come “sollecitazione viva verso un'apertura, un passaggio, nel senso di una estrinsecazione di un dato complesso verbale, a un certo punto oggettivato a pura materia emotiva e rappresentativa, in un complesso verbale d'altra lingua, quella del traduttore” (Solmi: 228-229). Le traduzioni di Magris, come vedremo nel dettaglio, confermano che quando si entra nella melodia e si intende il mondo della lingua d'origine, la traduzione si lascia alle spalle sia l'inclinazione didascalica che la tendenza opposta a trasformare e abbellire ciò che non ci è proprio, essa diventa a sua volta un “modo di scrivere”. Quando la traduzione diventa scrittura, ecco che l'impaginazione con il testo a fronte non costituisce più un problema o un inutile orpello, poiché il confronto fra i testi non è sbilanciato né da una parte (aiuto o dizionario per la decifrazione dell'originale) né dall'altra (pendant del rifacimento poetico), ma si prospetta come un incremento reciproco⁸.

Nell'approccio melodico di Magris al problema della traduzione viene esaltato, più concretamente, quello che possiamo indicare come il corpo del testo e non tanto quegli elementi esplicitamente oratori e musicali tipici della poesia romantica e simbolista che concorrono spesso in modo artificioso con le composizioni musicali⁹. È naturale dunque se, dopo le prime prove non perfettamente riuscite, quello che Magris definisce il suo “vero tradurre” inizia con il lavoro su testi di letteratura tedesca – che egli domina in ogni loro aspetto – e in particolare su opere teatrali, le quali rimangono figurazioni astratte e inanimate finché la voce e il respiro degli attori non le rianimano attraverso il ritmo della recitazione. Il teatro riconnette per Magris la scrittura alla sua linfa vitale, associa figure ritmiche e retoriche alla voce e alla gestualità degli interpreti sulla scena, facilitando il lavoro del traduttore che nella sua immaginazione deve sciogliere i significati e la mera musicalità del testo originale in una nuova cassa di risonanza, in un nuovo modo d'essere: “Il mio vero tradurre è cominciato

quando ho tradotto per il teatro. Ho tradotto, fra gli altri, Schnitzler, Kleist, Grillparzer, Büchner. E io ho sempre tradotto non soltanto per consegnare un testo alla stampa di un libro, ma in primo luogo per una compagnia teatrale che l'avrebbe messo in scena, pensando dunque a chi avrebbe a sua volta interpretato la mia interpretazione, agli attori che avrebbero detto quelle parole, alle guance e alle ganasce del grande Tino Buazzelli che avrebbe dovuto fare da amplificatore a ciò che andavo scrivendo. / In quell'occasione è cominciato per me qualcosa di nuovo: tradurre è diventato propriamente un modo di scrivere, era come se fossi veramente entrato in una dimensione che aveva da fare con la mia sintassi, con il mio modo di essere" (Magris 2007: 66).

Queste considerazioni di carattere e tono essenzialmente psicologico e confidenziale implicano una questione più generale, ovvero il problema centrale per ogni approccio alle affinità e alle differenze, ai conflitti e alle intersezioni non solo fra lingue, ma anche fra culture e tradizioni differenti. Questo problema, come si sa, è costitutivo per i *Translation Studies*, ma, di nuovo e non certo per sottovalutare l'innegabile importanza di una disciplina che ha fornito nuovi paradigmi e metodi a una prassi che aveva rischiato di essere soffocata da un approccio strettamente linguistico e normativo, anche da questo punto di vista le considerazioni di Magris si mantengono sul piano discorsivo dello scrittore e cedono pochissimo al gergo del critico e dell'accademico. I suoi pensieri non si pongono esclusivamente su un piano teoretico, ma forniscono chiavi di lettura di determinati agglomerati verbali dei suoi autori tradotti, da cui emerge con particolare fluorescenza una convenzione, un condizionamento storico e sociale che si rovescia linguisticamente in una singolare nota emotiva "impossibile" da tradurre letteralmente, soprattutto nel caso di autori non contemporanei. Magris ci indica allora concretamente come egli superi lo scarto storico e culturale, ci dà la misura dei suoi anacronismi o infedeltà, mirate a conquistare una simultaneità o sincronia per lo meno ideale e a colmare o ridurre quello iato non solo temporale che rischia di cristallizzarsi in una opposizione linguistica fra testo di partenza e testo di arrivo.

Se muoviamo ora da queste premesse di carattere generale e consideriamo alcuni esempi tratti dalle opere di autori di lingua tedesca tradotti da Magris, quello che indubbiamente ha posto meno complicazioni e considerazioni di ordine tecnico è Arthur Schnitzler, l'autore temporalmente e culturalmente più vicino allo scrittore triestino, che all'ironico e tagliente analista della *belle époque* viennese aveva già dedicato pagine memorabili nel suo *Mito*

Absburgico. Tuttavia, anche nel caso di un linguaggio e di un mondo sociale e culturale ben conosciuti si pongono alcuni ostacoli di natura tecnica, da cui la scelta di tradurre in prosa la commedia in versi *Le sorelle ovvero Casanova a Spa*, edita nel 1987 da Einaudi, ma approntata per una specifica messa in scena teatrale per la quale, secondo Magris, una trascrizione in versi sarebbe risultata del tutto parodica e inappropriata: “ho preferito invece raccogliere il suggerimento contenuto nel testo, ossia la sua tendenza a esplicitare e a sottolineare, e l’ho resa a mia volta ancora più evidente” (68)¹⁰.

Emblematico invece dello iato anacronistico fra lingua di partenza e lingua d’arrivo il caso della *Medea* di Grillparzer, ultima parte della trilogia del drammaturgo austriaco terminata nel 1821, tradotta da Magris per Marsilio nel 1996. Come spiega lo scrittore triestino, soprattutto in questa ultima parte Grillparzer riesce a fondere mito e psicologia, trame arcaiche e scene prosaiche e borghesi. A livello linguistico questa mescolanza fra vicenda archetipica e dramma coniugale si rispecchia nell’alternanza fra toni tragici e dialoghi familiari. I primi sembrano riservare, per la loro icasticità e idealità, minori problemi di interpretazione e resa

Medea: Zurück! Wer wagt’s Medeen anzurühren!
Merk’ auf die Stunde meines Scheidens, König
Du sahst noch keine schlimmere, glaube mir!
Gebt Raum! Ich geh’! Die Rache nehm’ ich mit!

Medea: Indietro! Chi oserà alzare la mano su Medea? Segnati lora del mio addio, o re, perché io ti dico che non ne hai visto una più tremenda in tutta la tua vita. Largo! Io vado, e porto con me la vendetta. (Grillparzer: 106-107)

Diverso il caso dei dialoghi intimistici, a volte addirittura morbosi, ma calati appunto in una atmosfera borghese e decadente che nella sua peculiare storicità presenta inevitabili difficoltà di traduzione, poiché la loro passata convenzionalità, tradotta letteralmente, risulterebbe parodistica. Per questo motivo Magris sceglie per quei passaggi una tonalità neutra, colloquiale, e cerca di rimanere fedele all’intenzione del testo originale di alternare fasi drammatiche con passi dai risvolti più psicologici attraverso marcate modulazioni della sintassi e alcune attualizzazioni del lessico:

Medea: Das sagst du und stehst ruhig mir gegenüber
Und Scham senkt nicht dein Aug und rötet nicht die Stirn?
Jason: Erröten müßt’ ich, wenn ich anders spräche.

Medea: Das ist recht gut und sprich nur immer so,
Wenn du vor Andern dich entschuld'gen willst,
Doch mir gegenüber laß den eiteln Schein!

Medea: E me lo dici così, tranquillo? Senza abbassare gli occhi e senza arrossire per la vergogna?

Giasone: Dovrei arrossire se parlassi in modo diverso.

Medea: Bene, bravo, parole giuste! Fai bene a parlare sempre così quando vuoi giustificarti con gli altri, ma con me no, con me lascia stare questa vuota messinscena! (126-127)

La scelta di Magris di tradurre in prosa il dramma in versi di Grillparzer è dettata evidentemente dalla difficoltà di rendere in italiano con efficacia l'alternanza che il drammaturgo austriaco instaura a livello metrico fra i versi giambici regolari dei personaggi greci e i versi liberi dei barbari. Tipico di Medea è un doppio registro che avvicenda il classico *Blankvers* a versi liberi, a seconda del suo stato psicologico moderato o in preda all'ira. Anche in questo caso Magris lavora sul piano sintattico, rendendo i due diversi metri dell'originale attraverso differenti tonalità prosastiche, la prima più distesa e pacata, la seconda più inquieta e paratattica:

Und weil sie fort; was ist wohl besser drum?
Muß ich drum mindder fliehn, noch heute fliehn?
Sie hier zurück bei meinen Feinden lassend?
Ist mider drum ihr Vater ein Verräter?
Hält minder Hochzeit drum die neue Braut?
Morgen wenn die Sonne aufgeht,
Steh' ich schon allein,
Die Welt eine leere Wüste,
Ohne Kinder, ohne Genahl
Auf blutig geritzten Füßen
Wandernd ins Elend. – Wohin?

Ma cosa c'è di meglio, ora, solo perché sono andati via? Forse che per questo non devo più fuggire, subito, già oggi, e lasciarli qui dai miei nemici? Forse che per questo il loro padre diventa meno traditore o quella nuova sposa non festeggia più le nozze?

Domani, al sorgere del sole, sarò solo e il mondo sarà per me un vuoto deserto, senza figli, senza sposo, un deserto in cui andrò errando su piedi sanguinanti incontro alla miseria e alla rovina. E dove potrò andare? (176-177)

Muove ancora dalla distanza storica la *Nota del traduttore* che Magris premette alla sua versione del *Woyzeck* di Büchner, uscito per Marsilio nel 1988, e che costituisce lo scritto indubbiamente più importante di Magris su questioni di traduzione. Nel caso del *Woyzeck* “i mutamenti sono necessari, in nome di una reale fedeltà”, ma ogni mutamento è anche allo stesso tempo il frutto di una interpretazione particolare, di un orientamento ideologico, e Magris esplicita la sua posizione in favore di una lettura storica e non eternizzante del tragico büchneriano, nella convinzione che la tragicità del *Woyzeck* sia radicata nella cultura e nelle condizioni sociali e politiche dell’epoca. E appunto perché Büchner è un grande poeta egli riesce ad esprimere questo sentimento tragico di una generazione attraverso la voce di un uomo semplice, abbassando il tono del linguaggio al grado zero. Superare lo iato temporale per trovare un tono del parlato italiano e moderno altrettanto irregolare e spezzato, spontaneo e violento quanto l’originale, senza tuttavia sacrificare la genuina poeticità e liricità del racconto di Büchner, significa per Magris lavorare soprattutto a livello sintattico attraverso marcate discontinuità nella struttura frastica e iterazioni lessicali:

Woyzeck vertraulich: Herr Doctor haben Sie schon was von der doppelten Natur gesehen? Wenn die Sonn in Mittag steht und es ist als ging die Welt in Feuer auf hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir geredt!

Woyzeck (in tono confidenziale): Dottore, signor dottore ... avete mai visto, sentito, così, qualcosa della ... della doppia natura, capite ciò che voglio dire? A mezzogiorno, quando il sole è lassù, dritto dritto sopra la testa, e pare che tutto il mondo stia per prender fuoco ... ecco, in quel momento, io ho sentito come una voce tremenda, e mi ha anche parlato, sì, mi ha parlato! (Büchner: 76-77)

E significa anche, quando necessario, fare un uso “idealmente dialettale” del linguaggio (espressioni idiomatiche: “sacramento”, “beccamorto”, “faccia da tanghero”; varianti gergali: “ciucca”; filastrocche dialettali: “La Madonna Calderola /il bel grano el viene fora”, ecc.), per evitare che la traduzione del tono colloquiale e quotidiano di filastrocche ed espressioni caratteristiche dell’originale acquisti una coloritura arcaicizzante o straniante nella traduzione. Ma lo sforzo principale di Magris nella traduzione del *Woyzeck* è stato differenziare adeguatamente l’inconfondibile linguaggio “epico e visionario” del protagonista dai linguaggi falsamente scientifici, moralistici, imbonitori dei vari personaggi,

senza tuttavia perdere quella potente unità del dramma che si impone al lettore e allo spettatore al di là delle continue rotture, sospensioni, dei contrasti e conflitti linguistici e quindi di senso, tutto ciò che fa di Büchner un anticipatore del teatro espressionista:

Doctor: Gesichtsmuskeln starr, gespannt, zuweilen hüpfend, Haltung aufgerichtet, gespannt.

Woyzeck: Ich geh! Es ist viel möglich. Der Mensch! Es ist viel möglich. Wir haben schön Wetter Herr Hauptmann. Sehn Sie so ein schön, festen groben Himmel, man könnte Lust bekomme, ein Kloben hineinzuschlagen und sich daran zu hängen, nur wegen des Gedankenstrichels zwischen Ja, und wieder ja – und nein, Herr, Herr Hauptmann ja und nein?

Medico: Muscoli facciali rigidi, ipertesi, ogni tanto con qualche scatto meccanico, atteggiamenti eccitati, stato di tensione.

Woyzeck: Adesso vado. È possibile, tante cose sono possibili. Un essere umano, una persona ... sì, tutto è possibile. Fa bel tempo, signor capitano. Guardate che bel cielo fermo e pesante, verrebbe voglia di attaccargli un bell'uncino e di impiccarsi, e tutto solo per quel trattino fra il sì, e poi ancora sì, e il no, vero signor capitano?" (84-85)

Nel complesso le traduzioni di Magris sfuggono per la loro precisione e bellezza a rapide e schematiche categorizzazioni. La sensibilità e la non comune ricchezza di linguaggio dello scrittore recuperano attraverso una decisa e a volte ardita manipolazione sintattica e morfologica quel ritmo e quelle cadenze specifiche dei testi originali che nella resa prosastica, per quanto erudita, vanno inevitabilmente perdute. Un perfetto equilibrio fra equivalenze poetiche e culturali nella resa del testo di partenza è il risultato di una dialettica conciliata fra l'anima del grammatico e quella del poeta. Allo stesso tempo non sembrano esagerate le osservazioni di Magris sull'importanza "determinante" e "decisiva" della prassi traduttoria per il suo modo di scrivere. Libero dall'impegno critico e immaginativo che impone allo scrittore una sorta di a priori formale, Magris ha potuto inoltrarsi come traduttore in universi linguistici fortemente caratterizzati e diversi dal proprio; egli ha fatto così esperienza di quello che Ernesto Sábato – che Magris ama citare – chiama scrittura notturna in opposizione alla scrittura diurna. Quest'ultima esprime un senso del mondo che l'autore condivide e che esprime i suoi sentimenti e valori, mentre l'altra scrittura, quella notturna,

si misura con quelle verità più sconvolgenti che non si osano confessare apertamente, di cui forse nemmeno ci si rende conto (...). 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 pietà; una scrittura che è talora l'incontro, estraniante e creativo, con un sosia o almeno con una componente ignota di se stessi, che parla con un'altra voce. Un vero scrittore la lascia parlare anche quando preferirebbe dicesse altre cose e anche quando si sente, per citare ancora Sábato, 'tradito' nelle sue forti convinzioni morali da ciò che essa dice. (Magris 2007: 67)



- 1 Per una scansione diacronica e generazionale dell'approccio al tema della traduzione nel corso del Novecento si veda Neergard, Dolfi: 13-30, Albanese, Nasi: 11-24.
- 2 Cfr. Magris 1997: 246; *Id.* 1963: 200-201.
- 3 Fortini: 61: "Meglio sarebbe stato considerare non pochi testi che ho tradotti come una avventura o una palestra, una sorta di addestramento marziale utile alla propria privata fabulazione lirica. Oppure, quando si volesse accettare la committenza, meglio volgere decisamente alla traduzione di servizio, dove il traduttore si fa ombra e, al limite, scompare." Interessante il confronto fra la concezione della traduzione personalissima di Magris, la quale tuttavia presuppone una conoscenza perfetta della lingua e del contesto culturale che ci si appresta a trasporre, e le *Lezioni* di Fortini che non vogliono essere certamente normative, ma mirano a una certa oggettività dei giudizi. Qui emerge chiaramente che per Fortini non è necessario per il poeta traduttore conoscere perfettamente la lingua di partenza. Cesare Cases, che aiutò Fortini nella traduzione del *Faust*, concede all'amico che per un traduttore è molto più importante conoscere la lingua d'arrivo che quella di partenza (che Fortini nel caso del tedesco non dominava affatto), tuttavia gli rimprovera un certo snobbismo che durante il lavoro sul *Faust* polarizzò troppo i ruoli del traduttore/poeta e del pedante germanista: "Fortini era troppo occupato nella difesa della lingua italiana per potersi occupare di quella della lingua tedesca, di cui sapeva poco ma che prese al livello più eccelso. Non essendoci divergenze di fondo sui ruoli, la nostra collaborazione fu generalmente pacifica, salvo quando poteva scoppiare un conflitto tra il poeta e il pedante." Cases: 76. Lontanissimo invece da ogni posa intellettualistica il discorso di Magris sulla traduzione che si qualifica al contrario attraverso un esplicito e rispettoso dialogo con i suoi traduttori e collaboratori.
- 4 Cfr. Foschi Albert: 71-72; Ivančić: 23-27.
- 5 Cfr. De Guevara: 353. De Guevara ricorda l'aneddoto significativo di quando Magris sfidò una sua traduttrice a leggere un passo della sua opera in croato e a riconoscerlo soltanto dal ritmo, naturalmente indovinandolo immediatamente.
- 6 Cfr. Menninghaus: 85.

- 7 Cfr. Coseriu: 33-34; per una acuta problematizzazione delle posizioni di Coseriu negli studi traduttologici si veda Rega: 39-49.
- 8 A proposito di questo legame, in un'intervista sulla traduzione, Magris prima cita un passo di Schlegel, secondo il quale la traduzione rappresenta la prima forma di critica letteraria perché scopre subito i punti deboli di un testo; poco dopo, per sottolineare ancora quanto intimo possa diventare il rapporto fra autore e suo traduttore, accenna alla boutade di Borges il quale parla di originali infedeli alle traduzioni. Cfr. Magris 2014: 33-35.
- 9 Sulla differenza fra la "musicalità" di Mallarmé e l'artificiosità dei suoi epigoni anche italiani si possono leggere, fra i moltissimi, le bellissime pagine di Praz 1966: 238-256; *Id.* 1944: 58-59; più recentemente le lezioni di Bonnefoy 2017.
- 10 Oltre al *Casanova* Magris ha tradotto da Schnitzler, *La contessina Mizzi* e *Al pappagallo verde*, uscite in unico volume per Mondadori nel 1979, ma questi casi risultano meno significativi per la nostra analisi esemplificativa.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Albanese, Angela e Nasi, Franco (a cura di). *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione un'Italia 1900-1975*. Ravenna: Longo Editore, 2015.
- Büchner, Georg. *Woyzek*. Venezia: Marsilio, 1995.
- Bonnefoy, Yves. *Luoghi e destini dell'immagine*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2017.
- Cases, Cesare. *Confessioni di un ottuagenario*. Roma: Donzelli 2000.
- Char, René e Sereni, Vittorio. *Due rive ci vogliono*. Roma: Donzelli, 2010.
- Coseriu, Eugen. *Falsche und richtige Fragestellung in der Übersetzungstheorie*. In *Übersetzungswissenschaft*, a cura di W. Wills. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.
- De Guevara, Pedro Luis Ladrón. *Problema di comprensione nella poesia italiana del ventesimo secolo*. In *Il viaggio della traduzione*, a cura di Maria Grazia Profeti. Firenze: Firenze University Press, 2007.
- Dolfi, Anna (a cura di). *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*. Roma: Bulzoni, 2004.
- Fortini, Franco. *Lezioni sulla traduzione*. Macerata: Quodlibet 2011.
- Foschi Albert, Marina. *Evocazione e strutture linguistiche: breve riflessione in seguito alla relazione di Claudio Magris 'L'autore e i suoi traduttori'*. In *La traduzione d'autore*. A cura del Corso di laurea specialistica in traduzione dei testi letterari e saggistici. Pisa: Edizioni Plus, 2007.
- Grillparzer, Franz. *Medea*. Venezia: Marsilio, 1994.
- Ivančić, Barbara. *Il dialogo fra autori e traduttori. L'esempio di Claudio Magris*. Bologna: Bonomia University Press, 2013.
- Luzi, Mario. *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*. Torino: Einaudi, 1983.
- Neergard, Siri. *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani, 1993.
- Magris, Claudio. *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino: Einaudi, 1963.
- . *Microcosmi*. Milano: Garzanti, 1997.
- . *Nota del traduttore*. In Büchner, Georg. *Woyzek*. Venezia: Marsilio, 1995.
- . *L'autore e i suoi traduttori*, in: *La traduzione d'autore*. A cura del Corso di laurea specialistica in traduzione dei testi letterari e saggistici. Pisa: Edizioni Plus, 2007.

- . *Un po' complice, un po' rivale: il traduttore è un vero coautore*. In *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, a cura di Ilide Carmignani. Nardò, Besa editrice, 2014.
- Praz, Mario. *La carne, la morte e il diavolo*. Firenze: Sansoni, 1966.
- . *Ricerche Anglo-italiane*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1944.
- Menninghaus, Winfried. *Hälfte des Lebens: Versuch über Hölderlins Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- Rega, Lorenza. *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*. Torino: Utet, Torino, 2001.
- Solmi, Sergio. *Poesie e versioni poetiche*. Milano: Adelphi, 1983.