

NATKA BADURINA, *Storie di nessuno : su alcuni aspetti della traduzione croata dei "Microcosmi" di Claudio Magris*, in «Comunicare. Letterature lingue» (ISSN: 1827-0905), 4 (2004), pp. 131-142.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Natka Badurina

Storie di nessuno

Su alcuni aspetti della traduzione croata dei «Microcosmi»
di Claudio Magris

I *Microcosmi* sono il settimo libro di Claudio Magris tradotto in croato da Ljiljana Avirović¹. Il libro è pubblicato dalla casa editrice Durieux, fondata a Zagabria all'inizio degli anni Novanta nelle difficili condizioni di un libero mercato editoriale appena in costruzione, e distintasi per la ricerca di testi sofisticati e di valori culturali liberi, indipendenti dai dettati ideologici o di moda. Per molti lo stesso nome della casa editrice, al momento della sua nascita, fu la scoperta di un autentico valore che stava per essere dimenticato sotto i sedimenti della storia: Durieux è il cognome d'arte di un'attrice austriaca che nella prima metà del Novecento ha passato la sua straordinaria vita risiedendo, tra le altre città, anche a Zagabria, e riflettendo le drammatiche perturbazioni della propria epoca. Un personaggio che, per le coordinate dei suoi viaggi, e per la fragile struttura della sua storia personale intrecciata con molte altre, più o meno infelici, si sarebbe trovato «a casa» nei libri come *Danubio* o, ancor più, nei *Microcosmi*.

La copertina croata dei *Microcosmi* è molto simile a quella dell'edizione tascabile italiana della Garzanti; anche qui la foto di una vecchia casupola di pietra, immersa, invece che nell'acqua, nel movimento ondeggiante dell'erba tagliata². C'è però una differenza: la foto italiana inquadra la casa dalla prospettiva della superficie dell'acqua, mentre in quella croata la casetta è vista dall'alto, il che permette di vedere il lavoro a *patchwork*

¹ Secondo l'ordine cronologico delle pubblicazioni: *Dunav*, Zagreb 1988; *Nagađanja o sablji*, Zagreb 1990; *Graf*, Beograd 1991; *Ono drugo more*, Zagreb 1992; *Stadelmann*, Zagreb 1995; A. ARA - C. MAGRIS, *Trst: identitet granice*, Zagreb 2002.

² Le foto delle due copertine sono di L. Ghirri (Garzanti) e M. Tudor (Durieux).

del suo tetto, e di mostrare i muretti a secco che da essa si aprono in due direzioni: est e ovest, probabilmente.

Mi permetto di iniziare il discorso sulla traduzione croata dei *Microcosmi* cominciando da questi due argomenti alquanto marginali: il nome dell'editore, poiché richiama una «biografia» simile a molte contenute nel libro, e la copertina, perché essa, con la sua prospettiva «rialzata» e i due dettagli che la distinguono dalla copertina italiana, sembra che prepari alla lettura e al ragionamento sulla traduzione. Come la casetta, anche la traduzione è posta su una strada che si apre in due versi, ed è insieme la foce e la fonte di un flusso culturale che si svolge in due direzioni creando un testo simile al tetto macchiato da tegole di ogni specie e colore; un intertesto, nel miglior senso possibile, pieno di pezze e di rammendi³.

1. Tradurre il «grande stile»

Il valore di una traduzione dei *Microcosmi* si potrebbe giudicare da vari elementi della sua molteplice testualità posta al confine tra il saggio e la narrativa: dalla puntualità dei riferimenti geografici e storici, dalla valorizzazione delle allusioni letterarie, dal riconoscimento delle semi-citazioni celate o camuffate, dalla traduzione dei passi in dialetto o dei giochi linguistici. Credo però che in gran parte di questi casi si tratterebbe dei microriferimenti marginali, i quali non darebbero la possibilità di dire se quest'opera, nel suo insieme, ha mantenuto il proprio senso nell'altra lingua.

Il suo senso, come è già stato detto per alcune altre opere di Magris (*Danubio* in primo luogo), sta nel suo stile. È uno stile che evita l'espressione direttamente autobiografica sentita dall'autore «sempre come immorale»⁴, ma che, nonostante ciò, con un tono unitario attribuibile proprio alla voce di un io autobiografico, costruisce l'unità dell'opera. L'io narrante di Magris si disintegra in mille sfaccettature, ma la dissipazione totale del suo mondo fatto di particolari viene prevenuta da ciò che, tenendo presente gli studi di Magris sulla letteratura tedesca, sono tentata di chiamare il «grande stile». L'unico elemento che potrebbe rappresentare il «filo rosso» di quest'opera

³ Sull'incontro di culture «fatte di pezze e rammendi» si veda U. HANNERZ, *Flussi, confini e ibridi. Parole chiave dell'antropologia transnazionale*, in «Aut Aut», 312, 2002, pp. 46-71.

⁴ E. PELLEGRINI, *Epica sull'acqua*, Bergamo 1997, p. 17.

è la voce dell'autore – non nel senso dell'identità narrativa del personaggio che parla di sé, ma nel senso del suo tono unitario che parla sia di sé che degli altri. Per la traduzione, ciò significa che il suo banco di prova sarà la trasposizione delle strategie con le quali questa voce si cela quando parla di sé, e di quelle con le quali la stessa voce si rivela quando parla a nome degli altri, per trovare quell'equilibrio ideale in cui quest'opera si pone fra una «biografia di sé» e un'«autobiografia di tutti»⁵.

Anche se la lettura dei *Microcosmi* lascia la forte impressione che si tratti di un testo autobiografico, è difficile individuare qualsiasi procedimento narrativo che lo possa provare. Il «patto autobiografico»⁶ su cui di solito si basa la ricezione di un testo come autobiografico, qui non ha nessuna «carta in mano», tranne la citazione di Borges posta all'inizio del libro (sull'uomo che, avendo finito di disegnare il mondo, vi scopre l'immagine del proprio volto), la quale, essendo solo un'allusione a una possibile interpretazione del testo, darebbe tutt'al più ragione di parlare di un «patto fantasmatico». Mentre ancora in *Danubio* ogni tanto appariva la prima persona, nei *Microcosmi* ciò non succede mai, e possiamo al massimo sospettare un'identità fra l'autore e il personaggio (perché studia la letteratura tedesca, per esempio), forse quella fra l'autore e il narratore (vista l'accentuata soggettività di certe descrizioni), mai quella fra il narratore e il personaggio. I pochi episodi in cui siamo (quasi) sicuri che si tratta di un discorso autobiografico, sono composti con un insistente uso di forme impersonali, a volte anche a scapito della «bellezza» dell'espressione. Le forme impersonali richiedono al traduttore croato la ricerca di strategie particolari. Una lingua sintetica, qual è il croato, difficilmente tollera che le parole si liberino dal loro carico di significati; senza di esso i nomi restano sospesi come in un assurdo esercizio grammaticale. La traduttrice in questi casi ricorre sempre a un uso particolare della seconda persona singolare: questo però non significa un rivolgersi a qualcuno, ma un parlare generico, astratto, quasi proverbiale. Per esempio:

<p>«... fra i suoi tavolini <i>ci si muove</i> come il cavallo ... <i>ritrovandosi</i> spesso ... al punto di partenza, a quel tavolo dove è <i>stato preparato</i> l'esame di letteratura tedesca e</p>	<p>«... pa se između stolova <i>moraš kretati</i> poput konja ... i često <i>se nadeš</i> ... na njezinu početku, za onim istim stolom gdje <i>si pripremao</i> ispit iz njemačke književnosti i za</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁵ Il sintagma «autobiografia di tutti» è qui preso in prestito da Gertrude Stein.

⁶ P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna 1986.

dove *ci si ritrova*, molti anni dopo, *a scrivere* o *a rispondere* all'ennesima intervista su Trieste ... mentre poco più in là *un figlio* corregge la sua tesi di laurea e *un altro*, nella saletta in fondo, gioca a carte».

(13)

kojim, poslije mnogo godina, *pišeš* ili *odgovaraš* po ne znam koji put na pitanja o Trstu, o njegovoj mitteleuropskoj kulturi i njegovu propadanju, a samo malo podalje *jedan sin* ispravlja svoj diplomski rad, ili se *drugi* karta u susjednoj dvorani».

(10)

Che tale seconda persona non sia più concreta o «personale» della forma impersonale dell'originale, lo prova l'uguale grado di sorpresa che nel testo croato suscita la menzione del «figlio». La traduttrice non si è fatta «prendere la mano» trasformando il passo in un racconto colloquiale di sé nella seconda persona, e non ha aggiunto, come sarebbe logico in tale caso, un «tuo» al «figlio»; perciò anche in croato, come in italiano, non si capisce subito di chi siano i figli e perché siano proprio due, come del resto anche altrove nel romanzo restano sospesi i nomi di parentela (in particolare nel capitolo sulla Valcellina), unendosi alle altre tecniche di estraniamento dell'io presenti nel testo.

La seconda persona appare, coerentemente, anche quando la forma impersonale non è un paravento dell'io, ma esprime verità che si possono riferire ad altri:

«Al San Marco *non ci si illude* che il peccato originale non sia stato commesso ... Seduti al caffè, *si è* in viaggio ... *non si è* nessuno.

(19-20)

«U San Marcu se *ne zavaravaš* mišlju da istočni grijeh nikada nije bio počinjen ... Sjedeći u kavani *putuješ* ... *ti si* nitko.

(16-17)

Ma l'epico mare insegna la libertà di *riconoscersi* sconfitti ... fra le sue onde *s'impara* la propria insignificanza e questo *aiuta a placare* quella furia dei flutti di cui parlava Buddha».

(179)

Ali epsko te more uči slobodi da *priznaš* kako *si* pobijeđen ... u morskim valima *spoznaš* svoju malenkost pa *ti* to *pomaže da stišaš* onaj bijes valova o kojima je govorio Buddha».

(194)

Solo nei casi in cui gli infiniti indicano azioni compiute da un gruppo di persone di cui fa parte il protagonista, la traduttrice osa «concretizzarli» con un «noi»:

«Un altro giro e poi *si ritorna*».

(90)

«Još malko *kružimo*, a zatim povratak».

(96)

Oltre alle forme impersonali e agli infiniti, il discorso autobiografico viene evitato anche attraverso la terza persona. In qualsiasi autobiografia, anche quella più «classica», lo sguardo rivolto al sé si scoppia, incontra l'alterità⁷, ma nei *Microcosmi* tale fatto, insieme con la sensazione del disagio che ne è la conseguenza, è portato all'estremo. L'autore non solo non si riconosce, ma non cerca nemmeno di dare ai vari episodi in cui parla di sé un quadro unitario. Il fatto stesso che la struttura narrativa dell'opera sia completamente priva di intreccio, tradizionale meccanismo della costituzione dell'identità⁸, rivela l'inquietudine di Magris nei confronti del concetto del personaggio letterario, e della concezione dell'identità personale che lo sorregge. Le varie apparizioni del protagonista restano eterogenee dal punto di vista di età, carattere, emozioni, funzioni sociali ecc. Il personaggio appare come un indefinito «lui», oppure viene chiamato a seconda del ruolo che temporaneamente assume, per esempio «l'elzevirista». È in questi casi che l'io (nel senso del protagonista di un'autobiografia fittizia) rischia maggiormente di confondersi con gli altri, anch'essi qualche volta denominati a seconda della professione o del loro ruolo nella situazione descritta. Ci sono episodi che non permettono di capire se si tratta del protagonista o di qualcun altro. Per esempio, nel capitolo sul Caffè San Marco, c'è la storia di un cliente che non ha osato difendere la cameriera:

«... si ricorda anche una stagionata banconiera dai capelli biondoslavati e ogni tanto si parla di quella volta in cui un *gigantesco ubriaco* ... la minacciava ... mentre gli avventori più vicini, e fra essi *uno intento a scrivere al suo solito tavolo, malauguratamente vicinissimo al banco*, si guardavano intorno intimoriti, sperando che toccasse a qualcun altro *sacrificarsi nobilmente per impedire il macello della donna*, sinché finalmente il *gigante incollerito* si era lanciato verso di lei che, estratta da un cassetto un'acchetta, era balzata su di lui ... e il *volonteroso cliente, che si era alzato titubante dal suo tavolo in-*

«... još uvijek se pamti i prepričava događaj o jednoj zreloj šankerici ispranoplave kose kojoj se neki *golemi pijanac* ... zaprijetio ... dok su slučajni i nedaleki prolaznici uplašeno gledali, a među njima i *jedan koji je sabrano pisao za svojim stolom, na nesreću baš blizu šanka*, s nadom da će nekoga drugoga dopasti da se *plemenito žrtvuje sprječavajući ženino krvoproliće*, sve dok se *razbješnjeli gorostas* nije uputio prema njoj, a ona ga je, izvadivši sjekiricu iz ladice, zaskočila ... *revni je gost, koji se baš tada nesigurno digao od stola prepunog papira i usporenim korakom uputio prema bijesnom orijašu*, bio baš

⁷ M. SHERINGAM, *Autobiografia e alterità*, in B. ANGLANI (ed), *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari 1996, pp. 123-128.

⁸ P. RICOEUR, *Osobni i narativni identitet*, in C. MILANJA (ed), *Autor, pripovjedač, lik*, Osijek 1999, pp. 19-48.

gombro di carte e stava andando incontro più lentamente che poteva al colosso furibondo, era stato ben felice di bloccare energicamente la banconiera, stringendole e torcendole il polso che brandiva l'accetta e salvando così la vita a quel giovane impulsivo».
(21)

zadovoljan što je žustro zaustavio šankericu, stisnuvši joj i izvrnuvši ruku sa sjekiricom, i tako spasio život tom *naglom mladiću».*
(18)

Di questa storia «ogni tanto si parla», quindi la sua fonte è quel continuo e impersonale ri-narrare delle vite altrui che pervade tutta l'opera, ma nulla garantisce che la stessa vita dell'io ne sia immune, che essa mantenga quel genuino contatto con la realtà illudendosi di essere «vera». In effetti, tra gli avventori ce n'è «uno intento a scrivere al suo solito tavolo» collegabile alle altre presenze del protagonista diffuse nel capitolo, sia con la maschera dell'impersonalità (come l'anonimo padre dei due figli nella citazione di sopra) che, più avanti, come «scrittore» («pisac»). La descrizione della sua posizione nell'incidente cela qualche traccia della partecipazione del narratore («malauguratamente»), ma la frase nel suo insieme è ironica e pluridiscorsiva, orchestrata di varie voci; «sacrificarsi nobilmente per impedire il macello della donna» è l'imperativo del più comune e del più insensibile buon senso; il «volonteroso cliente, che si era alzato titubante» è l'ironia del narratore, adesso distaccato, nei confronti del protagonista, mentre la finale mutazione del «colosso furibondo» in «giovane impulsivo» è un ulteriore capovolgimento in cui l'ottica torna dalla parte del protagonista.

È fondamentale, per la traduzione, rispettare quest'altalena di toni; la lettura col testo a fronte ci aiuta a scorgere come anche il lettore croato dei *Mikrokozmi* debba fare lo stesso sforzo di seguire quest'autore, narratore e protagonista sempre pronti a scambiare le maschere con gli altri. L'episodio non risolve la questione di «chi è il volonteroso cliente», così come tutto il libro lascia insoddisfatta ogni domanda sulla vera identità del suo protagonista. L'importanza dei procedimenti stilistici che portano a tale risultato sta nel fatto che in essi si manifesta la sfiducia nell'autorappresentazione dell'io che è portatrice dell'intero progetto autobiografico dell'opera.

La disgregazione dell'io, che traendo il primo spunto dalle idee di Nietzsche ha pervaso la letteratura moderna, in Magris si unisce alla convinzione, di ispirazione lacaniana, che sia la lingua della cultura, un veicolo collettivo, a costruire l'identità. Perciò si rinuncia agli «aggiustamenti discorsivi che

creano l'illusione dell'unità»⁹ dell'io, come sarebbe stato, per esempio, un nome del protagonista, un ordine cronologico degli avvenimenti della sua vita, o lo sviluppo del suo carattere attraverso un intreccio. Per lo scrittore dei *Microcosmi*, è inutile cercare di colmare la differenza tra se stesso e la rappresentazione testuale di sé. I tentativi di isolare l'io sono vani, pericolosi, se non ridicolmente burocratici; ce lo ricorda anche l'episodio della Valcellina, in cui al posto della solita frase «Lei non sa chi sono io» si propone «Lei non sa chi rappresento io» (56), tradotto giustamente non con un neutro *predstavljam*, ma con ancora più burocratico «Vi ne znate koga ja zastupam» (58).

Il dubbio che rimane sull'appartenenza di alcune storie raccontate nei *Microcosmi*, a un lettore/traduttore intento, viene confermato dall'inaspettata «mutuazione» delle vite del signor Crepaz (nel capitolo sul Caffè San Marco) e del protagonista stesso (nel capitolo sul Giardino pubblico). Si tratta di due motivi comuni ai due personaggi: quello edipico delle giovani madri che coccolano i figli delle amiche spingendo loro in bocca i pezzi di cioccolata con le dita dalle unghie lunghe e laccate, e quello della bella adolescente che chiede al giovane amico di riparare la sua bicicletta. Per la traduzione in questo caso è importante muoversi all'interno dello stesso lessico (pieno di evocazioni erotiche) per lasciare al lettore croato uguali possibilità di sviluppare, leggendo la seconda storia, l'effetto di *déjà vu*. Nel caso delle giovani madri si potrebbe ancora pensare che il signor Crepaz sia uno spettatore invidioso, e Magris il protagonista dell'episodio, e che si tratti dello stesso avvenimento raccontato da due prospettive diverse in un procedimento quasi cinematografico:

riferito al signor
Crepaz

«... le amiche di sua madre e le madri dei suoi amici ... che prendevano in braccio e coccolavano sempre gli altri, baciandoli e accarezzandoli sulle guance o

«... prijateljice njegove majke i majke njegovih prijatelja ... koje su uzimale u naručaj i mazile uvijek druge, ljubile ih i milovale im lica stavljajući u nji-

riferito a «lui»
(«io»)

«Soprattutto le madri degli altri sono belle ... altrettanto generose di carezze e confidenze con i figli delle amiche quanto con i propri ... Prendono in bracc-

«Posebice su lijepo majke drugih ... jednako tako velikodušne milovanjem i prisnošću s djecom prijateljica kao i sa svojom ... Uzimaju na ruke, miluju obra-

⁹ P. JAY, *L'auto-rappresentazione*, in B. ANGLANI (ed), *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., pp. 91-102, qui p. 101.

mettendo loro *in bocca un cioccolatino, spingendolo* fino sulle labbra col dito dall'unghia laccata ... la signora Tauber ... aveva ancora un *naso impertinente*».

(24)

hova usta čokoladne bombone, gurajući ih sve do usana prstima nalakiranih noktiju. ... s gospodom Tauber koja ... još uvijek ima drzak nos».

(22)

cio, accarezzano il viso; ... le unghie rosse sfiorano la guancia ... baciono un ragazzino ... La signora Tauber ha un naso impertinente ... regala volentieri un cioccolatino; lo scarta con le sue unghie rosa ... e poi lo mette in bocca al bambino, spingendolo col dito».

(259-260)

ze ... crveni nokti dodiruju obraz ... poljube nekog dječaka ... Gospoda Tauber ima nestašan nos ... rado poklanja čokoladni bombon; razmata ga svojim crvenim noktima ... i zatim ga stavi u dječakova usta, gurnuši ga prstom».

(285-286)

Ma l'altro episodio, quello della bambina e della bicicletta, non può più essere interpretato come la stessa scena vista da due prospettive; qui ai due succede la stessa cosa. Di nuovo le corrispondenze lessicali, sia tra i due episodi in italiano che nella loro traduzione in croato, sono importanti, anche se non sono perfettamente simmetriche: la «bambina con le calze bianche» («djevojčica u bijelim čarapama») che «imbronciata» («sva namrštena») ordina al signor Crepaz di riparare la bicicletta, ma poi «sfreccia via senza guardarlo» («odjurila a da ga ni pogledala nije»), diventa poi per il ragazzo-protagonista del Giardino pubblico la bella Elena con i «calzettini bianchi» («bijeke dokoljenice») e la «bocca corrucciata» («napučena usta»), che sdegnosa «parte da sola senza dire niente» («odjuri sama ne rekavši ništa», pp. 24 e 261 dell'ed. ita.; 21 e 286 dell'ed. cr.).

I due episodi confermano che nel mondo di Magris le storie sono archetipi che appartengono alla lingua, e quindi a tutti. Esse vivono in mille varianti e senza un vero «riferimento oggettivo», la cui assenza è vissuta con rassegnazione talvolta ironica, come nel caso dell'orso (nel capitolo «Il Nevoso»): atteso, raccontato in mille storie, ma mai incontrato nella realtà. Tale approccio all'attività narrativa si potrebbe estendere anche al modo di concepire la traduzione; per le storie che non appartengono a nessuno ma fluttuano nella lingua, è probabilmente più facile passare da una lingua a un'altra che non dalla realtà alla lingua. L'autobiografia è la costruzione di una vita attraverso la costruzione di un testo, ed è la cultura che fornisce

la formula per la costruzione delle vite¹⁰. L'autobiografia è già riscrittura – la traduzione ne è solo un'altra.

Se allora, per dirla con Henry James, «le avventure accadono solo alle persone che sanno raccontarle»¹¹, come si concilia con questa interpretazione la frase in cui Magris afferma che la storia di Paolo di Canidole, raccontata nel capitolo sulle Assirtidi sempre attraverso le parole degli altri (il barcaiolo loquace, l'elzevirista), «era sua» (cioè di Paolo), «perché nel mondo, nella realtà, l'aveva scritta lui, con la sua esistenza, e poco importava chi l'aveva trascritta» (170)? Solo con la straordinaria posizione di questo personaggio che nella sua umiltà e nella sua volontaria triste segregazione sull'isola è quasi «persuasivo», e ha il diritto a quel linguaggio mitico¹² che dice sempre la verità, in qualsiasi modo venga raccontato. Ma il procedimento con cui viene esposta la sua storia lo accomuna invece a molti altri, piccoli e grandi personaggi dei *Microcosmi*; il suo prode gesto, quando nel '45 riuscì a ingannare l'intero esercito jugoslavo che venne a cercarlo sull'isola per costringerlo a fare il servizio militare, abita nelle parole degli altri di cui restano segni anche quando sono ripetute da lui stesso, ma le quali sono soprattutto ricoperte dallo strato uniforme dello stile del narratore. Il discorso indiretto libero è quello in cui la parola altrui partecipa in maniera sensibile, ma il pericolo che esso apra la strada alle contraddizioni, alle ideologie contrapposte e all'ironia rendendo definitivamente impensabile ogni idea della totalità, in Magris è alleviato dalla voce dell'autore che riappare regolarmente prima o dopo ogni irruzione del discorso riportato. Per il traduttore qui si tratta nuovamente di un compito molteplice: mostrare le tracce di tutti quelli che hanno narrato la storia e aggiunto a essa parole proprie, ma soprattutto rivelare quell'ultimo narratore, maggiormente presente proprio quando parla a nome di altri. Il risultato sono frasi a più strati che spesso violano le abituali regole stilistiche:

«Paolo considerava già un sopruso i quattro anni passati al fronte durante la seconda guerra mondiale – nonostante fosse l'unico sostegno della madre vedova – per l'opinabile gloria del

«Paolo je smatrao nepravdom već one četiri godine provedene na bojištu tijekom Drugoga svjetskog rata – iako bijaše jedina potpora majci udovici – zbog sumnjive

¹⁰ J. BRUNER, *Il processo autobiografico*, in B. ANGLANI (ed), *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari 1996, pp. 155-163, in particolare p. 162.

¹¹ *Ibidem*, p. 158.

¹² E. PELLEGRINI, *Epica sull'acqua*, cit., p. 189.

Duce e dell'Impero, grazie alle iniziative la sua isola aveva cambiato bandiera.

...

Il paese aveva assistito muto alla caccia, con l'istintiva ostilità della selvaggina verso i cacciatori; il maestro elementare, interrogato, aveva replicato che lui, se faceva il maestro, non poteva fare anche il poliziotto ...».

(164)

slave Ducea i carstva, zahvaljujući kojima je njegov otok promijenio zastavu.

...

Selo je nijemo pratilo lov na njega s već urođenim neprijateljstvom divljači prema lovcima; učitelj je na saslušanju odgovorio da, ako je on učitelj, onda ne može biti i milicajac ...».

(177)

Cercando di trovare forme estranianti analoghe a quelle dell'originale, Ljiljana Avirović è riuscita a creare uno stile provocatorio, che a momenti smuove lo *standard* croato, agendo proprio nel modo con il quale una buona traduzione, come direbbe Lawrence Venuti, fa sempre «scandalo». Lo «scandalo» di Venuti però non si riferisce al solo fatto stilistico, ma soprattutto a quello culturale, al quale vorrei dedicare l'ultima parte di questo articolo.

2. La fortuna croata dei «Microcosmi»

La traduzione in genere, al di là dell'ovvia richiesta di presentare una cultura straniera, si inserisce nella cultura locale partecipando alla formazione della sua identità. «La traduzione forma soggetti nazionali favorendo un processo di 'rispecchiamento' o di autoriconoscimento: il testo straniero diviene intelligibile nel momento in cui il lettore si riconosce nella traduzione»¹³. Si tratta fondamentalmente di un processo narcisistico; il lettore sceglie, interpreta e accetta ciò che già fa parte del suo immaginario. La collettività, naturalmente, non è omogenea, ed esistono varie piccole comunità al suo interno – come quella accademica, per esempio, o quella dei lettori giovani – ed è proprio questo lo spazio in cui possono operare gli editori e i traduttori, con la scelta dei testi stranieri, per introdurre delle diversità e trasformare l'immaginario stereotipato.

In questo senso le traduzioni si possono dividere in «etnocentriche», che cercano di sconvolgere il meno possibile l'identità locale, e «non-etnocentriche», che conservano l'estraneità dell'opera straniera e aprono al dialogo.

¹³ L. VENUTI, *La formazione delle identità culturali*, in C. BIANCHI - C. DEMARIA - S. NERGAARD (edd), *Spettri del potere*, Roma 2002, pp. 195-229, qui p. 212.

La distinzione è schematica, perché ogni traduzione è necessariamente l'una cosa e l'altra, ma parlando delle tendenze generali, si può dire che la poetica traduttiva di Ljiljana Avirović, basata sul rispetto dell'originale anche nella sua radicale diversità, è indubbiamente non-etnocentrica.

La situazione particolare dei *Microcosmi* nel contesto croato è dovuta al fatto che nell'opera si parla anche della storia e della geografia croata e jugoslava. Alcuni termini storici in qualche modo qui «tornano a casa», ma trasformati dallo sguardo dell'Altro. La tentazione di addomesticarli è qui più forte che altrove, e potrebbe avvenire anche inconsciamente, partendo da un semplice e automatico riconoscimento del noto. L'autodisciplina ha imposto invece alla traduttrice di mantenere il più possibile la diversità, e in ciò sta l'informazione offerta da tali passi del testo, e la novità che essi possono portare alla cultura locale. Per questo motivo la sua traduzione non è una traduzione «trasparente»; essa è visibile, e non ha neanche l'ambizione di agire come un testo scritto originariamente in croato.

L'occupazione jugoslava dell'Istria, Fiume e Dalmazia; gli «ex-jugoslavi che si distruggono a vicenda» («bivši Jugoslaveni koji se međusobno uništavaju», p. 107 dell'ed. it., 115 dell'ed. cr.) ebbri di «tagliarsi reciprocamente la gola» (la traduzione qui accentua un connotato quasi medievale: non «kolju se» ma «uzajamno si odsijecaju glave») in una guerra vista come «barbarie precivica» («preddruštveno barbarstvo»), o gli «Slavi» (*passim*, tradotti letteralmente come «Slaveni») che non sono ciò che si intende in croato per «Slaveni» (cioè tutti i popoli slavi), ma ciò che per «Slavo» intende la tradizione italiana di coloro che vivono vicino al confine, sono tutti segni della diversità dello sguardo altrui.

È difficile immaginare, anche a livello individuale, che la rappresentazione di noi che ci offre qualcun altro corrisponda alla nostra autopercezione; è molto probabile anzi che questa ci offenda. Del resto, il ruolo dell'intellettuale nella società è proprio quello di mettere in questione ciò che la comunità ha fissato come il proprio «vocabolario definitivo»¹⁴ confrontandolo con altri possibili vocabolari. Il pericolo per il traduttore che in modo consapevole persegue «un'etica della differenza» è di risultare inintelligibile e culturalmente marginale¹⁵. Ciò non è successo ai *Mikrokozmi*, perché il testo è ben

¹⁴ R. RORTY, *Kontingencija, ironija i solidarnost*, Zagreb 1995, p. 89.

¹⁵ L. VENUTI, *La formazione delle identità culturali*, cit., p. 223.

lungi dal poter essere ridotto a dichiarazioni sulla storia croata; eppure, in un quadro di ricezione generalmente buona del libro in Croazia, c'è stato posto per lo stupore del lettore che non si riconosceva nelle dichiarazioni sulla sua storia e attualità. Una recensione, per esempio, parla di «inutili spiegazioni di attualità politico-sociali» che sono «evidentemente rivolte al lettore italiano»¹⁶.

Non credo che in questo caso si tratti di un malinteso o di un compito non risolvibile per il traduttore. Credo anzi che la traduzione croata dei *Microcosmi* abbia svolto proprio quello che doveva essere il suo ruolo: ha creato un intertesto in cui partecipano entrambe le culture, contribuendo alla creazione di quell'identità interculturale che diventa cosciente delle tradizioni nazionali e straniere.

¹⁶ K. LUKETIĆ, *S onu stranu granica*, in «Zarez», 53, 2001, 3, pp. 46-47.