ANTONIO D'AMBROSIO

Oltre la frontiera. Appunti su Claudio Magris tradotto

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Dall'autore all'editore: le rotte del testo dal '700 a oggi»
a cura di S. Baragetti, M. Zanardo, V. Brigatti

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

ANTONIO D'AMBROSIO

Oltre la frontiera. Appunti su Claudio Magris tradotto[*]

Nel saggio L'Autore e i suoi traduttori *(2007), Claudio Magris additava la traduzione quale «fondante esperienza spirituale e letteraria», poiché non limitata alla versione translinguistica di un'opera, alla verifica della sua fortuna all'estero, ma unica operazione testuale capace di costruire ponti tra culture anche distanti, tentativo non coatto di trasferire una specifica visione del mondo in un codice diverso, che deve comunque rispettare quegli «elementi essenziali [che] sono la sintassi e il ritmo» originari. Attraverso i documenti del Fondo Claudio Magris presso l'Archivio "Alessandro Bonsanti" di Firenze, l'intervento presenta il rapporto dell'autore con i suoi traduttori testimoniato da lettere (che fanno «ripercorrere il cammino esistenziale fatto dall'autore per arrivare a quell'espressione») contenenti indicazioni e dichiarazioni di poetica, che provano un habitus autoriale «rispettoso ma non timido» di fronte alle scelte traduttive.*

Sembra ambizioso proporre una riflessione sulle traduzioni dell'opera di Claudio Magris dopo lo studio di Barbara Ivančić;[1] eppure, l'esplorazione del suo archivio – donato nel 2021 all'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" presso il Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieusseux di Firenze – ha permesso l'accesso a nuovi documenti, il cui esame ci consente di verificare con maggiore accuratezza il valore da lui attribuito alla traduzione.

Intellettuale poliedrico,[2] nella sua lunga carriera Magris è stato anche un alacre traduttore, di autori[3] con i quali avvertiva una spiccata affinità letteraria, che lo induceva a indagarne i testi con passione e devozione, nel tentativo di svelare il meccanismo poetico che ne presiedeva la genesi. Lavorando in particolare sulle opere teatrali, giunge alla consapevolezza che «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. […] Senza l'esperienza di questa traduzione […] non avrei avuto l'esperienza della scrittura come una lama che affila spietatamente l'esistenza».[4] La traduzione, dunque, quale sublime esercizio, lucido specchio che riflette le ragioni intime della propria scrittura, finestra aperta su sé e il mondo, comunque attraversata da quelle difficoltà che l'intersezione tra due culture naturalmente comporta.

Inoltre, in virtù della versatilità dei temi trattati – la frontiera, l'identità, il viaggio, l'incontro con l'altro… – la sua stessa opera ha attirato molti traduttori, che hanno contribuito a sancirne la considerevole fortuna.[5] Ed è proprio nel rapporto con i *suoi* traduttori che Magris ha definito con maggiore chiarezza la propria posizione teorica, presentata organicamente e discussa nel 2006 in dialogo con gli studenti del Corso di Laurea Specialistica in "Traduzione dei testi letterari e saggistici" dell'Università di Pisa.

---

[*] L'intervento si inserisce nell'ambito delle ricerche del PRIN 2022 *Claudio Magris, intellettuale europeo. Ricognizione d'archivio, studio critico e valorizzazione del Fondo all'Archivio Bonsanti di Firenze* (Codice Progetto: 2022W8WYYJ – CUP: C53D23007000006), cui partecipano l'Università di Firenze (*principal investigator* prof. Federico Fastelli) e l'Università di Padova (responsabile di unità prof. Luigi Marfè). Chi scrive ne ha fatto parte in qualità di assegnista di ricerca.

[1] B. IVANČIĆ, *L'autore e i suoi traduttori. L'esempio di Claudio Magris*, Bologna, Bononia University Press, 2013.

[2] È autore di saggi, romanzi, racconti, opere drammaturgiche. Cfr. la bibliografia del "Meridiano" C. MAGRIS, *Opere*, vol. II, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini, Milano, Mondadori, 2021, 1695-1698.

[3] Come, ad esempio, Mayer, Kraft, Ibsen, Kleist, Schnitzler, Grillparzer. Cfr. ivi, 1712 per l'elenco completo.

[4] C. 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 – Pisa University Press, 2007, 66.

[5] Partendo dai saggi, si contano 7 traduzioni per *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* e *L'infinito viaggiare*, 5 per *Lontano da dove* e *Utopia e disincanto*; tra i romanzi, *Illazioni su una sciabola* ne vanta 11, *Danubio* 32, *Un altro mare* 15, *Microcosmi* 24, *Alla cieca* 21, *Non luogo a procedere* 19; dei testi teatrali, *Lei dunque capirà* è il più fortunato, tradotto in ben 15 lingue.

«Prima forma di critica letteraria»,[6] grazie alla quale affiorano immediatamente pregi e difetti del testo, la traduzione non è una mera trasposizione linguistica, bensì vera attività creativa, che, in quanto tale, merita di considerarsi un genere letterario autonomo: infatti, benché muova da un documento compiuto, lo scorpora dall'ambiente di provenienza, ponendolo in relazione con un altro da cui risulta distante non solo nello spazio, ma anche nel tempo. E questa relazione impone, di necessità, un adattamento a lessemi, stilemi, costrutti sintattici, idee, richiami, allusioni, che non sempre riscontrano un diretto corrispettivo. Un esempio eloquente si trova in *Danubio*, il primo romanzo di Magris, nella cui prima parte immagina di risalire la fonte del fiume, che nascerebbe da un rubinetto lasciato aperto in una casa in cima a una collina. In questo percorso, «il viaggiatore […] vorrebbe che anche la piccola salita verso la casa fosse un'avanzata gloriosa, le tigri di Mompracem che s'inerpicano sotto il fuoco nemico per conquistare o liberare la terra natale».[7] Il riferimento all'omonimo romanzo di Emilio Salgari, calzante per riprodurre la sensazione di faticosa ascesa, ha messo in seria difficoltà il traduttore olandese Anton Haakmann,[8] giacché alla sua cultura Salgari è pressoché sconosciuto. La scelta, dunque, era duplice: conservarlo, oppure adattarlo al nuovo contesto cercando un possibile equivalente delle *Tigri di Mompracem*. Di comune accordo con l'autore, Haakmann ha deciso di lasciare il testo invariato: sarebbe risultato davvero strano che un viaggiatore triestino avesse conoscenza approfondita della letteratura olandese! Da questo punto di vista, il traduttore è a un tempo «complice» dell'autore – condividendo con questi lo stesso testo –, «fratello» – perché con lui instaura un rapporto che valica l'ambito esclusivamente lavorativo e spesse volte sfocia in un'intimità amicale[9] – e «concorrente»[10] – perché, dicevamo, amplia l'orizzonte culturale del testo. Si instaura, insomma, un rapporto di profonda comunione:

> Ogni rapporto autentico, nella vita, è paritetico, nel momento in cui avviene; ci si pone, se ci si incontra veramente, sullo stesso piano […]. Anche il rapporto con il lettore è paritetico, sia da parte dello scrittore sia da parte di quell'altro scrittore che è il traduttore. Il lettore deve percorrere lo stesso cammino compiuto dall'autore del libro, anche col rischio di non capire qualcosa o di perdersi su falsi sentieri. […] In una utopia ideale, il traduttore, per tradurre bene, dovrebbe sapere tutto quello che l'autore ha sentito e vissuto.[11]

Teoricamente, la triade autore-traduttore-lettore viene posta sullo stesso piano, indebolendo di fatto la nozione di autorità, per cui il primo non è più l'unico detentore dei significati, equamente condivisi con gli altri due che partecipano parimenti all'esperienza estetica del testo. Per tale ragione, nel lavoro di mediazione linguistico-culturale, Magris sostiene fermamente che «le difficoltà vanno accettate», per cui rigetta ogni tentativo di normalizzazione che riconduca alle regole grammaticali dell'idioma di approdo termini o espressioni volutamente eslegi, come per esempio gli anacoluti, gli usi metaforici, forme dialettali e così via, nel tentativo di non snaturare il dettato originario. In questo delicato passaggio, pertanto, ciò che più conta non è solamente il rispetto delle sfumature lessicali, pure importante, bensì la resa della poetica dell'autore nella sua completezza,

---

[6] MAGRIS, *L'Autore e i suoi traduttori*…, 52. Sembra un richiamo a quanto sosteneva anche Andrea Zanzotto, per cui la traduzione è «una delle forme più invadenti di critica» (A. ZANZOTTO, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, in «Testo a fronte», 8, 1993, 69).

[7] C. MAGRIS, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986, 23.

[8] Cfr. C. MAGRIS, *Donau. een ontdekkingsreis door de beschaving van Midden-Europa en de crisis van onze tijd*, Bert Bakker, Amsterdam, 1988.

[9] Si pensi che Magris è solito invitare i traduttori a casa sua a Trieste non solo per discutere di lavoro, ma anche per il semplice piacere di stare insieme.

[10] MAGRIS, *L'Autore e i suoi traduttori*…, 52.

[11] Ivi, 58.

tramite la fedeltà al ritmo, dunque alla melodia, alla sintassi; allo stile; all'ideologia, dunque anche alle relazioni intertestuali (citazioni, rimandi…). Ma nella pratica tutto questo rimane, appunto, «una utopia ideale».

È costume di Magris collaborare con i traduttori delle proprie opere, interpretando così nello stesso momento l'*intentio auctoris*, *operis* e *lectoris*, e integrando in sé le funzioni della triade. Questo attivo coinvolgimento – ha testimoniato Ivančić[12] – matura al tempo della traduzione tedesca della sua opera prima, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*:[13] l'analisi di quel mondo che millantava unità e ordine, in vero espressione di vuoto, disgregazione, crisi, coacervo di persistenti contraddizioni, «laboratorio del nichilismo contemporaneo e insieme una guerriglia contro di esso»,[14] si era risolta in una critica, comunque passata attraverso la seduzione; in tedesco, per contro, permaneva solo il lato negativo, che di fatto smontava le discordanti polarità che abitavano il mito absburgico. Questa discrepanza ha indotto l'autore a elaborare un "metodo" di partecipazione all'operazione traduttiva.

> In genere, preparo sempre, per i miei traduttori, una lunga lettera ossia alcune pagine di indicazioni, che vanno dalle cose molto materiali (riferimenti specifici a citazioni originali nascoste o non nascoste, non solo di libri ma anche della realtà, scritte trovate sulle sottocoppe di boccali di birra, sulle porte di chiese o nelle osterie, su tombe in cimiteri sconosciuti). […] Molte volte cerco anche di spiegare in qualche modo quel momento pre-poetico che precede il testo, nel tentativo donchisciottesco, utopico di far ripercorrere al traduttore il cammino esistenziale fatto dall'autore per arrivare a quell'espressione.[15]

È una lettera-confessione, ideologica e linguistica, che nasce in prima istanza come monologo, verso cui i traduttori si mostrano sempre bendisposti, giacché la voce rassicurante dell'autore (in questo caso unica autorità) detiene le chiavi interpretative del testo. Tra le tante che il Fondo Magris dell'Archivio Bonsanti conserva,[16] la più rappresentativa mi pare quella indirizzata ai traduttori di *Danubio*, che contiene nella prima parte un indice di quanto si leggerà successivamente:

> Per comodità del traduttore, si danno qui:
> a) le citazioni originali tedesche citate o parafrasate nel libro, i passi letterali o i contesti che li contengono, affinché si possa tradurle, se si vuole, in testo originale;
> b) i titoli originali delle opere di lingua tedesca o, per le opere in altre lingue, i titoli delle traduzioni ufficiali esistenti nelle varie lingue e il titolo originale;
> c) le citazioni originali dei testi francesi o inglesi;
> d) le traduzioni francesi o inglesi accreditate, quando sono state reperite, di citazioni in altre lingue (per es. Baudelaire, Céline, ecc… per la traduzione tedesca), e le frasi originali in altre lingue;
> e) […]

---

12 Cfr. IVANČIĆ, *L'autore e i suoi traduttori*…, 37-41.

13 C. MAGRIS, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963. Nella traduzione tedesca di Madeleine von Pásztory, *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*, Salzburg, Otto Müller, 1966.

14 C. MAGRIS, *Fra il Danubio e il mare. I luoghi, le cose e le persone da cui nascono i libri*, Milano, Garzanti, 2001, 13.

15 MAGRIS, *L'Autore e i suoi traduttori*…, 54-55.

16 Alla traduzione è dedicata l'intera serie VII, «Magris tradotto e traduttore», che custodisce in una cartellina nera, con titolo autografo «TRADUZIONI», la più parte della ricca corrispondenza con i traduttori, cui attingo. Altre missive si leggono nella serie generale della corrispondenza, la V («Lettere a Claudio Magris»). Le trascrizioni tratte dai documenti inediti, privi di segnatura propria, sono sempre fedeli agli originali. Ringrazio di cuore Claudio Magris per avermi concesso l'autorizzazione a studiarli, e tutto il personale dell'Archivio Bonsanti per aver favorito il mio lavoro.

> f) se si vorranno usare traduzioni accreditate dei passi tedeschi di opere letterarie celebri (per es. Büchner, ecc…), posso aiutare a trovarle facilmente.[17]

Una mappa, da cui si deduce la concezione della traduzione come pratica certamente collaborativa, ma anche filologicamente consapevole: Magris si adopera affinché il passaggio avvenga nel modo più informato e controllato possibile; l'elenco puntuale di testi, lingue, citazioni originali e traduzioni accreditate rivela un'attenzione rigorosa alla stratificazione intertestuale dell'opera e al rischio di dispersione semantica che la traduzione comporterebbe. In questo senso, l'autore si fa vero mediatore culturale, anticipando le difficoltà del passaggio interlinguistico e riducendo l'arbitrarietà delle scelte traduttive. La disponibilità finale ad «aiutare a trovare», inoltre, sancisce un ridimensionamento dell'idea di autorità: il testo non è un oggetto chiuso, ma un dispositivo aperto, che si completa solo col dialogo, confermando, ancora una volta, la centralità, nell'opera di Magris, di una visione della letteratura come spazio di attraversamento, negoziazione e responsabilità condivisa. In una seconda fase, infatti, il monologo si trasforma proprio in un dialogo epistolare, in cui autore e traduttore discutono assieme delle scelte da adottare.

Tra le molte lettere scambiate, significativa quella inviata a una consulente di Garzanti[18] sulla traduzione tedesca del romanzo *Un altro mare*[19] approntata da Karin Krieger:[20]

> […] Grazie per la prova di traduzione; pare anche a me senz'altro che, come fondo e come base, possa andare. Anzi, tranne qualche momento, mi pare che venga colto il ritmo, il tono musicale del romanzo.
> In generale, prima di passare a qualche osservazione particolare, credo che ci sarebbe bisogno di un maggiore ardimento, di una maggiore radicalità per quel che riguarda lo stile. Credo infatti che tutto il racconto viva – se, come spero, vive… – grazie allo stile.[21]

Esigente e radicale, Magris riconosce a Krieger la capacità di cogliere non solo il senso generale del testo, ma soprattutto il «ritmo» e il «tono musicale», che non si limitano a comunicare contenuti, bensì contribuiscono a rendere la loro vitalità espressiva. Tuttavia, per quanto corretta, la traduzione rischia di rimanere alquanto prudente, aderente più alla lettera che allo spirito dell'opera: se il racconto "vive" solo grazie allo stile, forma e contenuto sono inseparabili e, senza una resa stilistica pienamente riuscita, il testo perde la propria forza. Di conseguenza, la traduttrice deve farsi carico di «un maggiore ardimento», perché solo nella melodia e nell'armonia del testo il romanzo può rivelare la sua ragion d'essere. Come è possibile allora preservare la musica originale? Fondamentali, a questo punto, le indicazioni successive, che richiedono il rispetto:

---

[17] La lettera, dattiloscritta, è contenuta nel fascicolo relativo alle traduzioni di *Danubio.*

[18] Che Magris nell'incipit chiama affettuosamente «l'angelo custode dei miei libri».

[19] C. MAGRIS, *Un altro mare*, Milano, Garzanti, 1991. Il romanzo racconta la vita di Enrico Mreule, giovane intellettuale originario di Gorizia realmente esistito e amico in gioventù di Carlo Michelstaedter. Magris ne ripercorre la parabola esistenziale, in fuga perenne dal microcosmo che lo aveva cresciuto per inseguire un ideale di vita autentica, libera e coerente con se stessa. Dopo gli studi, Mreule sceglie una via di radicale distacco: emigra in Patagonia, dove vive per anni in solitudine, a contatto con una natura aspra e lontana dalla civiltà europea, cercando una forma di verità esistenziale che sfugga alle convenzioni. Il ritorno in Europa non coincide però con una riconciliazione con il mondo: Mreule continua a vivere ai margini, fedele a una scelta di discrezione e rinuncia, fino alla vecchiaia; la sua condizione appare come una testimonianza silenziosa e controcorrente, segnata più dalla sottrazione che dall'affermazione.

[20] C. MAGRIS, *Ein anderes Meer*, übersetzt von Karin Krieger, München, Hanser Verlag, 1992.

[21] Lettera dattiloscritta tramite videoscrittura di Claudio Magris, da Trieste, 29.08.1991.

1) dell'uso della terza persona, che riproduce, nei fatti, una prima persona, essendo le vicende narrate secondo una focalizzazione esterna che riproduce la prospettiva del protagonista: «è una specie di flusso di coscienza reso in forma epica»;
2) dell'uso del tempo presente, quasi un'ossessione per Magris, dacché «deve rendere nel suo ritmo e nel suo incalzare quella ossessione di immobilità, di fermare le cose di cui si parla – e di cui appunto si deve parlare non direttamente, esplicitamente, ma soltanto nella forma indiretta ossia nello stile del racconto stesso»: il presente è la raffigurazione verbale della stasi, l'unico tempo, dunque, che può dipingere la necessità per il protagonista Mreule di vivere nella «persuasione», nell'attimo, rifuggendo il futuro, il tempo tremendo dell'incertezza e dell'instabilità;
3) dello sporadico uso del passato, che ricorre esclusivamente a esprimere la memoria (specie all'inizio del romanzo), e oscilla tra l'uso del passato prossimo e del trapassato prossimo: sulla scelta tra i due, «credo che non ci sia una ricetta generale e che bisogna decidere di volta in volta, ma sempre tenendo presente che il criterio è il ritmo col quale questi pensieri, questi ricordi, emergono e vengono vissuti nel presente, nell'attimo che è oggetto della narrazione»;
4) dell'«ardimento sintattico», basato su poche relative, «che spiegano troppo», e molte apposizioni, «che rendono il ritmo stesso del pensare e del sentire».

Il risultato è uno

> stile incalzante, laconico, assolutamente paratattico, scandito dall'incalzare dei fatti e tagliato da sciabolate di colori, di impressioni, di accostamenti imprevedibili. Questo procedere per giustapposizioni, in cui la protagonista stilistica diventa la virgola, dovrebbe creare i fili non detti che collegano, nella storia e nella personalità del protagonista, le vicende e gli altri personaggi, personaggi che vengono colti come attraverso feritoie e che divengono, si trasformano attraverso questa procedura epica ed essenziale.

L'andamento melodico fondato su una paratassi radicale restituisce una narrazione che procede per scatti, seguendo l'urgenza delle vicende più che la costruzione logico-argomentativa; il ritmo è dettato dall'accumularsi degli eventi e da improvvise «sciabolate» sensoriali che colpiscono il lettore in modo immediato, quasi visivo; l'asindeto garantisce la giustapposizione di sintagmi, proposizioni, fatti, così da dare coerenza alla personalità di Mreule senza ricorrere all'analisi psicologica diretta; anche i personaggi secondari vengono colti per «feritoie», attraverso scorci rapidi e frammentari, e acquistano consistenza non per descrizione, ma per trasformazione: emergono e mutano nel movimento stesso del racconto, «epic*o* ed essenziale», proprio perché rinuncia all'ampiezza discorsiva per affidarsi a una scrittura concentrata, che chiama il lettore a ricomporre i nessi e a dare forma al senso complessivo dell'esperienza narrata.

Su questo modello, Magris ha redatto numerose altre lettere, che veicolano la postura da lui assunta nei confronti dei suoi interlocutori: «Rispetto ai miei traduttori, sono stato sempre rispettoso, lasciando ovviamente loro l'ultima parola, ma non timido. In genere, credo si debba essere rispettosi e non timidi».[22] L'etica di questo rapporto si fonda su un equilibrio delicato ma fermo tra rispetto e autorevolezza: se Magris da una parte riconosce l'inviolabilità dell'autonomia del traduttore, cui viene sempre lasciata «l'ultima parola», segno di una fiducia reale nella sua

[22] MAGRIS, *L'Autore e i suoi traduttori*…, 58.

competenza e nel suo ruolo creativo, dall'altra rifiuta ogni forma di ritrosia o deferenza passiva, assumendosi la responsabilità del confronto, intervenendo, discutendo le scelte, senza rinunciare alla propria visione dell'opera. Così dicendo, Magris propone un prototipo di relazione paritetica e dialettica, in cui autore e traduttore si riconoscono reciprocamente, confrontandosi senza soggezione ma anche senza imposizione: la traduzione è intesa quale prezioso spazio di collaborazione critica, dove il dissenso non è una minaccia, ma condizione necessaria per una resa più viva e consapevole del testo.

> Naturalmente non ero certo così spudorato da prescrivere ai traduttori come e cosa dovevano fare; semplicemente mi limitavo a dire, con modestia e consapevolezza dei miei limiti, ciò che mi passava per la testa e le mie impressioni, lasciando che fossero naturalmente loro a farne poi l'uso che credessero. […] Sono giunto sempre più alla convinzione che nel tradurre la fedeltà, come ogni fedeltà, deve essere assolutamente libera. […] alla fine il traduttore, per essere veramente fedele, dovrebbe compiere o poter compiere tutte le infrazioni che ritiene necessarie […] per esprimere realmente nella lingua di arrivo la realtà del testo originale e del suo rapporto con la lingua e dunque proprio per rendere fedelmente lo shock del testo originale, con o senza le violazioni della norma linguistica della lingua di arrivo che esso richiede.[23]

Oltre all'idea di una relazione fondata sul rispetto e sulla fiducia, in cui il traduttore resta comunque pienamente responsabile delle scelte finali, Magris insiste su una paradossale definizione di fedeltà (testuale), intesa come genuina forma di libertà: la fedeltà, in sintesi, non coincide con l'ossequio letterale alla norma o alla superficie del testo, ma con la capacità di restituirne la forza, la tensione interna, il rapporto vitale con la lingua di partenza. Proprio per questo, il traduttore deve essere autorizzato, anzi, chiamato a infrangere, se necessario, la lingua di arrivo. La violazione della norma linguistica non è dunque un tradimento, ma può diventare la forma più alta di fedeltà, appunto perché trasmette lo «shock» del testo originale, cioè il suo impatto, la sua estraneità, la sua carica espressiva. In questa prospettiva, la traduzione è, ancora una volta, atto creativo e responsabile, che richiede coraggio, sensibilità e libertà critica, e in cui l'autenticità dell'esito conta più della correttezza formale.

[23] Ivi, 64.