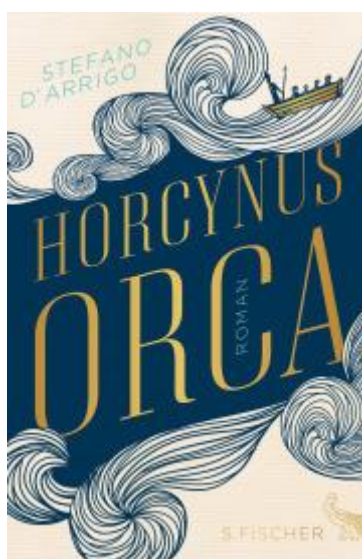


‘Trasposizione’ di un capolavoro

“HORCYNUS ORCA” DI STEFANO D’ARRIGO IN LINGUA TEDESCA

La prima traduzione all’estero del capitale romanzo dello scrittore siciliano è stata realizzata in Germania da Moshe Kahn. Un lavoro straordinario inteso a riportare la lingua/tonalità di partenza in una lingua/tonalità d’arrivo, rendendo nel modo più adeguato e sapiente possibile le invenzioni strutturali e lessicali nonché gli effetti emotivi e/o evocativamente sonori di una scrittura poetico-musicale. In questo analitico articolo un meticoloso raffronto linguistico con molteplici esempi di ricreazione semantica. Le prime reazioni sia della critica, sia del pubblico germanico acclamano la felice riuscita di questa autentica impresa editoriale e interculturale.

di Isabella Horn



Stefano D’Arrigo, *Horcynus Orca*, Frankfurt, S. Fischer Verlag, 2015.
Traduzione di Moshe Kahn

Dal 19 febbraio 2015, a quarant’anni dalla sua pubblicazione in lingua originale (Milano, Mondadori, 1975), campeggia nelle librerie tedesche, stampato dall’editore Fischer, il monumentale romanzo di Stefano D’Arrigo *Horcynus Orca*, romanzo tra i maggiori della letteratura novecentesca.

Quasi dimenticato in un’Italia che legge poco e, se e quando legge, preferisce letture facili e veloci, il libro di D’Arrigo – fonte di poesia per una ristretta cerchia di lettori ‘forti’ – è stato a lungo

considerato scoraggiante se non addirittura disperante per chiunque avesse voluto tentare l'impresa di 'traghettare' l'opera verso le sponde di un'altra lingua. Con le sue innumerevoli innovazioni, locuzioni gergo-dialettali, creazioni, rivisitazioni e reinvenzioni lessicali, suggestioni onomatopeiche, periodi ondegianti e spesso baroccamente dilatati, *Horcynus Orca* presentava ostacoli insormontabili: appariva, insomma, un'opera intraducibile.

Ma ora, grazie alla competenza e all'impegno tenace di Moshe Kahn (che a questo lavoro immane ha dedicato molti anni, l'epopea darrighiana è approdata in Germania. Approdo quanto mai felice e acclamato, stando alle prime reazioni sia della critica, sia del pubblico tedesco: dove, per fortuna, non manca una cospicua fascia di lettori esigenti, non appiattiti sui fin troppo diffusi bestseller di turno. Per loro, il romanzo di D'Arrigo ha significato la gioiosa scoperta di una meraviglia diventata finalmente accessibile. E, se l'accoglienza calorosa, anzi entusiastica di *Horcynus* in terra germanofona – *nemo propheta in patria* – rende, sia pure parzialmente, una tardiva giustizia all'unicità di questo capolavoro, il merito va senz'altro a chi ha avuto il coraggio, la costanza e l'amore di tradurlo...: sfidando tutti gli ostacoli dello *Scill'e Cariddi* letterario.

Forse non è un caso se la prima traduzione in assoluto dell'opera darrighiana è stata realizzata in lingua tedesca. Primato che, probabilmente, non sarebbe dispiaciuto a D'Arrigo: si tratti di una 'felice coincidenza' oppure di un arcano alchemico di lunghezze d'onda in sintonia, l'autore di *Horcynus Orca* si è laureato con una tesi sull'opera del tedesco Friedrich Hölderlin, poeta tra i più complessi e più intensamente musicali...

Comunque sia, con la sua grammatica labirintica, sorprendentemente duttile e plasmabile al di là dei suoi apparenti rigori, con il suo lessico sterminato e ulteriormente arricchito dalla possibilità di creare sempre nuovi neologismi grazie al 'gioco infinito' delle parole composte, il tedesco offre indubbiamente uno strumento privilegiato per l'avventura di tradurre il romanzo di D'Arrigo rendendone nel modo più adeguato e sapiente possibile le invenzioni strutturali e lessicali nonché gli effetti emotivi e/o evocativamente sonori di una scrittura poetico-musicale. Infatti, al posto di una pedissequa – d'altronde impraticabile – traduzione convenzionale, *Horcynus Orca* richiede al traduttore ben più di una a dir poco perfetta conoscenza dell'italiano, lingua di partenza: occorre anche la sensibilità insieme all'audacia di compiere una *trasposizione* nella lingua d'arrivo, vale a dire un'operazione essenzialmente *musicale*. È quanto è riuscito a fare Moshe Kahn, fine conoscitore della grande musica sinfonica (soprattutto d'un Gustav Mahler). Il suo rappresenta infatti un lavoro di *trasposizione* da una lingua/tonalità di partenza (l'italiano) ad una lingua/tonalità d'arrivo (il tedesco). Ora, benché, da un punto di vista strettamente tecnico-musicale, la trasposizione di un brano non sia particolarmente difficile, c'è tuttavia da osservare una regola fondamentale, irrinunciabile: l'adattamento ad un'altra tonalità (che spesso significa anche l'uso di uno strumento diverso da quello iniziale, previsto dal compositore) *non* deve alterare né snaturare o distorcere la composizione originale che va mantenuta intatta, perfettamente riconoscibile come melodia e ritmo. Il che, a seconda del rapporto tra la tonalità di partenza e quella d'arrivo, può comportare il ricorso a tanto di *diesis* o di *bemolle*, pena di tradire l'impegno di fedeltà al punto di partenza.

Nella trasposizione musicale, l'unico elemento a cambiare di segno è il timbro ovvero la qualità sonora in quanto ogni tonalità e ogni strumento hanno una loro caratteristica o forza evocativa inconfondibile: basti pensare alla luminosità solare del *do maggiore* oppure alle atmosfere tenebrose, inquietanti, talvolta oltremondane del *re minore*.

Sennonché, mentre per la trasposizione di un brano musicale esistono regole precise, da seguire scrupolosamente, la regola di un brano letterario che si proponga di restituire fedelmente la musicalità del testo originale, si presenta ben più complessa, articolata e problematica. Il ‘traspositore’ non può, infatti, affidarsi ad una tecnica preesistente al suo intervento, collaudata da secoli di ‘mestiere’ e basata su una solida conoscenza dei rapporti tra gli intervalli musicali. Condivide con il traspositore musicale lo scopo della resa perfetta della tonalità/strumento/lingua di partenza nella tonalità/strumento/lingua d’arrivo, ma senza disporre della ‘rete di protezione’ di leggi d’ordine matematico, atte a garantire la riuscita dell’operazione. Le eventuali regole o ‘leggi’ della trasposizione letteraria se le deve creare lui stesso, *senza rete*, a suo rischio e pericolo, ascoltando più l’intuito e l’intelligenza emotiva che non la voce dell’intelletto cartesiano. In altri termini, deve *valutare e scegliere* di volta in volta, pagina per pagina, paragrafo per paragrafo, frase per frase e, a seconda dei casi, addirittura parola per parola, se e come procedere nel modo da lui giudicato il più giusto e idoneo per conseguire l’effetto (e l’efficacia) della restituzione fedele alle intenzioni dell’autore, ma al contempo comprensibile e fruibile nella lingua d’arrivo. Compito arduo che, per la trasposizione di un’opera della portata letteraria e complessità stilistica di *Horcynus Orca*, esige il più alto livello di competenza linguistica, senso estetico, sensibilità musicale, agilità mentale ed un’empatia tale da fare del traduttore l’*alter ego* e il portavoce dello stesso autore.

Non c’è dubbio che il romanzo abbia impegnato al massimo anche un traduttore/traghetto di lungo corso qual è Kahn. Tra le tante questioni da affrontare c’era, innanzitutto, quella della terminologia gergo-dialettale: per esempio, come far parlare in lingua germanica i pescatori siciliani o le “femminote”? Adottando il *platt* delle regioni settentrionali, costiere/insulari dello Schleswig-Holstein o del Mecklemburgo? Soluzione improbabile, poco o niente credibile oltre che troppo banale, visto lo stretto legame tra suono ed immaginario nordico. Ricorrere ai dialetti della Germania meridionale (priva di mare) come lo svevo, il bavarese o l’alemanno? Ipotesi altrettanto improbabile, per niente credibile oltre che fuori contesto in quanto evocatrice di scenari boschivi e lacustri, alpini o prealpini.

Optando per una delle poche strade percorribili senza esiti grotteschi, Kahn sceglie il linguaggio comune, quotidiano, delle persone semplici; con frequenti intercalazioni in lingua originale (p. es., *focu, focu meo; per la Madò*) seguite dal corrispettivo tedesco (*o Feuer; Heilige Jungfrau*). Oppure, in alternativa, adotta modi arcaici, caduti in disuso come *gängt!* per rendere l’imperativo *iate!* – onde evocare l’atmosfera di un mondo e un modo di parlare antico, in via di estinzione.

In ogni modo, la soluzione privilegiata (e senz’altro la più attendibile) rimane quella della parlata corrente, diffusa e compresa nell’intero territorio tedesco: p. es., “*Habt Ihr Angst?*” (“*Vi spagnaste?*”); *die armen Kerle* (*sti meschinelli*); *Weiberheld* (*femminaro*); *Arschhocker* (*culiseduti*); “*Habt Ihr jetzt Euer Mütchen gekühlt?*” (“*Vi scapricciaste?*”); *Göttin* (*deissa*); *Bengel* (*muccuselli*); *Werter Herr* (*Vossia*), termine efficacemente anticheggiante; “*Habt Acht auf Euer Leben!*” (*Accùra alla vita*); *Steuermann* (*filere*); *Klagen* (*dolidoli*); ecc.

Le ricche possibilità del tedesco nella creazione di neologismi facilitano la trasposizione di termini quali *nonnave*, felicemente e fedelmente reso, anche a livello ‘musicale’, con *Ohmahninnen*. *Flacco flacco* raddoppia agevolmente in *mattmatt*; *questa milleunanotte* (di difficile comprensione per un

lettore tedesco) mutando nell'aggettivo sostantivato *diese Tausendundeinnächtige* risulta magicamente evocativa e perfettamente comprensibile anche se inconsueta; *corridore/scorridore* si rispecchia in *Wellenpflüger/Wellenflieger*; *essi vanno e le femmine stanno* si risolve nella rima *sie eilen und die Frauen verweilen*; *regno e sdiregno* si traspone senza problemi in *Reich und Unreich*. Al suggestivo *acconchigliato* fa eco con naturalezza la versione tedesca, altrettanto suggestiva, *eingemuschelt*; *miria e miria* trova il suo equivalente in *Abermyriaden, chichiunque* nel ricalco *jedjeden*. *Spigare* si risolve agevolmente con *aufschiessen* (= sveltare, crescere, detto sia delle piante che delle persone); *di mastro e mastria* viene efficacemente trasposto in *mit dem Können eines Meisters* (= con l'arte/la sapienza di un maestro-mastro).

Riuscitissimo, poi, parlando dell'Orca come *Morte marina*, il neologismo assoluto, audace ma non azzardato, *die Tödin des Meeres*, onde rendere l'idea della Morte femmina/Orca femmina (mentre in tedesco la morte è maschile come il greco *thanatos*).

Ci sono tuttavia i casi – frequenti – in cui, contrariamente a quanto avviene in musica, una trasposizione esatta risulta davvero impossibile. A questo punto, il traghettatore si vede costretto ad una doppia operazione: quella di *trasporre interpretando/spiegando* – senza mai tradire/stravolgere lo spirito dell'autore. Operazione che richiede, pertanto, 'giri di parole' talvolta anche lunghi e tortuosi, ma necessari per 'aggirare' un ostacolo altrimenti invalicabile. Di conseguenza, tali *giri/aggiramenti* (che devono essere sia esplicativi, sia stilisticamente validi) portano immancabilmente ad una lievitazione del testo nella versione d'arrivo. Vediamo alcuni esempi di trasposizioni/soluzioni interpretative:

Essi stilavano la campanella 'funziona' in italiano, ma non in tedesco dove occorre un più dilatato *in dieser Gegend war die Glocke durchaus üblich* (= in quella zona la campanella era senz'altro in uso) perché il lettore capisca/fruisca fino in fondo. *Lo scill'e cariddi* viene "presentato" come *die Meere von Skylla und Charybdis*; *s'alloppiano* (le fere) si risolve con il giro (*sie*) *verfallen in einen Opiumrausch* (= sprofondano in un'ebbrezza oppiacea); *riconco di borie e reme* diventa il più laborioso *Gewirr von aufgeplusterten Winden und Stömungen* (= groviglio di venti e correnti rigonfi); l'iperesspressiva locuzione *un'iradiddio* – incomprensibile per un lettore tedesco se tradotta alla lettera – è resa con *ein Wunderwerk Gottes* (= una meraviglia divina), meno intensa ma comunque aderente al concetto.

E ancora: il suggestivo quanto conciso *far sangue*, per significare l'attrazione erotica, muta nel più lungo *das Blut in Wallung bringen* (= far ribollire/agitare il sangue): modo di dire tedesco per descrivere l'effetto di una violenta emozione psicofisica.

E ancora: il termine *quelle sbordellate* (come Ciccina Circé definisce con disprezzo le "femminote" compaesane) ha bisogno, per risultare comprensibile, dell'aggiramento esplicativo *dieser Puffabfall* (= questi rifiuti da bordello); *voleva smagarla* viene trasposto/spiegato con il ben più lungo *er wollte den Zauber aus ihr bannen* (= voleva scacciare il sortilegio da lei); *vava* è reso con *Neugeborenes, Säugling* (= neonato, poppante); il conciso quanto visceralmente complesso *Misdea*, locuzione/concetto inaccessibile per un lettore germanofono, viene prima tradotto/illustrato 'metaforicamente' con *Blutbad* (= bagno di sangue, massacro, macello): per cui – grazie alla precedente spiegazione –, in un secondo momento la frase *una misdea d'ossa* può essere più agevolmente e fedelmente resa con *eine 'misdea' von Knochen*. *Terribilio* muta in *Naturgewalt* (= forza/potenza della natura); *quel diocenescampi di fetore* trova una trasposizione azzeccata in

diesen gottverdammten Gestank (= quel fetore dannato da Dio); *allionarsi* (riferito al solleone, idea lontana da un immaginario/lessico che vede nel sole un'entità femminile e parla, p. es. nelle fiabe e nelle canzoni, di *Frau Sonne* – la Signora Sole – muta in *das Löwenhaupt schütteln* (= agitare/scuotere la testa leonina, alludendo alla criniera del leone *maschio*).

Ci sono infine alcuni rompicapo particolarmente ostici perché basati su modi di dire di un'area o regione (siciliana o comunque meridionale, nel caso del romanzo darrighiano): modi di dire ignoti non solo in Germania, ma, per di più – in quanto estranei al contesto antropologico-culturale germanofono –, senza alcunché di equivalente o corrispondente, o almeno affine, nel pure cospicuo frasario dei proverbi e/o modi di dire tedeschi.

Si prenda una locuzione tanto espressiva come *con una mano davanti e una di dietro*, tutt'altro che infrequente in Sicilia e, in fin dei conti, comprensibile anche per un italiano del Centro o del Nord. Invece un fruitore tedesco, a meno che non abbia una discreta conoscenza della lingua italiana e sia magari stato in Sicilia, di fronte alla traduzione letterale di un simile modo/pensiero rimane per lo meno perplesso e, per capire fino in fondo, ha bisogno della spiegazione sapientemente aggiunta da Moshe Kahn *nämlich arm und nackt* (= cioè povero e nudo). Lo stesso dicasi della frase *la vede pietrepietre con la sua regata*, concetto difficile a tal punto da richiedere la circonlocuzione esplicativa *er sieht, wie sich seine Regatta in Luft auflöst* (= vede come la sua regata si volatilizza: l'aria, nell'immaginario tedesco, prende il posto delle pietre!). Per non parlare del *piede di canzone*, locuzione che resiste, in tedesco, a qualsiasi tentativo di traduzione o trasposizione, per cui l'unico modo di renderla accessibile – anche se solo approssimativamente – rimane l'empatica sensibilità del traduttore, con l'espedito di un lungo giro/aggiramento interpretativo.

Talvolta, la traduzione/trasposizione di Kahn opta, secondo criteri di scelta da lui delucidati nelle note aggiunte alla versione tedesca, per il mantenimento (o quasi) di alcuni termini particolarmente significativi nello svolgimento dell'opera di D'Arrigo. Ciò vale, p. es., per *pellisquadre*, parola perfettamente traducibile con *Haihäute* (= pelli di squalo), ma riportata invariata in quanto comprensibile nel e dal contesto del romanzo. Lo stesso dicasi di *ferre* parlando dei delfini come animali *feroci* e malvagi anche se giocherelloni: l'uso ricorrente del termine e la frequenza di episodi con i delfini protagonisti bastano da soli perché il lettore, dopo un primo impatto estraniante, entri nella storia senza ulteriori spiegazioni.

La creazione darrighiana *arcalamecca* (per accennare ad una specie di arcano suscitante stupore e meraviglia) viene 'germanizzata' in *Arkelamekk*, cambiando in *e* la *a* finale di *arca* onde agevolare la trasposizione nel tedesco – come sottolinea Kahn –, cioè la 'trasformazione' dell'*arca* in *barca* (*Barke* in tedesco).

Continente è reso con *Kontinent* ribadendo nelle note quanto il lettore avrà senz'altro dedotto dal contesto: vale a dire, che si tratta della definizione usata dai siciliani (*insulari*) per indicare la terraferma. Vengono infine mantenuti invariati i nomi specifici di alcuni tipi di imbarcazioni/pescherecci (inesistenti nei mari e nelle zone costiere dell'Europa settentrionale) quali *ontro* e *palamitara* (barca tradizionale per la pesca artigianale del tonno).

Gli effetti del passaggio dalla tonalità/strumento/lingua di partenza (l'italiano) alla tonalità/strumento/lingua d'arrivo (il tedesco) si possono pertanto descrivere approssimativamente (non di certo esaurire) nel seguente modo:

1. Comportano la scelta *obbligata* di una tonalità discendente (più bassa rispetto a quella di partenza: il tedesco, più povero di vocali (che d'altronde, nel pronunciarle, sono spesso penalizzate con una articolazione 'sbavata' che tende a 'mangiarle') e abbondante di consonanti soprattutto occlusive implica, necessariamente, l'incupimento/indurimento/inasprimento dovuto alla gutturalizzazione del 'livello musicale'. Il che non sempre rappresenta uno svantaggio, in quanto la ricchezza onomatopeica del tedesco ben si adatta a evocare sonorità marine/oceaniche come quelle di *Horcynus Orca* (basta leggere – o rileggere – a questo proposito la celebre ballata *Der Taucher* di Friedrich Schiller. Oppure il magnifico finale 'marino' (e precisamente mediterraneo!) della *Klassische Walpurgisnacht* nella seconda parte del *Faust* goethiano). Per cui, pur cambiando – ovviamente – di 'timbro', la *qualità* musicale è mantenuta e rispettata, condizione irrinunciabile per una trasposizione in piena regola. Del resto – parlando di *musica* – quale appassionato di composizioni classiche sarebbe pedante al punto di rifiutare come 'eresia' p. es. una riscrittura per flauto o corno o addirittura orchestra della nota *Serenata* di Schubert, purché sia fatta bene, cioè salvaguardando le intenzioni e lo spirito del compositore, oltre che osservando le leggi musicali?

2. Comportano, a seguito della frequenza d'un inevitabile ricorso a giri di parole esplicativi/interpretativi – pena l'incomprensione da parte del lettore tedesco – una *lievitazione/dilatazione* della versione d'arrivo rispetto al già monumentale testo di partenza: le 1257 pagine di *Horcynus* in lingua italiana aumentano fino alle ben 1454 (escludendo le note aggiunte e la postfazione di Moshe Kahn) della traduzione tedesca. I periodi s'allungano ulteriormente, le 'ondosità' maestosamente barocche rotolano con una lentezza ed ampiezza perfino superiori a quelle dell'originale italiano. Il che, ancora una volta, non va a scapito della qualità letteraria/musicale in quanto rispetta il codice di base, profondamente e musicalmente 'oceanico', della scrittura darrighiana. Infatti, nell'ambito specificamente musicale, tale operazione corrisponderebbe, a livello interpretativo, ad un 'allungamento' (= rallentamento) dei tempi, p.es. dell'esecuzione di una sinfonia beethoveniana o di una *ouverture* wagneriana – in totale contrasto con l'innovazione dei tempi 'dimezzati' (= accelerati) in voga da Karajan in poi, ma non per questo estranei allo spirito del compositore. Con la differenza di fondo che, mentre i tempi interpretativi di un brano musicale sono spesso frutto di una visione/scelta direttoriale (talvolta discutibile o persino arbitraria), nel caso di una trasposizione letteraria dipendono, necessariamente, dalla diversità 'fisiologica' tra la lingua di partenza e la lingua d'arrivo: i tempi fisiologici dell'italiano sono oggettivamente più veloci di quelli del tedesco, incapace di 'scorrere' melodioso perché impedito dalla sua scarsità di vocali.

3. Comporta infine – fatalmente – una perdita di specificità linguistica territoriale/regionale dovuta alla già accennata problematicità di 'traghetare' locuzioni di stampo dialettale/gergale verso una sponda dialettale/gergale diametralmente opposta e/o comunque estranea all'immaginario del codice di partenza. In poche parole, la versione d'arrivo risulta, in qualche modo, *meno* mediterranea e/o insulare per la mancanza di corrispettivi mentali e perciò espressivi. Si tratta però – sia ben chiaro – di un effetto 'collaterale' assai sottile,

percettibile forse a un soggetto perfettamente bilingue, e pertanto ininfluenza per la comprensione ‘globale’ di un lettore tedesco attento e sensibile che (ac)coglierà ed apprezzerà l’epica mediterranea di D’Arrigo nel suo insieme anziché nei suoi risvolti linguistici inconfondibilmente siciliani (per il lettore italiano).

Lo stesso processo si verificherebbe, d’altronde, in un ipotetico caso inverso. Se un esperto in regionalismi dialettali tedeschi avesse la quanto mai bizzarra idea di tentare una traduzione di *Ut mine Stromtid* di Fritz Reuter (1810-1874), scritto interamente in *platt mecklemburgese*, il risultato del passaggio da un linguaggio dialettale/regionale (il ‘basso tedesco’ delle pianure e zone costiere del Nord) ad un italiano inevitabilmente comune e livellato sarebbe, tra l’altro, la perdita parziale del carattere settentrionale dell’opera nonché del suo umorismo sornione e ‘sottotono’, piuttosto lontano dal sentire del lettore italiano medio.

Al di là di questi ‘effetti collaterali’ e di quanto, a seconda del contesto, aggiungono o tolgono al caso specifico di qualche locuzione o frase, la fatica di Moshe Kahn adempie perfettamente alle condizioni irrinunciabili per la riuscita di una simile operazione di ‘traghetamento’, e sono precisamente quelle della trasposizione musicale oltre che di una traduzione tecnicamente valida. La versione tedesca restituisce cioè compiutamente e fedelmente lo spirito del testo originale e la bellezza poetica del linguaggio darrighiano salvaguardandone l’andamento oceanico, la musicalità e le innovazioni lessico-strutturali al punto di assumere valenze creative o per lo meno ‘co-creative’. Pertanto il lettore tedesco ‘forte’ ma anche e soprattutto sensibile ne può cogliere ed apprezzare appieno il respiro profondo e dilatato, le immagini oniricamente baroccheggianti, la visionarietà mitico-metafisica, la plasticità sonora e la ricchezza lessicale. Valga a titolo d’esempio la scena finale, senz’altro una delle chiuse più toccanti – se non la più toccante, con quel suo strazio infinito – della letteratura novecentesca:

Testo di partenza (italiano):

Masino pensò, pensava solo a portare ‘Ndrja al duemari: solo quel pensiero sentiva, pungente, doloroso, dominante e commosso, nella sua mente. E con quel pensiero, gli pareva di speronare e scavare il mare davanti alla lancia, con quel pensiero barbaro, pietoso, lo riportava al loro mare.

“Oooh...oh...” gridava: e gridava al mare medesimo, lui in persona spronava, speronava.

Allo scuro si sentiva lo scivolio rabbioso della barca e il singultare degli sbarbatelli come l’eco di un rimbombo tenero e profondo, caldo e spezzato, dentro i petti. La lancia saliva verso lo scill’e cariddi, fra i sospiri rotti e il dolidoli degli sbarbatelli, come in un mare di lagrime fatto e disfatto a ogni colpo di remo, dentro, più dentro dove il mare è mare.

Testo d’arrivo (tedesco):

Masino dachte, dachte unausgesetzt nur daran, ‘Ndrja wieder an die beiden Meere zu bringen, einzig diesen Gedanken empfand er stechend, schmerzhaft, beherrschend und bewegend in seinem Kopf. Und unter diesem Gedanken war es ihm, als würde er das Meer durchrammen und es vor dem Boot zerteilen, unter diesem barbarischen, erbarmungsvollen Gedanken brachte er ihn zu ihrem Meer zurück.

“Hooo...ho...” schrie er, und er schrie das Meer selbst an, er selbst gab die Sporen, er selbst durchrammte es.

In der Dunkelheit hörte man das wildwütende Gleiten der Barke, und das Schluchzen der Milchbärtigen wie das Echo eines sanften, dumpfen, eines warmen und gebrochenen Widerhalls in ihrer Brust. Das Boot glitt hinauf zu den Meeren zwischen Skylla und Charybdis, unter den zerrissenen Seufzern und Klagen der Jungs, wie in einem Meer von Tränen, das mit jedem Ruderschlag entstand und wieder verging, drinnen, tief drinnen, wo das Meer ist, das Meer.

Non c'è bisogno di essere bilingue per rendersi conto, a colpo d'occhio, della lievitazione/dilatazione della versione tedesca (con riferimento al paragrafo riportato in grassetto). Aumentano e, soprattutto, si allungano/appesantiscono le parole (71 contro 67, con 365 caratteri/battute contro 293); mentre diminuisce il numero delle sillabe (da 129 a 117) determinato dalla presenza/assenza di vocali e/o dittonghi, il che comporta la 'tonalità discendente' dovuta all'inasprimento/incupimento/gutturalizzazione del suono/timbro nella lingua d'arrivo (tenendo conto anche della pronuncia tipicamente tedesca che, enfatizzando la sillaba radicale – di solito coincidente con quella iniziale – tende alla quasi soppressione delle vocali della sillaba finale).

Sorprendentemente, rimane invece pressoché invariata la quantità degli accenti (corrispondenti alla funzione delle 'battute' musicali): *“In der Dúnkelheit hörte man das wildwütende Gléiten der Bárke, und das Schlúchzen der Mílchbärtigen wie das Écho eines sánften, dúmpfen, eines wármen und gebróchenen Wíderhalls in ihrer Brúst. Das Bóot glitt hináuf zu den Méeren zwischen Skýlla und Charýbdis, unter den zerríssenen Séufzern und Klágen der Júngs, wie in einem Méer von Tränen, das mit jédem Rúderschlag entstánd und wieder vergíng, drínnen, tief drínnen, wo das Méer ist, das Méer”*. Alle trentuno 'battute' del testo originale fanno eco le trentatre (per chi avesse la pazienza di contarle) della versione d'arrivo dando luogo ad un ritmo che rispecchia musicalmente quello darrighiano: lo si noti nella cadenza finale *wo das Meer ist, das Meer*, fedele e felice ricalco dell'italiano *dove il máre è máre*, grazie ad una sapiente trasposizione (in senso letterale) ovvero 'licenza poetico-musicale' che, senza tradirne il senso profondo, ne *sposta* le parole (pedissequamente, la traduzione dovrebbe recitare *wo das Meer Meer ist*) a beneficio dell'ineguagliabile, oceanico ritmo di *Horcynus Orca*.

Ora, se insieme alla melodia il *ritmo* è uno degli elementi costituenti della musica e, pertanto, della *musicalità* del linguaggio di un'opera letteraria soprattutto se poetica – e il romanzo di D'Arrigo lo è a tutti gli effetti – una traduzione/trasposizione deve impegnarsi al massimo per restituire l'andamento ritmico del testo 'traggettato', evitando di sminuirlo. Moshe Kahn, da 'traggettatore-musicista' comunica al lettore germanofono, compiutamente, l'oceano sonoro di *Horcynus*, con l'infinito dei suoi marosi e cavalloni, delle sue distese e bonacce, dei suoi anfratti e abissi, dei suoi misteri e segreti insondabili, e della sua Morte marina, la *Tödin des Meeres*.



Stefano D'Arrigo (1919 – 1992)