

Il flâneur

di Anna Baggiani

FRANZ HESSEL, *L'arte di andare a passeggio*, a cura di Eva Banchelli, Serra e Riva, Milano 1991, trad. dal tedesco di Enrico Venturelli, pp. 224, Lit 25.000.

FRANZ HESSEL, *Romanza parigina*, a cura di Bruno Berni, Biblioteca del Vascello, Roma 1993, ed. orig. 1920, pp. 90, Lit 18.000.

"Noi vediamo soltanto quello che ci guarda. Noi possiamo soltanto — ciò

cattivi. A questi accenni di Benjamin si deve forse l'improvvisa riscoperta, dopo decenni di inesplicabile oblio, di uno scrittore così interessante e molto meno fantasmatico di quanto sembri, se proprio Benjamin ne ricorda, in una nota lettera ad Adorno, l'importanza nei suoi anni berlinesi a proposito del progetto dei *Passages*, più volte discusso con l'amico. Apoteosi della *flânerie*, dunque: un'arte particolare, che non ha nulla a che fare col bighellonaggio o il semplice passeggiare — ci sono precise istruzioni in proposito — e che si lega invece alla storia e all'arte della memoria come per una ricostruzione, in negativo, dell'universo. Ma tra le brevi prose della raccolta ci sono anche "storie brevi, non *short*

un'arte della sfumatura. In frammenti, schizzi, rapidi bozzetti si rivela l'attenzione allo scorcio illuminante, o il gusto dell'ironia: nella favola rovesciata, negli indimenticabili ritratti femminili, nella divertita registrazione di eventi, nell'abbandonarsi dello scrittore allo spettacolo ininterrotto della strada come nel suo vedere le cose "fatte della stessa fragile materia dei corpi". C'è, in tutto, un classico senso della misura: manca del tutto in Hessel la vena espressionista della deformazione, cui l'ha forse sottratto la determinante influenza del circolo di George, frequentato a Monaco da giovanissimo (e ai suoi adepti Wolfskehl e Gundolf è dedicato *Ermopan*). Unica concessione all'estetismo dell'epoca è invece il costante richiamo al volto della maschera greca che appare e scompare, nelle sue pagine, con intenso lirismo e senz'ombra, mai, di affettazione. Dandy per vocazione, ma immerso nel presente, Hessel lo trasforma in memoria e questa è la sua salvezza.

Nato a Stettino nel 1880, Franz Hessel frequenta presto a Monaco la *bohème* di Schwabing e più tardi, a Parigi, nei primi anni del secolo, i gruppi d'avanguardia, tra Apollinaire e Picasso, alternando poi soggiorni tra Berlino e Parigi, dove conoscerà Herni-Pierre Roché e, con lui, la pittrice Helen Grund che diventerà sua moglie — nel *ménage à trois* descritto da Roché molti anni più tardi, in *Jules e Jim* (ma gli anni di Monaco l'avevano impigliato in un'analogia relazione con Franziska zu Rewentlow, che a sua volta parlerà di Hessel in diari e romanzi). Redattore di Rowohl, per cui curerà la rivista "Vers und Prosa", Hessel continua a scrivere e tradurre fino al 1933 collaborando con Benjamin alla traduzione delle opere di Proust; internato, come ebreo, in un lager, morirà in Francia nel 1941.

Ma se all'inusuale gioco del destino che ha fatto di lui un perfetto personaggio da romanzo cancellandone, fortunatamente non per sempre, l'identità di scrittore, applichiamo la filosofia del vero *flâneur*, ecco che tutto si spiega. E la struggente *Romanza parigina* (*Carte di un disperso*) diventa una dichiarazione di poetica e di stile. Scritta in forma di lettere all'amico Claude — trasparentemente Roché — dalle trincee di una guerra dolorosa che ha reso ormai impossibile una fratellanza appena sperimentata, la *Romanza* è appunto una cronaca del passato, di avvenimenti mai, a voce, raccontati. L'ambiente internazionale, l'immersione totale nel presente, la felicità della giovinezza e, ancora, la rievocazione di un mondo incontaminato che nella figura e nel volto della giovanissima Lotte — l'impronta consueta della misteriosa divinità — trova il suo emblema. E soprattutto la nostalgia della città percorsa, più tardi, nel *Diario parigino*, sotto le finte spoglie del giornalista senza vocazione, che si lamenta di non poter più conoscere, ma solo riconoscere. Un romanzo della più pura *flânerie*, dove neppure un gesto intacca la perlacea trasparenza da acquario della vita in farsi, e Hessel si ritaglia per sempre la parte a lui congeniale dello spettatore. Terzo uomo forse, ma certo anche alter ego, celato con leggerezza dietro le amate *figure* degli amici (sembra permanere in lui un'ottocentesca, romantica disposizione all'amicizia che era forse anche di Benjamin); dietro le traduzioni; dietro la discrezione dello scrittore *fin de siècle*. È stato lui a nascondere le tracce della sua presenza, nell'angolo più in ombra della fotografia.

Premio Italo Calvino 1993

Codice

di Mario Giorgi

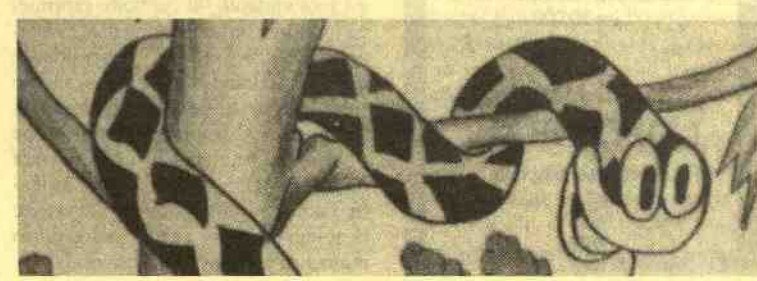
Ognuno di noi — voglio dire, ognuno di noi cinque — simulava una cordialità di situazione, e nel contempo un interesse 'disinteressato' alle opinioni degli altri, quasi che la cortesia, l'estrema cortesia e quindi anche la fredda cortesia, fosse l'unico sentimento dietro cui ripararsi, per non rischiare di sentirsi compromessi. Ma era comprensibile: la prima settimana di lavoro sulle matrici ci aveva esacerbato, era una vera e propria beffa. Ancora una volta ci mettevano alla prova e, per giunta, ci facevano intravedere la possibilità di un progresso, di un movimento in qualche direzione. E invece tutto si ricomponeva, dopo cinque giorni di false speranze, in una prassi senza capo né coda, tanto più rigida quanto più, apparentemente, insensata. Ma mentre a loro, ai miei cosiddetti colleghi, la cosa risultava semplicemente sgradevole, noiosa, deludente, io, per un mio vizio che non sono stato mai capace di guarire, cominciai dopo un po' ad avere paura. Allo sconforto, lo sconforto controllato che aveva destato la curiosità del cuoco, si aggiungeva invece ora a poco a poco la paura, il panico, il timore di non 'essere all'altezza', una sensazione precisa ma indefinita di subalternità che del resto è naturale in chiunque abbia a che fare con quel tipo di incarichi. Ma io, seppure a sangue freddo, mescolavo lo sconforto alla paura, non li tenevo separati, ero sempre, alternativamente, depresso o impaurito, impaurito o depresso, ma spesso anche impaurito e depresso insieme, o depresso ed insieme impaurito, e così per giorni e giorni, senza mai avere la certezza del mio stato d'animo, a tal punto che anche il cuoco, che pure si interessava a me, dopo la terza "rotazione" rinunciò ad interrogarmi sull'argomento. Erano trascorsi quindici giorni dall'inizio del lavoro sulle matrici, e questa nuova rotazione (la terza) non cambiò di una virgola i nostri compiti e le nostre aspettative. Perciò, mentre continuavo ad essere, come ho detto, impaurito e depresso, continuavo anche a simulare una certa tranquillità di superficie, non disgiunta da un leggero ma distaccato scetticismo, che mi permetteva di tenere a distanza gli eventuali sec-

conduttori. Non così per il cuoco, a cui mi sentivo, in qualche modo, legato, ma che a un certo punto, come ho detto, si rifiutò di capirmi e, di conseguenza, di ascoltare le mie ragioni. In definitiva, però, non avevo nulla da temere: io non facevo altro che attenermi scrupolosamente alle istruzioni, avevo deciso di osservare le istruzioni in maniera scrupolosa, mi comportavo così per non dimostrare debolezza, e ostentavo questo mio atteggiamento allo scopo di prevenire, tra l'altro, l'accusa di "mancata libera elaborazione", accusa che sempre più spesso viene usata, in questi casi, per allontanare dall'incarico gli elementi indesiderabili. Ma, d'altronde, difficilmente avrei potuto subire accuse del genere, per via del mio contratto che lasciava aperta ogni possibilità, perfino quella di astenersi dall'attività quotidiana per osservare il lavoro degli addetti ai servizi. Era dunque la terza rotazione e io mi ero messo, come si suol dire, "il cuore in pace", o almeno così davo a vedere, e anzi, attenendomi scrupolosamente alle istruzioni, trovavo il modo di effettuare anche quei controlli sul lavoro degli addetti ai servizi che mi erano appunto concessi dal contratto. Non ero spinto da curiosità, ovvero non solo da curiosità: non volevo neanche esercitare il mio 'potere', sarebbe stupido illudersi di esercitare il potere attraverso una formula così sterile; no, era piuttosto il desiderio di essere, in qualche modo, sfacciato, di essere sfacciato senza correre il rischio di essere rimproverato o penalizzato — per noi infatti non erano previste "punizioni", ma soltanto "penalizzazioni" —; mi guidava, in quei controlli, la precisa volontà di sfruttare fino in fondo le fittizie possibilità di scelta che ci venivano offerte, di eseguire in eccesso, di macchiare di sarcasmo la nostra imperturbabile autodisciplina, che non era, del resto, minimamente in discussione, tant'è vero che nessun funzionario, fino a quel momento, si era mai permesso di farci la più piccola osservazione. Io non conoscevo i funzionari: nessun funzionario si era mai presentato, noi eravamo liberi, non c'erano dirigenti o 'superiori', eravamo la massima autorità.

lative; la necessità di rendere i troppi nomi astratti con altre parti del discorso, come forme verbali, di distribuire gli aggettivi prima e dopo il nome, e così via. Molte altre "regole e regolette", valide per ogni traduzione dal tedesco, vengono dedotte da questo breve testo. Tra di esse l'enorme varietà di locuzioni con cui si debbono spesso tradurre i verbi modali. Purtroppo la più semplice delle regole, quella di evitare la traduzione degli aggettivi possessivi, viene resa incomprendibile dai numerosi errori di stampa di questa edizione, che si addensano particolarmente nell'appendice.

per cui non possiamo nulla. Nessuno ha mai colto la filosofia del *flâneur* più profondamente di quanto faccia Hessel con queste parole"; e ancora: "Le grandi reminiscenze, i brividi storici — per il vero *flâneur* sono una miseria che egli lascia volentieri al viaggiatore. E tutto quello che sa... egli è disposto a cederlo per l'odore di una sola soglia o la qualità tattile di un'unica mattonella, quali sono percepiti dal primo cane che passa". Sono parole di Benjamin che, nel 1929 — nel *Ritorno del flâneur* — recensisce, di Hessel, le *Passeggiate berlinesi e Epilogo* — quest'ultimo compreso nella raccolta ottimamente curata e introdotta dalla Banchelli, insieme a un'ampia scelta di altri scritti signifi-

stories. Ognuna con un doppio fondo: se si apre lo scomparto superiore — una morale; voltando d'improvviso la scatola — una verità". E ancora Benjamin che parla: "Domina in Hessel una sovrana inclinazione per il durevole, un'aristocratica avversione per le sfumature". In realtà c'è, anche,



fino i tabernacoli di Cristo / Son fatti ricettacoli del tristo! / Così che la fiorente e benedetta / Tedesca plaga con ragion potrebbe / Dirsi tedesca piaga".

Mila: "... e il Romano Impero — che Dio n'abbia misericordia! — dovrebbe dirsi piuttosto il romano cimitero. Un fiume di pene è diventato il fiume Reno, di neri inchiostri son macchiati i chiostri, i vescovi son mutati in discoli, abbazie e capitoli son piuttosto ruberie e pericoli, e le terre tedesche, un tempo sì felici, ora sono completamente a terra".

Allason: "... e il sacro romano impero — che Dio ne scampi! — sembra un cimitero. Il fiume Reno è diventato un fiume di pene, i conventi nidi di serpenti, i vescovadi tane di masnade, le abbazie e i seminari covi di incendiari, e le benedette terre della patria tedesca un paese di miseria e di tresca".

Come si può notare, sia Mila, sia la Allason ricorrono a rime e assonanze per rendere gli intraducibili bisticci originati spesso da sinonimie e storpiature di parole composte.

Di ben altro genere sono le sfide poste al traduttore dall'essenzialità del testo di Kafka. Come nota Magda Olivetti nell'appendice, la scrittura kafkiana "scorre limpida, è piuttosto scarna, il lessico non è straordinariamente vario né ricercato, le metafore pressoché inesistenti". La lingua è estremamente precisa, e "proprio in virtù della limpidezza semplicità ed esattezza di contorni con cui le immagini ci vengono offerte dall'autore, il processo della traduzione diventa tanto più arduo".

L'ipotesi traduttiva dalla quale muove Magda Olivetti è che per ricostruire la scrittura "in bianco e nero" di Kafka, la sua "meticolosità dinamica", occorra non essere troppo letterali, perché ciò che è semplice e limpido in tedesco non lo è sempre in italiano. La ricerca di un'equivalenza richiede spesso un rimaneggiamento sintattico, le infedeltà apparenti nella costruzione di singoli segmenti garantiscono meglio la resa di un intero periodo, che viene salvaguardato nel suo insieme. Sempre però facendo molta attenzione a non cedere alla tentazione di sovrapporre il nostro modo di scrivere a quello dell'autore: questo i traduttori non dovrebbero farlo mai, ricorda la Olivetti, "neppure gli scrittori-traduttori né i traduttori dotati di un'ottima penna".

Possiamo dar atto a Magda Olivetti e ai suoi allievi che, quando si discostano dalla superficie del testo tedesco, non lo fanno "per rendere scorrevole ciò che fluido non è neppure nell'originale", ma per riprodurre nell'italiano, con mezzi diversi, la geometria kafkiana. Anche se in italiano le pause sono scandite da virgole, e in tedesco no, anche se una forma verbale italiana (*rompendo*) si aggiunge a esplicitare ciò che in tedesco è affidato alla pregnanza del prefisso (*binetn*), anche se aggettivi avverbali e sostantivi si scambiano il posto, incrociandosi, il respiro è lo stesso: "In diesem Augenblick ertönten draußen in weiter Ferne in die bisherige vollkommene Ruhe hinein kleine kurze Schläge, wie von Kinderfüßen, sie kamen näher mit verstärktem Klang, und nun war es ein ruhiger Marsch von Männern" diventa: "In quell'istante, fuori, lontanissimo, rompendo il perfetto silenzio di prima, risuonarono brevi piccoli colpi, come di piedi infantili, si avvicinarono con fragore crescente, ormai erano passi d'uomini, una marcia tranquilla".

Questa appendice è un esempio di quanto dovrebbe sempre uscire, insieme al prodotto finito, dal laboratorio del traduttore. Se ogni traduzione arricchisce e completa il bagaglio di esperienza del singolo, un consuntivo esplicito posto in calce a ogni traduzione contribuirebbe per così dire alla