

## 7.

# LEGGERE MUSIL

### DAS FLIEGENPAPIER

Das Fliegenpapier Tanglefoot ist *ungefähr* sechsunddreißig Zentimeter lang und einundzwanzig Zentimeter breit; es ist mit einem gelben, vergifteten Leim bestrichen und kommt aus Kanada. Wenn sich eine Fliege darauf niederläßt - nicht besonders gierig, mehr aus Konvention, weil schon so viele andere da sind - klebt sie zuerst nur mit den äußersten, umgebogenen Gliedern aller ihrer Beinchen fest. Eine ganz leise, befremdliche Empfindung, wie wenn *wir* im Dunkel gingen und mit nackten Sohlen auf etwas träten, das noch nichts ist als ein weicher, warmer, unübersichtlicher Widerstand und schon etwas, in das allmählich das grauenhaft Menschliche hineinflutet, das Erkenntwerden als eine Hand, die da irgendwie liegt und uns mit fünf immer deutlicher werdenden Fingern festhält.

Dann stehen sie alle forciert aufrecht, wie Tabiker, die sich nichts anmerken lassen wollen, oder wie klapprige alte Militärs (und ein wenig o-beinig, wie wenn man auf einem scharfen Grat steht). Sie geben sich Haltung und sammeln Kraft und Überlegung. Nach wenigen Sekunden sind sie entschlossen und beginnen, was sie vermögen, zu schwirren und sich abzuheben. Sie führen diese wütende Handlung so lange durch, bis die Erschöpfung sie zum Einhalten zwingt. Es folgt eine Atempause und ein neuer Versuch. Aber die Intervalle werden immer länger. Sie stehen da, und ich fühle, wie ratlos sie sind. Von unten steigen verwirrende Dünste auf. Wie ein kleiner Hammer tastet ihre Zunge heraus. Ihr Kopf ist braun und haarig, wie aus einer Kokosnuß ge-

macht; wie menschenähnliche Negeridole. Sie biegen sich vor und zurück auf ihren festgeschlungenen Beinchen, beugen sich in den Knien und stemmen sich empor, wie Menschen es machen, die auf alle Weise versuchen, eine zu schwere Last zu bewegen; tragischer als Arbeiter es tun, wahrer im sportlichen Ausdruck der äußersten Anstrengung als Laokoon. Und dann kommt der immer gleich seltsame Augenblick, wo das Bedürfnis einer gegenwärtigen Sekunde über alle mächtigen Dauergefühle des Daseins siegt. Es ist der Augenblick, wo ein Kletterer wegen des Schmerzes in den Fingern freiwillig den Griff der Hand öffnet, wo ein Verirrter im Schnee sich hinlegt wie ein Kind, wo ein Verfolgter mit brennenden Flanken stehen bleibt. Sie halten sich nicht mehr mit aller Kraft ab von unten, sie sinken ein wenig ein und sind in diesem Augenblick ganz menschlich. Sofort werden sie an einer neuen Stelle gefaßt, höher oben am Bein oder hinten am Leib oder am Ende eines Flügels.

Wenn sie die seelische Erschöpfung überwunden haben und nach einer kleinen Weile den Kampf um ihr Leben wieder aufnehmen, sind sie bereits in einer ungünstigen Lage fixiert, und ihre Bewegungen werden unnatürlich. Dann liegen sie mit gestreckten Hinterbeinen auf den Ellbogen gestemmt und suchen sich zu heben. Oder sie sitzen auf der Erde, aufgebäumt, mit ausgestreckten Armen, wie Frauen, die vergeblich ihre Hände aus den Fäusten eines Mannes winden wollen. Oder sie liegen auf dem Bauch, mit Kopf und Armen voraus, wie im Lauf gefallen, und halten nur noch das Gesicht hoch. Immer aber ist der Feind bloß passiv und gewinnt bloß von ihren verzweifelten, verwirrten Augenblicken. Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein. So langsam, daß man dem kaum zu folgen vermag, und meist mit einer jähen Beschleunigung am Ende, wenn der letzte innere Zusammenbruch über sie kommt. Sie lassen sich dann plötzlich fallen, nach vorne aufs Gesicht, über die Beine weg; oder seitlich, alle Beine von sich gestreckt; oft auch auf die Seite, mit den Beinen rückwärts ruderd. So liegen sie da. Wie gestürzte Aeroplane, die mit einem Flügel in die Luft ragen. Oder wie krepierete Pferde. Oder mit unendlichen Gebärden der Verzweiflung. Oder wie Schläfer. Noch am nächsten Tag wacht manchmal eine auf, tastet eine Weile mit einem Bein oder schwirrt mit dem Flügel. Manchmal geht solch eine Bewegung über das ganze Feld, dann sinken sie alle noch ein wenig tiefer in ihren Tod. Und nur an der

Seite des Leibs, in der Gegend des Beinansatzes, haben sie irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, das lebt noch lange. Es geht auf und zu, man kann es ohne Vergrößerungsglas nicht *bezeichnen*, es sieht wie ein winziges Menschengesicht aus, das sich unaufhörlich öffnet und schließt<sup>1</sup>.

Nella traduzione italiana il testo musiliano termina con le seguenti parole: «E solo da un lato del corpo, presso l'attaccatura della zampa, palpita un organo piccolissimo che vive ancora a lungo. Batte con regolarità – non lo si può vedere senza lente d'ingrandimento – simile a un minuscolo occhio umano che indefessamente si apre e si chiude»<sup>2</sup>. In questo passo, all'esperta traduttrice Anita Rho è sfuggito un errore che non si può considerare semplicemente un *lapsus*; infatti la resa del tedesco *bezeichnen* con l'italiano *vedere* non si è, per così dire, insinuata nella traduzione, bensì rappresenta senza dubbio il tentativo di chiarire, interpretandolo, un passo oscuro dell'originale. Ciò che intende la lettrice Anita Rho lo traduce nella sua lingua madre. Perciò i punti problematici di una traduzione accuratamente elaborata possono servire da spunto per ricostruire la strategia di lettura di un traduttore e quindi il suo atto di significazione rispetto al testo originale.

Rendere il tedesco *bezeichnen* con l'italiano *vedere* comporta grosse conseguenze per la struttura semantica dell'intero paragrafo. Il narratore ci ha fornito sia la descrizione sia l'atto del descrivere: assieme al narratore c'è l'osservatore, pronto a infilare la mano nella tasca della giacca e ad estrarne una lente d'ingrandimento nel caso in cui la situazione dovesse richiedere tale strumento. Il narratore è integrato nel testo non solo nel suo ruolo, ma anche con la sua individualità – ed è così che il lettore lo ritrova. Anche se a costo di un drastico intervento, che fa dell'atto del designare l'atto del vedere.

Prima di trarre le conseguenze da questa osservazione, un altro dettaglio: tra le costanti degli atti di lettura dei lettori professionisti va annoverata la valutazione inespressa o esplicita come pure la valutazione di un testo come testo narrativo, con conseguenze di ampia portata

---

<sup>1</sup> GW 7, pp. 476-77; il corsivo è mio.

<sup>2</sup> R. Musil, *Pagine postume pubblicate in vita*, traduzione di A. Rho, Torino, Einaudi, 1970, p. 17.

sulle aspettative del lettore di fronte al testo e di fronte alle sue strategie di lettura. Oppure sono gli atti di valutazione compiuti secondo criteri estetici, come per esempio il seguente, tratto dalla postfazione di un'edizione dei *Bilder* musiliani: «Uno dei brani migliori di prosa tedesca moderna», cui fa seguito un accenno che dà già un'interpretazione parziale del testo, o meglio del primo paragrafo, e che deve sostenere questo giudizio: «Comincia con una descrizione scientifica precisa fino al centimetro e termina con un *ungefähr* che rimane incomprensibile»<sup>3</sup>. Nella primissima frase del testo musiliano il lettore erudito ha dunque trovato quella categoria della scientificità della quale comunque sapeva che, accanto all'aspetto mistico, costituisce uno dei due poli del pensiero di Musil. Tuttavia anche questa «scoperta» del lettore, stavolta del lettore con interessi in campo germanistico, va a scapito del testo, perché come si può conciliare questa lettura/interpretazione con l'*ungefähr* della prima frase? «La carta moschicida Tanglefoot è lunga *all'incirca* trentasei centimetri e larga ventuno; è spalmata di una materia viscosa tossica e giallina, e proviene dal Canada». Dall'atto di lettura germanistico testé citato veniamo ora a conoscenza di qualcosa di più preciso circa colui che compie questa lettura. Egli fa affidamento solo su dati sicuri: il nome della carta moschicida, il paese di provenienza, le dimensioni verificabili empiricamente, tutti elementi della «realtà» registrati obiettivamente da un osservatore.

Questo atteggiamento del lettore, che fa affidamento sulla connessione diretta tra realtà e testo, non si può confutare nel caso singolo. Come si potrebbe d'altronde far capire a un lettore che egli ha «interpretato», quando questi risponderà di non aver fatto nient'altro che esprimere ciò che ha appena letto? Non è forse vero che ci sono dati numerici precisi circa la lunghezza e la larghezza di una carta moschicida prodotta in Canada?

Chi risponde in tal modo non prende però in considerazione il problema della pertinenza: perché la prima frase del testo ci fornisce proprio quei particolari del mondo extra-linguistico che effettivamente fornisce e non altri? Anche se si potesse, a un livello precritico, presupporre che questi particolari esistono nella realtà in quanto parti del-

---

<sup>3</sup> P. Pütz, *Nachwort* a R. Musil, *Die Amsel, Bilder*, Stuttgart, Reclam, 1957, p. 77.

l'insieme complessivo dei particolari della carta moschicida che possono essere descritti, la tematizzazione selettiva di un sottoinsieme di questi particolari dell'oggetto non è più «naturale», bensì è un atto motivato, un atto di significazione letteraria appunto. Vero è che non si dà per presupposto né è tantomeno prevedibile chi compirà questo atto di significazione. Solo se si presuppone un parlante come narratore, si può fare un racconto, le frasi (forse) possono trattare del mondo.

Se però leggiamo il testo senza ipotizzare che Musil abbia presupposto semplicemente il narratore come elemento dato, davanti a noi lettori il parlante «sorge», ovvero viene costruito, nell'istante preciso in cui egli prende la parola.

Ciò che possiamo venire a sapere di lui ce lo dicono le sue frasi. Non si può quindi non notare la parola *ungefähr* posta davanti ai dati «precisi» riguardanti le misure, anzi, essa è senz'altro una tra le parole più istruttive della frase, e forse dell'intero testo proprio a causa dell'evidente discrepanza tra l'affermazione che essa relativizza e la precisione delle misure che seguono. Siamo di fronte a una piccola incongruenza da addebitare al parlante/narratore presupposto oppure l'autore Musil vuole prendere le distanze dal suo narratore e dalla pretesa di precisione di questi? Siamo di fronte a un passo in cui entra in gioco «il secondo polo del suo pensiero», il pensiero mistico con il suo scetticismo di fronte alla visione scientifica del mondo? Sono tutte riflessioni plausibili, ma solo a condizione che sia dato un narratore cui Musil possa conferire certe caratteristiche e dal quale possa anche prendere le distanze. Se però assumiamo in via ipotetica – e ogni atto di lettura è ipotetico – che il fondamento teorico del testo musiliano (oppure del suo progetto letterario di cui esso è parte) non consista nella polarità razionalità-misticismo, ma nella problematica gnoseologica di quella variante scettica del positivismo che Musil aveva trovato nell'opera di Ernst Mach, allora dobbiamo rinunciare al narratore presupposto.

L'io fittizio del parlante sarebbe allora da immaginare come insieme delle sensazioni, da noi conoscibili nell'insieme delle sue frasi. Nella prima frase del testo il parlante si mostra persona esperta nel calcolo mentale, che traduce nei centimetri del «suo mondo» i dati sensibili che gli stanno di fronte, ovvero le dimensioni della carta moschicida canadese che vedeva scritte davanti a sé indicate in pollici: 14 x 8 inch. = 35,56 x 20,32 cm.; ad essere «approssimativo» (*ungefähr*) è il ri-

sultato del calcolo mentale e non la «realtà» o la relazione tra il soggetto e un oggetto di questa realtà.

La prima frase del testo *Das Fliegenpapier* non descrive quindi solo un frammento della realtà, bensì introduce nel testo anche un parlante che reagisce ai dati sensibili «traducendoli» nell'orizzonte che gli è proprio per poi commentare i dati appena tradotti. L'«oggetto» ha così origine solo mediante la «traduzione» e la presa di posizione del parlante, mediante un atto di «appropriazione» da parte del parlante di ciò che non è ancora oggetto, cui fa seguito un atto di «commento»<sup>4</sup>. Anche il soggetto osservatore/traduttore/parlante ha però origine solo nell'istante in cui parla oppure sul medium carta, tramite l'insieme delle sue frasi. La visione machiana del mondo, insostenibile nella sua formulazione generale come massima gnoseologica, appare in tutta la sua funzionalità in campo letterario: l'oggetto e il soggetto non esistono prima di incontrarsi e di «crearsi» a vicenda in un atto arbitrario ma motivato di significazione.

All'atto dell'«appropriazione» e del «commento» fa seguito la «separazione». Il senso dell'«appropriazione» e del commento nasce dall'interesse che unisce l'uno all'altro soggetto e oggetto: se quest'interesse si spegne, si ristabilisce la distanza originaria e nel contempo soggetto e oggetto ricevono quell'autonomia che dapprima non possedevano, cessando però di esistere. Il testo è finito. Questo atto di separazione è appunto il tema dell'ultima frase del testo dove compare l'errore di traduzione cui si è accennato sopra.

L'osservatore infatti vede bene ciò che ancora si può osservare delle mosche quasi morte e lo dice ancora dal punto di vista del suo orizzonte con una delle frasi di commento al suo oggetto «tradotto», che costituiscono la parte principale del testo: «es sieht wie ein winziges Menschengesicht aus», ma in precedenza egli aveva espresso il desiderio di distanziarsi dagli atti di commento. Egli ricerca infatti la designazione scientifica di ciò che vede. Ricerca il termine tecnico dell'anatomia sistematica delle mosche – si tratta dello *stigma* – abbandonando la ricerca di un'espressione plausibile tra quelle del mondo

---

<sup>4</sup> Il termine è stato coniato pensando alla dicotomia proposta da H. Weirich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1971; (la prima edizione risale al 1964); traduzione italiana (parziale), Bologna, Il Mulino, 1978.

concettuale e linguistico che gli è proprio, nel quale all'inizio aveva «tradotto» il suo tema. Questo modo di rapportarsi è dunque finito, gli ha posto termine la ricerca (vana) dell'espressione tecnica. Il posto dei singoli atti di significazione individuale deve essere preso dal significato convenzionale; con questo desiderio muta anche l'atteggiamento del parlante e col gesto dell'impossibilità – non si è portato dietro la lente d'ingrandimento – egli si ritira scomparendo così anche dal testo che da questo momento non esiste più.

Tra queste frasi che servono da «approdo» e da «congedo» e che racchiudono il testo come in una parentesi, non si trova una «descrizione» della realtà, bensì la sua «interpretazione». Il testo musiliano diventa perciò modello dell'atto linguistico dell'«interpretazione» e in questa funzione si rivolge a lettori germanisti che esso è in grado di illuminare circa la caratteristica fondamentale di tali atti: la mancanza di qualsiasi distanza. Il tema elevato ad oggetto è già «tradotto» prima ancora che ne cominci il commento; per questo Musil può passare senza soluzione di continuità alla prospettiva umana, dalla quale ora viene considerata la carta moschicida con le mosche morenti: «... wie wenn wir im Dunkeln gingen und mit nackten Sohlen auf etwas träten ...». L'atto dell'appropriazione, riconoscibile nella parola *nir*, e con esso tutta la problematica dell'inizio del testo non viene espresso adeguatamente nella versione italiana, dove la formulazione impersonale continua per così dire l'inizio neutrale: «Sensazione lieve, inquietante, come quella che si proverebbe camminando nel buio a piedi nudi». Ora il parlante parla ostentamente delle mosche come se queste fossero esseri umani: «Dann stehen sie alle forciert aufrecht ... und ein wenig o-beinig ... sie geben sich Haltung und sammeln Kraft und Überlegung ... sind entschlossen ... sie biegen sich vor und zurück ... beugen sich in den Knien und stemmen sich empor ... sie halten sich nicht mehr mit aller Kraft ab von unten ... dann liegen sie mit gestreckten Hinterbeinen auf den Ellbogen gestemmt ... sie sitzen auf der Erde ... sie liegen auf dem Bauch, mit Kopf und Armen voraus ... sie lassen sich dann plötzlich fallen, nach vorne aufs Gesicht». A questo riguardo è importante osservare che il commento relativo alle mosche, svolto tutto a partire dall'orizzonte dell'osservatore umano, non riguarda tanto i paragoni, da «wie Tabiker, die sich nichts anmerken lassen wollen» fino all'ultimo, «wie ein winziges Menschaugen», quanto le frasi che forniscono lo

spunto a tali paragoni. E la «traduzione» dei dati sensibili nell'orizzonte dell'osservatore umano è perfettamente compiuta già su questo piano. Alle mosche, che tra l'altro nel testo tedesco non sono mai menzionate al plurale come gruppo nominale «die Fliegen», cosicché con l'uso continuo del pronome *sie* si rimanda anaforicamente a *eine Fliege* e a *so viele andere*, viene attribuito «das Bedürfnis einer einzigen Sekunde», esse «überwinden die seelische Erschöpfung» e alla fine sono sopraffatte da «der letzte innere Zusammenbruch». Gli insistenti paragoni coi modi di comportarsi degli uomini, che caratterizzano tutta la parte del «commento» del testo, non rappresentano dunque il vero e proprio ponte tra il mondo animale descritto e quello umano che gli corrisponde, ma si riferiscono tutti a dati già «tradotti», e delineati antropomorficamente.

In quest'ottica i numerosi paragoni non possono conferire alle singole affermazioni pregnanza maggiore di quanto già non facciano le frasi di base della parte di commento, anzi, la serie di frasi comparative introdotte da *oder* fa notare come lo strumento del paragone non sia atto a chiarire un'immagine della realtà: la problematica non tocca infatti il ponte tra il parlare e la realtà, ma tra il paragone e il frammento di realtà di cui già ci si è appropriati, in quanto già «tradotto». I paragoni non chiariscono alcuna realtà, non danno informazioni su particolari osservati, ma sul testo in cui si trovano, sul parlante e sulla sua intenzione, o sulla realizzazione di questa intenzione nel testo stesso<sup>5</sup>.

La lettura comparata dei testi musiliani nella versione originale e nella traduzione italiana ci mostra anche in altri passi di altri testi la problematica qui toccata. Ritroviamo esplicitamente la problematica narrativa del testo *Das Fliegenpapier* anche nel racconto *Die Amsel*, la cui prima frase suona così: «Die beiden Männer, deren ich erwähnen muss – um drei kleine Geschichten zu erzählen, bei denen es darauf ankommt, wer sie berichtet –, waren Jugendfreunde; nennen wir sie Aeins und Azwei». Né il narratore né la persona cui nel testo è rivolta la parola in quanto ascoltatore sono elementi «dati» del testo, essi sono invece «inventati», «costruiti», nel loro legame dialettico col testo che

---

<sup>5</sup> Si pensi per esempio al giuoco a due tra Faber e sua figlia, a chi inventa il migliore paragone in M. Frisch, *Homo Faber*, in *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge 1957-1963*. Band IX, 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, p. 150 ss.

dev'essere narrato. Dato che in tal modo l'io (fittizio) del parlante è legato alla storia da raccontare, il narratore può/deve dire conseguentemente: «Ich will dir meine Geschichten erzählen, um zu erfahren, ob sie wahr sind», mentre nella traduzione italiana leggiamo: «Desidero soltanto raccontarti le mie storie per sapere se sono vere»<sup>6</sup>, dove il soltanto, aggiunto in sede di traduzione, attribuisce al parlante una motivazione individuale che toglie la frase dalla sua sfera semantica generale per portarla in una sfera personale, contingente.

Al posto della problematica del rapporto tra un parlante e il suo discorso subentra il problema personale di un singolo narratore: il testo musiliano non viene letto come tipo testuale del commento problematizzante (nel senso della dicotomia di Weinrich), ma come se si trattasse di un (semplice) racconto. La medesima aspettativa di lettura della traduttrice appare anche nella parte finale del racconto, che già più volte è stata oggetto di interesse della germanistica a causa del suo contenuto programmatico<sup>7</sup>: «Aber du deutest doch an – suchte sich Aeins vorsichtig zu vergewissern –, dass dies alles einen Sinn gemeinsam hat? Du lieber Himmel – widersprach Azwei –, es hat sich eben alles so ereignet; und wenn ich den Sinn wüsste, so brauchte ich wohl nicht erst zu erzählen. Aber es ist, wie wenn du flüstern hörst ober bloss rauschen, ohne das unterscheiden zu können!». Nel testo italiano si legge: «... Dio mio, – rispose A 2 –, è successo per l'appunto così: e se ne conoscessi il senso, non avrei avuto bisogno di raccontarti nulla»<sup>8</sup>.

Ridotto al solo sintagma verbale, il senso di questo paragrafo appare nell'opposizione tra *raccontare* e *non raccontare* e non, come suggerisce la traduzione, tra *raccontare qualche cosa* e *non raccontare niente/nulla*<sup>9</sup>. E non si tratta di una differenza di poco conto, infatti nella traduzione il pensiero di Musil viene completamente capovolto: solo qualcuno che sa qualcosa è in grado di sottacere qualcosa, di scegliere se voler parlare di quel tema o se preferire il silenzio; l'A due del testo musiliano, inve-

---

<sup>6</sup> GW 7, 553 e la traduzione italiana già ricordata p. 163.

<sup>7</sup> Cfr. A. Doppler, *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich*, Wien, Europa-Verlag, 1975, pp. 133-149.

<sup>8</sup> GW 7, p. 562 e la traduzione italiana già ricordata p. 177.

<sup>9</sup> Per superare il problema delle diverse valenze dei verbi *erzählen* e *raccontare* si potrebbe rendere il passo con «Non dovrei farti un racconto».

ce, è un soggetto fittizio che non sa nulla, che deve appunto narrare per sapere se la storia è vera e acquisire così conoscenza di se stesso. Nella traduzione italiana il soggetto narrante è presupposto e non è problematico, in Musil esso è invece impensabile senza il suo legame con l'atto linguistico stesso che conferma questo *io*, dandogli «senso» nell'istante in cui la storia narrata diviene conoscibile in quanto riconosciuta come «vera».

Queste esperienze di lettura di testi musiliani possono già essere intese come direttive o per lo meno come indicazioni per una strategia di lettura adeguata a testi del genere. Musil sbarra la strada largamente percorsa della lettura fondata sull'immedesimazione e sottrae i suoi testi ai tentativi di leggerli come testi narrativi. Con ben poco successo. Anzi, si dovrebbe ritenere che quanto minore è il successo a tal riguardo, tanto maggiore è quello del testo stesso fruito da un lettore che preferisce leggere storie piuttosto che «commenti al mondo». La tematica discussa qui con la specifica problematica narrativa che essa comporta non è tangibile in tutti i testi di Musil, anche se spesso egli ha lasciato delle tracce che irriterebbero il lettore del testo tedesco che le prendesse sul serio, e che traggono sistematicamente in inganno il traduttore, per il fatto che questi, conformemente alla sua intenzione professionale, prende sul serio il passo e gli attribuisce un significato – sbagliato per l'appunto. Prendiamo il primo capoverso del testo *Hausenkatastrophe*:

Die Dame war gewiß erst am gestrigen Tag aus der Glasscheibe eines großen Geschäfts herausgetreten; niedlich war ihr Puppengesichtchen; man hätte mit einem Löffelchen darin umrühren mögen, um es in Bewegung zu sehn. Aber man trug selbst Schuhe mit honigglaten, wachswabendicken Sohlen zur Schau, und Beinkleider, wie mit Lineal und weisser Kreide entworfen. *Man entzückte sich höchstens am Wind. Er presste das Kleid an die Dame und machte ein jämmerliches kleines Gerippe aus ihr, ein dummes Gesichtchen mit einem ganz kleinen Mund. Dem Zuchauer machte er natürlich ein kühnes Gesicht*<sup>10</sup>.

Il passo da me evidenziato in corsivo, nella traduzione italiana suona così: «Eravamo incantati dal vento. Il vento incollava il vestito addosso

---

<sup>10</sup> GW 7, p. 486, il corsivo è mio.

alla signora e faceva di lei un povero scheletrino, un visetto sciocco dalla bocca piccolissima. A noi esso dava naturalmente un volto ardito». Nel testo italiano manca l'avverbio *höchstens* e al posto dell'espressione, molto precisa, *dem Zuschauer* troviamo un *a noi* che ne rappresenta l'interpretazione; d'altro canto la traduzione italiana rende esattamente il significato della frase, cioè (parafrasando): «Al volto dello spettatore (il vento) dava naturalmente l'apparenza di un volto ardito»; il piacere dato dal vento era doppio: far apparire gli antipatici più brutti di quanto non fossero per esempio nella *ball* dell'albergo, e far apparire invece se stessi – coi muscoli del viso tesi – in una luce migliore. Ciò che in questo passo può irritare il lettore e trarre in inganno il traduttore è il repentino cambiamento del punto di vista, mediante il quale all'osservatore è improvvisamente attribuito il ruolo dell'oggetto osservato.

Si tratta però di un cambiamento solo a condizione che si assuma che osservatore e parlante *debbano* essere identici, se cioè si riporta dentro il testo un'aspettativa di lettura che, dall'orizzonte del lettore, fa del testo letto un testo narrativo «normale». Sul piano sintattico-semanticò le cose sono però chiare: la parte del testo contrassegnata da una parte da *höchstens* e dall'altra da un capoverso ha per contenuto due effetti prodotti dal vento, costruiti intorno ai sintagmi verbali «aus ihr (etwas) machen», e «dem Zuschauer (etwas) machen»; il chiaro parallelismo della costruzione non permette di assumere due verbi *machen* con diversa valenza (e di diverso significato), il che darebbe all'ultima frase del paragrafo il senso: «Per lo spettatore (il vento) faceva apparire il volto della donna come volto ardito».

L'aspetto più interessante di questo è l'evidente non-identità di osservatore e parlante/narratore; il senso dell'atto linguistico letterario non consiste nell'esprimere i dati sensibili che si sono recepiti, di dar notizia a qualcuno di cose o esperienze dei quali si sia acquisita sicurezza, dei quali si sappia qualcosa. Osservare e narrare sono due *role play* validi solo nel momento in cui hanno luogo; per lo scrittore, che nei suoi testi ha a che fare solo con dei ruoli, non c'è nulla al di fuori dei ruoli, non c'è esistenza alcuna di persone che abbiano deposto il loro ruolo o che aspettino di assumerne uno a misura propria.

Ciò vale anche per un testo il cui narratore, come nella «Hasenkatastrophe», racconti con l'ausilio dell'io grammaticale (dal terzo

paragrafo del testo fino alla fine). Se si volesse cambiare, interpretandolo, il passo contenente l'espressione *dem Zuschauer*, l'interpretazione dovrebbe approdare a un «a me» e non a un «a noi». Il *man* impiegato tre volte all'inizio del testo<sup>11</sup>, il dativo *dem Zuschauer* e infine il pronome *ich*, introdotto più sotto, denotano la stessa persona, che però non viene presentata come un individuo extra-linguistico/ontologico, ma come io letterario nei ruoli che gli competono.

---

<sup>11</sup> Questo uso di *man*, peraltro poco studiato dai linguisti, si trova come mezzo stilistico fondante la stessa narrazione nel romanzo di E. Y. Meyer, *In Trub-schachen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.