



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

“Én sem volnák, ha nem volnál”
Proposta di traduzione e commento di un
estratto di “Der geheime Text”
di Terézia Mora

Relatore
Prof. Daniele Vecchiato
Correlatrice
Prof.ssa Cinzia Franchi

Laureanda
Veronica Mazzucchelli
n° matr. 2029240 / LMLCC

Anno Accademico 2022 / 2023

Introduzione	3
1. Genesi di una scrittrice	3
2. Traduzioni	6
3. Romanzi	9
4. Lezione 1 – “Über verwildertes Land”	15
5. Lezione 2 – Gogols Mantel	20
6. Lezione 3 – “Ein Vogel sitzt auf meiner Schulter”	23
Proposta di traduzione	27
Commento	82
1. Contestualizzazione	82
2. Approccio alla traduzione	83
3. Plurilinguismo/Multilinguismo	85
4. Realia	86
5. Chiosa	88
6. Rimandi intertestuali	90
6.1. Letteratura ungherese dell’infanzia	91
6.2. Letteratura ungherese	94
6.3. Letteratura canonica	98
6.4. Rimandi musicali.....	101
7. Collocazioni	106
8. Regionalismi	106
8.1. Regionalismi austriaci	107
8.2. Regionalismi tedesco-settentrionali.....	108
8.3. Regionalismi ungheresi	109
9. Cambi strutturali	110
10. Cambi semantici	112

11. Bilinguismo, <i>language mixing</i>, <i>code-mixing</i> e <i>code-switching</i>	114
12. Perdite e compensazioni	118
13. Conclusioni	120
Bibliografia.....	126
Sitografia	128

Introduzione

1. Genesi di una scrittrice

Terézia Mora è una scrittrice e traduttrice di origini ungheresi. È nata a Sopron nel 1971 ed ha trascorso la sua adolescenza in un paese della provincia ungherese, Petőháza, dove è rimasta fino all'età di diciannove anni, quando si è spostata a Berlino per continuare gli studi. Inizia il suo percorso con Studi Teatrali e Filologia Ungherese alla Humboldt-Universität di Berlino, parallelamente ad una carriera universitaria all'Accademia del Cinema di Berlino come studentessa di Scenografia. Mora parla di quest'ultimo percorso accademico in chiave positiva, ma allo stesso tempo limitante per la sua espressione letteraria. Come scrive nel testo preso in esame per questa tesi:

Ich war zu jener Zeit Studentin des Faches Drehbuch an der Berliner Filmhochschule, wo man mich oft schalt, meine Übungen seien viel zu literarisch.

Al tempo studiavo sceneggiatura all'Accademia del Cinema di Berlino, dove mi veniva spesso rimproverato che i miei esercizi erano troppo letterari.¹

L'autrice esprime così la sua frustrazione per le limitazioni del corso di studi, pur sempre necessarie al completamento del percorso accademico.

Nonostante ciò, nel 1997 Mora partecipa al Premio di Letteratura Würth con il copione *Die Wege des Wassers von Erzincan*, che pone al fulcro della trama una storia di profughi. Mora vince il concorso: sarà solo l'inizio di una lunga serie di riconoscimenti importanti.

Il caso vuole che poco dopo aver ricevuto severe critiche proprio in merito a un copione di scenografia, all'Accademia venne indetto un bando per un concorso internazionale per autori di lingua tedesca, il concorso "Open-Mike" della Literaturwerkstatt Berlin. L'autrice racconta di aver approfittato dell'occasione per mettere a frutto il suo lato creativo. Fu così che sempre nel 1997 nacque il suo primo racconto, *Durst, Sete*. L'argomento principale riguarda la descrizione della realtà

¹ Mora T., *Der geheime Text* – "Über verwildertes Land", Wien, Sonderzahl, 2016, p.28. Ove non espressamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

contadina e paesana, ponendo al centro i personaggi, persone semplici, talvolta rozze e brusche, poco inclini al dialogo e all'ampliamento dei propri orizzonti.

Mora vince il concorso proprio con questo racconto, e in occasione della premiazione ha modo di incontrare l'editore grazie al quale avrà la spinta necessaria per dedicarsi alla scrittura di altri racconti che poi costituiranno la sua prima raccolta, *Seltsame Materie*, pubblicata dalla casa editrice Rowohlt nel 1999. Quest'opera viene ritenuta la prima pubblicazione di rilievo dell'autrice, riguardante il tema della realtà popolare ungherese e più in generale l'approfondimento del tema della ruralità nelle comunità minoritarie. Il duro lavoro di Terézia Mora viene quindi ripagato, cominciando così a delineare la futura carriera di scrittrice. La conferma definitiva arriva nello stesso anno della pubblicazione di *Seltsame Materie*, il 1999, quando riceve il premio Ingeborg-Bachmann per il racconto *Der Fall Ophelia* ivi contenuto, cui segue il Premio Chamisso nel 2000. In merito a quest'ultimo, è significativo un intervento di Claudia Tatasciore, in cui viene spiegato quanto sia importante l'interculturalità che accoglie al suo interno, tanto da rendere questo aspetto un

carattere sempre più dominante, tanto che nel tempo gli organizzatori del premio ne hanno modificato la definizione stessa: non più una letteratura di scrittori che sono emigrati nella lingua tedesca, ma un gruppo di scrittori con una storia di migrazione alle spalle che parlano il tedesco come loro naturale lingua madre.²

Tatasciore precisa che tra gli autori di origini ungheresi insigniti del premio Chamisso, Mora è l'unica autrice di cui sono state tradotte tutte le opere in ungherese. Tornando alla produzione letteraria dell'autrice, osserviamo che per qualche anno Mora continuerà ad occuparsi di sceneggiatura dopo il successo di *Die Wege des Wassers in Erzincan* uscito nel 1998. Le sue due creazioni successive furono *Am Ende der Stadt* del 1999 e *Das Alibi* del 2000. Dopodiché, la sua attività principale consisterà principalmente nella stesura di romanzi e traduzioni.³

Come emerge da questa prima parte introduttiva, Terézia Mora si afferma come autrice di importanza cruciale per quanto riguarda la letteratura dei cosiddetti

² Tatasciore C., *Duplici appartenenze? Autori di origine ungherese nel panorama letterario tedesco*. In *Letteratura ungherese, letterature ungheresi*. A cura di Cinzia Franchi e Antonio Donato Sciacovelli, Savaria University Press, Padova, 2017.

³ Biografie di Terézia Mora [URL 1](#), [URL 2](#), [URL 3](#)

“autori translinguali” ovvero quelli che, per diverse ragioni, hanno deciso di “rifiutare” la loro lingua madre come lingua autoriale, per adottare al suo posto la lingua parlata (o letteraria) del luogo in cui si sono stabiliti, o scrivere contemporaneamente in entrambe le lingue.⁴

Mora rappresenta infatti un’intera categoria autoriale che incarna il valore dell’identità plurima di un individuo in correlazione alla storia di migrazione individuale sottostante:

l’autrice riesce a intrecciare – in maniera estremamente lucida e consapevole – i differenti aspetti legati alla questione delle appartenenze plurime: le strategie di scrittura e il rapporto con le due lingue, il problema della traduzione e la questione delle appendici.⁵

Esplorando l’intreccio di queste differenti tematiche, Mora inserisce spesso riferimenti velati alla cultura ungherese e alla sua essenza popolare, come già evidenziato da Claudia Tatasciore nell’esaminare le duplici appartenenze presenti nel panorama letterario tedesco:

[...] le tendenze letterarie più recenti impongono la necessità di riflettere su un’altra questione: se e come il “carattere magiaro” (magyarság) permanga nei testi indipendentemente dalla lingua di scrittura.⁶

L’autrice vanta nella sua produzione una vasta gamma di opere, traduzioni, sceneggiature e anche testi di genere saggistico e teatrale. Per la sua costante attività ha ricevuto nel corso degli anni numerosi premi, come si è detto poco sopra. Due dei premi ricevuti da Mora sono considerati i riconoscimenti letterari più importanti in ambito tedesco: il Deutscher Buchpreis e il premio Georg Büchner. Il primo le è stato conferito nel 2013 per il romanzo *Das Ungeheuer*, mentre il secondo le è stato attribuito nel 2018 ed è di particolare rilevanza in quanto viene assegnato a scrittori che scrivono in lingua tedesca

⁴ Roguska M., *Narrazioni di migrazione: le scrittrici contemporanee di origine ungherese*. In *Letteratura ungherese, letterature ungheresi*. A cura di Cinzia Franchi e Antonio Donato Sciacovelli, Savaria University Press, Padova, 2017.

⁵ Tatasciore C., *Duplici appartenenze? Autori di origine ungherese nel panorama letterario tedesco*. In *Letteratura ungherese, letterature ungheresi*. A cura di Cinzia Franchi e Antonio Donato Sciacovelli, Savaria University Press, Padova, 2017.

⁶ Tatasciore C., *Duplici appartenenze? Autori di origine ungherese nel panorama letterario tedesco*. In *Letteratura ungherese, letterature ungheresi*. A cura di Cinzia Franchi e Antonio Donato Sciacovelli, Savaria University Press, Padova, 2017.

e, tramite la pubblicazione delle proprie opere, hanno contribuito in modo significativo alla società tedesca contemporanea e alla vita culturale ad essa collegata.⁷

2. Traduzioni

Negli stessi anni in cui Terézia Mora prende in mano le redini della sua carriera di scrittrice, intraprende in parallelo anche un percorso di traduttrice dall'ungherese al tedesco. Mora ha portato a termine diverse traduzioni; qui di seguito riporto le tre opere che hanno avuto maggior successo e che hanno anche una connessione con l'opera presa in esame per questa tesi di traduzione.

Il primo libro tradotto da Terézia Mora è *Harmonia Caelestis* di Péter Esterházy, pubblicato dal Berlin Verlag nel 2001. Si tratta di un'opera monumentale di 900 pagine che narra in modo dettagliato la storia della famiglia degli Esterházy, una tra le più importanti della storia ungherese. Oltre alla descrizione dei singoli personaggi della sua famiglia che hanno fatto la storia del paese, l'autore presenta il contesto storico e culturale delle varie epoche trattate, come per esempio la storia della nascita dell'Ungheria, il periodo del duplice regno insieme alla monarchia degli Asburgo, i periodi della Prima e Seconda Guerra mondiale, il successivo dominio comunista e gli sconvolgimenti sociali che seguirono la rivolta ungherese del 1956. Péter Esterházy non fu l'unico della sua famiglia ad approcciarsi al mondo della letteratura, anzi: tutta la famiglia degli Esterházy era rinomata per la grande sensibilità per l'arte, la musica e la letteratura. In particolare, già nel 1711 il principe Pál I Esterházy di Galantha compose la famosa opera *Harmonia Caelestis* contenente 55 cantate e completa di parti per il canto ed orchestra. Ad essa è dovuto l'omaggio dell'opera omonima sopracitata, a cura del suo discendente Péter. Come si può evincere da queste brevi informazioni, si tratta di un'opera davvero ricca e piena di dettagli, che richiese uno sforzo non indifferente alla traduttrice Mora, soprattutto perché la traduzione è stata condotta parallelamente alla stesura del suo primo romanzo *Alle Tage, Tutti i giorni*. In un'intervista all'autrice del 2021, *Come mettere i personaggi nei guai (senza farli morire)*, Daria Biagi chiede a Terézia Mora come interagiscono per lei la scrittura e la traduzione. L'autrice risponde riportando la sua esperienza in modo esaustivo:

⁷ Cf. Georg-Büchner-Preis URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis> Ove non segnalato altrimenti, la traduzione è di chi scrive.

All'inizio, mentre scrivevo *Tutti i giorni*, *Harmonia Caelestis* mi disturbava, essenzialmente perché richiedeva molto tempo. Avevo a disposizione nove mesi per ottocento pagine, e se traduci a tempo pieno va bene, ma se intanto devi anche scrivere un romanzo tuo diventa difficile. Via via però mi sono resa conto che tradurre il capolavoro di un autore geniale mentre scrivevo il mio primo romanzo era la cosa migliore che potesse capitarmi. Avere di fronte il coraggio, la giocosità, la libertà, l'intelligenza di Esterházy, anche l'intelligenza con cui affronta i suoi punti di forza e le sue debolezze di scrittore, mi ha dato il coraggio di dire a me stessa: «Non c'è motivo di tirarsi indietro. Non c'è motivo di non mettere nel mio romanzo tutto ciò di cui sono capace». *Harmonia Caelestis*, soprattutto, mi ha liberata. È da allora che amo tradurre. Non c'è dono più grande che poter entrare così a fondo in un testo. Posso fare quello che mi viene facile – giocare con la lingua –, e non devo fare quello che mi viene difficile – costruire una trama, perché questo lo ha già fatto l'autore.⁸

Mora spiega così la composizione parallela dei due testi, che si arricchiscono a vicenda, pur presentando caratteristiche diverse e avendo finalità completamente differenti.

Tornando all'attività traduttiva dell'autrice, esaminiamo il secondo testo da lei affrontato. Come afferma in un'intervista per "Foreigner" pubblicata nel 2016, a differenza di *Harmonia Caelestis*, la cui traduzione le venne richiesta dall'autore stesso, l'unico testo scelto volontariamente da Mora è quello delle *Egyperces Novellák* di István Örkény, le *Novelle da un minuto*, pubblicato per la prima volta nel 1968 e presentato nella traduzione di Mora presso Suhrkamp nel 2002 con il titolo tedesco di *Minutennovellen*. Si tratta di una selezione di 37 delle novelle originali scritte da Örkény.

L'opera di Örkény è considerata una tra le opere più note e importanti della letteratura grottesca ungherese. Descrive la realtà popolare poco dopo il secondo dopoguerra, nello specifico negli anni Cinquanta e Sessanta. Anche in questo caso, come nel sopracitato *Az utolsó ablaksírf*, è presente una forte critica al comunismo, molto evidente nella maggior parte dei racconti ma per ovvi motivi celata dietro una spessa facciata di ironia, sarcasmo ed elementi grotteschi: queste sono infatti le tre principali componenti dello stile di Örkény, che li porta all'esasperazione e produce così nel lettore un forte senso di straniamento misto a stupore. Non si tratta però di un sentimento passeggero: grazie alla maestria dell'autore, i lettori portano con sé la "morale" della

⁸ Intervista a Terézia Mora di Daria Biagi. URL: <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/come-mettere-i-personaggi-nei-guai-senza-farli-morire-intervista-a-terezia-mora/>

storia che li invita a riflettere sulla situazione di vita (e politica in generale) a cui sono stati costretti dal regime comunista.

Per spiegare al meglio il processo di traduzione nel caso di quest'opera di Örkény, la traduttrice dell'opera verso l'inglese Krisztina Mujzer-Varga espone l'approccio del traduttore nell'affrontare un testo complesso e delicato come le *Novelle da un minuto*. Pur focalizzando l'attenzione sulla traduzione di 533 realia rinvenuti nelle novelle da lei selezionate, nell'introdurre il suo lavoro l'autrice sottolinea l'importanza delle origini culturali individuali dei traduttori.

Nella sua introduzione alla tesi di dottorato *Foreignization and adaptation – Realia-lexemes in the One minute stories by István Örkény* infatti si legge:

The translators have to face serious challenges when transferring phenomena that are unknown to a readership with different cultural background knowledge. In this case the translations require special treatment from the translators, so the words and expressions with a different perspective or philosophy of life can be rendered into the foreign language. The translator brings about his own cultural background, and incorporates it in some way into his translations, the target language text. The finished text may refer back to the translator's deeper cultural knowledge and his relationship to the target language, in addition to his knowledge of the languages.⁹

I traduttori devono affrontare grandi sfide quando trasferiscono fenomeni non conosciuti ai lettori che hanno un bagaglio culturale diverso. In questo caso le traduzioni richiedono un trattamento speciale da parte dei traduttori, al fine di poter rendere nella lingua straniera le parole e le espressioni con una prospettiva o una filosofia di vita diversa. I traduttori portano con sé con le loro origini culturali e le incorporano in qualche modo nella traduzione, nel testo di arrivo. Il testo finito può riferirsi alla cultura più profonda dei traduttori e al loro rapporto con la lingua di arrivo, oltre alla conoscenza delle lingue.

Le speciali caratteristiche del testo di Örkény hanno sicuramente reso il lavoro di traduzione molto ostico in alcuni punti. Elencando le diverse lingue di arrivo, Krisztina Mujzer-Varga esamina i risultati in un'analisi comparativa molto dettagliata. Mette in rilievo anche l'impossibilità di presentare soluzioni perfette in ogni occasione, ma allo stesso tempo riconosce la bravura dei traduttori che si sono accinti alla traduzione di questo volume o a un estratto di esso, come nel caso di Mora.

⁹ Mujzer-Varga K., *Foreignization and adaptation – Realia-lexemes in the One minute stories by István Örkény*, Budapest, 2009.

Il terzo volume tradotto da Terézia Mora si intitola *Az utolsó ablakzsiráf*, (it.: *L'ultima giraffa della finestra*) dell'autore Péter Zilahy, pubblicato nel 2004 da Eichborn a Berlino. Si tratta di una velata critica al comunismo nell'est Europa durante la Guerra Fredda: l'autore descrive la realtà popolare soggetta ai diversi regimi di quella zona attraverso gli occhi di un bambino, applicando dunque il filtro dell'ingenuità e spontaneità. Il titolo fa riferimento all'opera *Ablak-Zsiráf (Finestra-giraffa)* di Ferenc Méri e Ágnes Binét, pubblicato da Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó. Gli autori sono due psicologi e psicoterapeuti per l'infanzia che negli anni Settanta si sono prefissati di creare un'opera di consultazione adatta ad un pubblico di bambini. Il nome dell'enciclopedia racchiude la prima e l'ultima voce della raccolta, rispettivamente *finestra* e *giraffa*.

Oltre a questi tre testi, Terézia Mora ha tradotto altre dodici pubblicazioni. Riporto qui di seguito la lista completa, con i titoli degli originali:

- Lajos Parti Nagy: *Meines Helden Platz*. Luchterhand Literatur, Monaco 2005
- Peter Esterházy: *Flucht der Prosa*. In: *Einführung in die schöne Literatur*. Berlin Verlag, Berlino 2006
- Péter Esterházy: *Keine Kunst*. Berlin Verlag, Berlino 2009
- Péter Esterházy: *Ein Produktionsroman (Zwei Produktionsromane)*. Berlin Verlag, Berlino 2010
- Gábor Németh: *Bist Du Jude?* Edition Atelier, Vienna 2011
- Zsófia Bán: *Abendschule. Fibel für Erwachsene*. Suhrkamp, Berlino 2012
- Zsófia Bán: *Als nur die Tiere lebten*. Suhrkamp, Berlino 2014
- Attila Bartis: *Das Ende*. Suhrkamp, Berlino 2017
- Zoltán Danyi: *Der Kadaverräumer*. Suhrkamp, Berlino 2018
- András Forgách: *Akte geschlossen. Meine Mutter, die Spionin*. S. Fischer, Francoforte 2019
- Zsófia Bán: *Weiter atmen*. Suhrkamp, Berlino 2020
- Andrea Tompa: *Omertà. Buch des Schweigens. Roman*. Suhrkamp, Berlino 2022

3. Romanzi

La scrittura di testi originali, come si è visto, procede per Mora di pari passo con i lavori di traduzione. Ho già citato il suo primo romanzo *Seltsame Materie*, pubblicato nel 1999 in seguito al premio Open-Mike per il racconto *Durst* e al premio Ingeborg-Bachmann per il racconto *Der Fall Ophelia*, che hanno poi spinto l'autrice a continuare sulla stessa scia e comporre una raccolta di racconti.

Il primo vero e proprio romanzo di Mora è *Alle Tage, Tutti i giorni*, pubblicato dal Luchterhand Literaturverlag di Monaco nel 2004. Il romanzo è il primo ad essere stato tradotto in italiano da Margherita Carbonaro, pubblicato nel 2009 per Mondadori, successivamente per Keller nel 2020. Si tratta del romanzo steso in concomitanza con la traduzione di *Harmonia Caelestis*. *Alle Tage* narra le vicende del protagonista Abel Nema, un esule fuggito da una guerra in un paese lontano che non esiste più, un uomo che parla dieci lingue, tra cui l'ungherese. Abel Nema fa il possibile per inserirsi nella società e trovare una sua personale collocazione in Occidente, dove è costretto ad adattarsi allo stile di vita di una metropoli cupa e grigia, in cui “i rumori ostacolano il pensiero”, come afferma Claudia Tatasciore¹⁰. Le dieci lingue parlate da Abel dovrebbero aiutarlo ad integrarsi meglio sfruttando le connessioni relazionali di diversi gruppi etnici e linguistici: ciò non accade perché, nonostante si presupponga che la società occidentale non identificata che ospita il protagonista sia disposta ad accoglierlo, la diversità e il plurilinguismo di Abel vengono visti come elementi negativi:

Abel viene accusato [...] di giocare a fare l'estraneo per comodità, portando avanti una sorta di scudo protettivo. [...] Eppure la mancata integrazione, dopo un certo periodo di tempo, viene vista dagli occhi esterni come una colpa, per l'appunto come una strategia egoistica.¹¹

Tralasciando il giudizio della società riguardo alla concezione del plurilinguismo come minaccia alla collettività e all'uniformità, la presenza di una pluralità linguistica costituisce un fondamentale pilastro nell'identità personale. La correlazione tra il plurilinguismo del protagonista Abel e il bilinguismo di Mora può essere espressa attraverso un elemento in comune, ossia la pluralità di identità come elemento costitutivo dell'identità. Tatasciore riassume questo concetto in un saggio in cui esamina la produzione creativa di diversi autori tedescofoni di origine ungherese in relazione alle loro duplici appartenenze:

¹⁰ Intervista a Terézia Mora di Claudia Tatasciore. URL: <http://www.germanistica.net/2012/03/19/usare-la-lingua-e-molto-piu-delicato-di-quanto-si-creda-intervista-a-terezia-mora/>

¹¹ Tatasciore C., *Con la lingua, contro la lingua. Sulla scrittura di Terézia Mora*. LisT 2, Aracne Editrice, Roma 2009.

[...] i fenomeni osservati mostrano una tendenza della società tedesca contemporanea – quantomeno della sfera culturale – a considerare elemento costitutivo della propria identità esattamente la pluralità di identità.¹²

Mora si allinea in questo modo ad altri autori contemporanei, affrontando il tema della pluralità individuale grazie al protagonista Abel Nema. Egli parla perfettamente dieci lingue ma non ha appartenenza sociale, in quanto l’acquisizione delle lingue è avvenuta in modo “sterile”, in un laboratorio linguistico. La conseguenza è il mutismo di Abel, che non riesce ad esprimersi.

In der akzentfreien Verwendung der Sprache wird die Identität des Individuums sublimiert und der Polyglott bleibt stumm. Die Sprache ist der einzig mögliche Ort, wo man sich zurechtfinden kann, wenn einem eine wahre Territorialisierung in der realen Welt versagt wird.

Nell’uso senza accento della lingua, l’identità dell’individuo è sublimata e il poliglotta rimane muto. La lingua è l’unico luogo possibile in cui trovare la propria strada, quando si nega una vera territorializzazione nel mondo reale.¹³

Opposto al concetto della territorializzazione, è presentato anche quello della “deterritorializzazione”, esposto da Mora stessa:

Deterritorialisierung, habe ich gelernt, sagen die Gelehrten dazu, was Kunst macht. Die Welt, unser Material, aus seinen floskelhaften Zusammenhängen herauslösen – sie aus den Angeln heben, jawohl –, sie in ihre Elementarteilchen zerlegen – und was ein Elementarteilchen ist, bestimme ich! – sie zerfasern, sie denaturieren, sie zum Schmelzen bringen, und dann etwas von einer neuen Konsistenz, von einer anderen Kohärenz, Kohäsion, Viskosität, Logik, Hermeneutik, Ästhetik, Schlüssigkeit, Geschlossenheit, Korrektheit und Gültigkeit daraus kreieren – und es dadurch sichtbar machen.

La *deterritorializzazione*, ho imparato, è ciò che gli studiosi dicono che l’arte fa. Staccare il mondo, il nostro materiale, dai suoi contesti stereotipati – scardinarlo, sì – scomporlo nelle sue particelle

¹² Tatasciore C., *Duplici appartenenze? Autori di origine ungherese nel panorama letterario tedesco*. In *Letteratura ungherese, letterature ungheresi*. A cura di Cinzia Franchi e Antonio Donato Sciacovelli, Savaria University Press, Padova, 2017.

¹³ Tatasciore C., *Sprache als Ausweg, Sprache als Stigma. Eine Reflexion über die Mehrsprachigkeit in den Texten von Terézia Mora*.

URL: https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/36174/file/AB0612_14_Tatasciore_Sprache_als_Ausweg.pdf

elementari. E decido io cos'è una particella elementare! Posso sfilacciarle, denaturarle, fonderle, e creare qualcosa di una nuova consistenza, di una diversa coerenza, coesione, viscosità, logica, ermeneutica, estetica, risolutezza, coerenza, correttezza e validità – e renderlo visibile.¹⁴

In questo modo Mora riesce a creare un'ambientazione adatta per il personaggio di Abel, in cui si inserisce perfettamente l'ungherese e la cultura sottostante. Ne parla anche Enza Dammiano:

La lingua di Mora è [...] il prodotto del sostegno reciproco tra le sue due lingue: il tedesco va così incontro a una duplice deterritorializzazione, lessicale prima, sintattica poi, che lascia emergere da quel territorio linguistico, che ho già precedentemente definito permeabile, il sostrato ungherese come componente imprescindibile e irrinunciabile.¹⁵

Il secondo romanzo di Mora è *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, *L'unico uomo sul continente*, pubblicato da Luchterhand nel 2009. Si tratta del primo di una trilogia che segue il protagonista Darius Kopp, un ingegnere informatico e la sua compagna Flora Meier, una studentessa di traduzione di origini ungheresi. Come afferma Elmar Krekeler, il romanzo *Der einzige Mann* può essere descritto come “Eine Liebesgeschichte und eine Entliebesgeschichte”, “Una storia d'amore e di disinnamoramento”.¹⁶

La trama e i protagonisti di *Der einzige Mann auf dem Kontinent* sono ripresi nel romanzo successivo, *Das Ungeheuer*, *Il mostro*, pubblicato da Luchterhand nel 2013. Il romanzo si apre con la morte di Flora, che si è tolta la vita in un bosco e non è più stata rintracciata. Darius è completamente disorientato, avendo nel frattempo anche perso il lavoro. La cosa che salta subito all'occhio nello sfogliare il romanzo è la suddivisione orizzontale della facciata: ci sono due metà, una superiore, che continua il filo narrativo della vita di Darius, e una inferiore, che contiene il diario segreto di Flora. Sempre Elmar Krekeler crea una metafora molto forte per descrivere questa divisione: “...zwei literarische Parallelwelten, Himmel und Hölle.”; “...due mondi letterari paralleli, il paradiso e l'inferno.”¹⁷ Mora decide di tenere in vita il personaggio di Flora e di darle

¹⁴ Tatasciore C., *Sprache als Ausweg, Sprache als Stigma. Eine Reflexion über die Mehrsprachigkeit in den Texten von Terézia Mora*.

¹⁵ Dammiano E., *Il non-luogo della lingua. Una lettura di Con la lingua, contro la lingua: Sulla scrittura di Terézia Mora*, Claudia Tatasciore, LisT 2, Roma, Aracne Editrice, 2009.

¹⁶ Intervista a Terézia Mora di Elmar Krekeler.

URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article120710595/Terezia-Mora-Eine-Frau-schreibt-sich-in-die-Freiheitd.html>

¹⁷ Intervista a Terézia Mora di Elmar Krekeler.

voce con lo stratagemma del diario per indagare il tema chiave di tutto il libro: la depressione. *Il mostro* del titolo è proprio questa malattia, che Mora cerca di comprendere attraverso i pensieri di Darius. Dalla trama si evince che egli ha chiesto di tradurre il diario ad un'amica di Flora, poiché essendo stato scritto quasi totalmente in ungherese gli è impossibile leggerlo per comprendere i pensieri passati della persona da lui amata e ricostruire cosa l'abbia portata a togliersi la vita. Il diario comprende infatti i pensieri sparsi e sconnessi di Flora, con grossi salti contenutistici. Troviamo cartelle cliniche, voci enciclopediche, bugiardini di farmaci, annotazioni di abusi, sregolatezze e lutti. Sono le prove della convivenza con un disturbo depressivo che si ripresenta durante gli anni, di una battaglia infinita con *il mostro*. Il diario originale, in lingua ungherese mista a tedesco e inglese, è disponibile sul sito di Terézia Mora, con il nome di *Jáf*, palindromo di *Fáj*, ovvero "fa male" in ungherese. Entra così in gioco l'auto-traduzione da parte dell'autrice, che traduce il diario originale da lei scritto in ungherese, traducendolo in tedesco per favorire il suo pubblico.

In entrambi i romanzi della saga di Darius Kopp e Flora è possibile osservare un fenomeno di apertura verso la lingua ungherese, come una sorta di inclusione: grazie alla moglie Flora, infatti, Darius riesce a dare un valore diverso e migliorato all'utilizzo della lingua nella sua quotidianità. In un saggio sull'opera di Mora, Laura Bohn Case rende chiaro il legame indissolubile tra la funzione di Flora e l'inclusività di elementi stranieri nella cultura tedesca:

[...] "the foreign", especially the geographically close Eastern European, is, and always has been, part of the "German". From the fact that Kopp, Mora's "most German" of characters, has a family history in Eastern Europe, we see how unstable essentialist definitions of "Germanness" are, and also how integral the "foreign" actually is to the "German". In *Der einzige Mann auf dem Kontinent* and *Das Ungeheuer* we see that it is through Kopp's openness to this part of the world and to his wife's translingualism that he comes closer to a satisfactory and emotionally meaningful use of the German language.

[...] il cosiddetto elemento "straniero", soprattutto quello geograficamente vicino all'Europa dell'Est, è, ed è sempre stato, parte del "tedesco". Il fatto che Kopp, il "più tedesco" dei personaggi di Mora, abbia origini nell'Europa dell'Est, ci fa capire quanto siano instabili le definizioni

URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article120710595/Terezia-Mora-Eine-Frau-schreibt-sich-in-die-Freiheitd.html>

essenzialiste della “germanità” e quanto lo “straniero” sia in realtà parte integrante del “tedesco”. In *Der einzige Mann auf dem Kontinent* e *Das Ungeheuer* vediamo che è attraverso l'apertura di Kopp a questa parte del mondo e al translinguismo della moglie che si avvicina a un uso soddisfacente ed emotivamente significativo della lingua tedesca.¹⁸

Passando all'opera successiva dell'autrice, dopo tre romanzi abbiamo *Die Liebe unter Aliens*, *L'amore tra alieni*, una raccolta di racconti pubblicata da Luchterhand nel 2016. È il secondo ed ultimo romanzo finora tradotto in italiano, questa volta da Daria Biagi, pubblicato da Keller nel 2021. Gli “alieni” del titolo non sono persone considerate ai margini della società, ma persone comuni, che però se ne distaccano e non si integrano ad essa per svariati motivi. In un'intervista con Daria Biagi, l'autrice afferma:

L'alieno è quello che in ogni situazione sta sempre un po' “fuori”, un po' decentrato, quello un po' strano. Cos'è che lo rende strano? Al di là di una certa predisposizione che tutti ci portiamo dietro dall'inizio o che viene da traumi successivi, in genere è il problema di cui devi venire a capo in quel momento, e che fondamentalmente devi risolvere da solo.¹⁹

In sostanza, Mora sottolinea l'importanza di non considerare “alieni” solo gli stereotipi di persone diverse o “fuori” dalla società, perché potremmo tutti essere “alieni”, essendo tutti soggetti ai cambiamenti della vita e alla sua imprevedibilità. Inoltre, non va dimenticato lo scenario comune dell'ultima frase citata, ossia la risoluzione autonoma dei problemi che è esperienza universale degli esseri umani.

Il penultimo romanzo di Terézia Mora finora pubblicato è *Auf dem Seil*, uscito per i tipi di Luchterhand nel 2019. Si tratta dell'ultimo romanzo della trilogia su Darius Kopp, che affronta la sua rinascita in seguito alla perdita di Flora. Sono passati tre anni da quando sua moglie è morta. Darius ha girato l'Europa con le ceneri di Flora e approda infine in Sicilia, dove compare improvvisamente sua nipote diciassettenne. Si crea un forte legame tra i due, che tornano a Berlino insieme e imparano molte lezioni di vita l'uno dall'altra, in particolare quello che leggiamo sulla quarta di copertina: “[er] lernt, sein Glück daran zu messen, was man durch eigenen Willen verändern kann – und was

¹⁸ Case L. B., “*Ich bin genauso deutsch wie Kafka*”: German linguistic identity in the novels of Terézia Mora. *German Life and Letters* 68:2, 2015. URL: <https://doi.org/10.1111/glal.12077>.

¹⁹ Intervista a Terézia Mora di Daria Biagi. URL: <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/come-mettere-i-personaggi-nei-guai-senza-farli-morire-intervista-a-terezzia-mora/>

nicht”, “impara a misurare la sua felicità in base a ciò che si può cambiare con la propria volontà, e a ciò che non si può cambiare.”²⁰

L’ultimo romanzo di Mora è *Fleckenverlauf. Ein Tage- und Arbeitsbuch, Sviluppo di una macchia. Diario e quaderno di lavoro*, pubblicato da Luchterhand nel 2021. Quest’opera racchiude pensieri, osservazioni, impressioni spontanee, descrizioni di attimi felici, registrate dall’autrice nel suo blog. Non si tratta solo di spunti per eventuali libri successivi, ma è di un testo che consente ai lettori di Mora di avere un accesso diretto al pensiero dell’autrice, offrendo una visione d’insieme della sua opera letteraria.

4. Lezione 1 – “Über verwildertes Land”

Il testo preso in analisi per questa tesi di traduzione è estratto dal volume *Der geheime Text*. L’opera è inserita nella collana Stefan Zweig Poetikvorlesungen (Lezioni di poetica intitolate a Stefan Zweig), che a sua volta comprende, ad oggi, otto opere di autori internazionali. L’Università Paris Lodron di Salisburgo indice annualmente un ciclo di lezioni di poetica che si tengono per la durata di una settimana, per offrire agli studenti l’opportunità di approfondire le tematiche letterarie proposte dagli scrittori invitati. Il tema che contraddistingue tutte e otto le pubblicazioni è quello di favorire il dialogo sull’influenza reciproca tra culture all’interno di opere letterarie.

A mio avviso, il motivo della pubblicazione dell’opera *Der geheime Text* di Terézia Mora all’interno della collana si coniuga perfettamente con la volontà dell’autrice di contribuire ad una visione più ampia della letteratura e di sottolineare in particolare influenza reciproca tra lingue e culture nei testi letterari contemporanei. Come vedremo anche nel testo tradotto affrontato per questa tesi, è l’autrice stessa ad affermare:

Die Anwesenheit einer zweiten „latenten“ Sprache/Kultur ist, wie mir scheint, gegenwärtig ein beliebtes Thema in der Literaturwissenschaft. Das ist nicht überraschend, schließlich ist es so schön fassbar. Und warum auch nicht? Ich begrüße dieses Interesse, natürlich, weil es meinem eigenen Bestreben entgegenkommt, Texte, die man lange Zeit als „nicht Teil der Geschichte“ betrachtete, in den dominanten Diskurs einzubringen.

²⁰ Mora T., *Auf dem Seil*. München, Luchterhand, 2019.

La possibilità di una seconda lingua/cultura “latente” mi sembra che sia un tema molto amato dalla scienza letteraria. Non è una cosa sorprendente, alla fine è comprensibile. E perché no? Accolgo questo interesse, naturalmente, perché va incontro alla mia aspirazione di presentare nei discorsi dominanti dei testi che da molto tempo erano trattati come “non parte della storia.”²¹

Der geheime Text comprende complessivamente tre lezioni, intitolate rispettivamente “Über verwildertes Land”, *Gogols Mantel*, “Ein Vogel sitzt auf meiner Schulter”. Affronteremo più avanti i temi di ciascuna delle tre parti.

Il motivo della scelta del titolo di questa raccolta, *Der geheime Text*, è da ricondurre al già citato romanzo *Das Ungeheuer*, in cui vengono presentate due storie “parallele”: la prima riguarda la trama vera e propria del romanzo, mentre l’altra, presentata sotto una riga di separazione a metà pagina, riporta il diario segreto della protagonista, scritto sia in ungherese che in tedesco. Nel caso del romanzo *Das Ungeheuer*, il diario è un elemento pensato per essere un testo segreto, non rivelato a nessuno. In questa opera invece, il significato è stato ironicamente traslato per rimandare al concetto di “metatesto”, che come è noto, costituisce “l’insieme delle informazioni paratestuali sul testo principale (note, postfazioni, postille, illustrazioni, voci d’enciclopedia, recensioni, pubblicità, presentazioni ecc.).”²² L’opera presa in analisi ha uno spiccato carattere metatestuale perché riflette su ciò che è stato scritto da Mora, in particolare sulla correlazione tra i retroscena della scrittura e la composizione letteraria in generale, oltre che sulla traduzione. Non è quindi un testo concepito in segretezza, al contrario: sono gli argomenti trattati ad essere solitamente “segreti”, o comunque espressi in parte ridotta nelle interviste dagli autori. Terézia Mora ha voluto giocare con il titolo per rimandare alla coesistenza tra i segreti del mestiere da lei appresi negli anni e quelli riconducibili alla sua vita privata, che lei invece decide di rendere pubblici in questo ciclo di lezioni.

Il testo scelto per questa tesi è il primo dei tre racconti, “Über verwildertes Land”, in italiano “*Su terra inselvaticata*”. Questa prima lezione fornisce un quadro generale dell’esperienza personale dell’autrice nel suo approccio alla scrittura e alla traduzione, tenendo sempre ben presente le sue origini bilingui. Infatti, nel testo preso in esame per

²¹ Mora T., *Der geheime Text* – “Über verwildertes Land”, Wien, Sonderzahl, 2016, p. 8.

²² Osimo B., *Manuale del Traduttore: guida pratica con glossario. Seconda Edizione*, Milano, Hoepli, 2004.

questa tesi, l'autrice parla approfonditamente dell'influenza reciproca tra le due lingue, nonché dell'influenza di tutto ciò che funge da "cornice" culturale alla lingua.

Mora inizia raccontando la situazione familiare vissuta da bambina, in cui la coesistenza dell'ungherese e del tedesco nella zona geografica di Sopron è molto diffusa: alcuni familiari parlavano le varianti dialettali di queste due lingue, escludendo però Terézia dall'uso del dialetto. Come afferma nella lezione:

[...] ist es nicht ganz uninteressant, dass in der Familie jeder mit jedem Dialekt sprach, außer mit *mir*. Mit mir wurde nach der Schrift geredet. Dementsprechend bin ich auch zu einer Sprecherin ohne Dialekt geworden, und sogar ohne nennenswerte regionale Färbung. Ich spreche überall gleich, zu Hause wie öffentlich, sowohl auf Ungarisch als auch auf Deutsch: ausschließlich Hochsprache. Ich habe mich nicht dafür entschieden, es wurde für mich entschieden.

[...] è interessante notare che in famiglia parlavano tutti dialetto tra di loro, tranne con *me*. Con me si parlava secondo le regole. Di conseguenza, sono diventata una parlante senza dialetto, perfino senza sfumature regionali degne di nota. Parlo ovunque allo stesso modo, a casa come in pubblico, sia in ungherese che in tedesco: solo lingua standard. Non ho deciso io così, è stato deciso per me.²³

Grazie agli anni trascorsi in Austria, infatti, l'autrice incorpora inconsciamente nella propria lingua alcune espressioni e parole tipiche della regione, quelli che nella lezione denomina "austriacismi". Ad esempio, nel romanzo *Das Ungeheuer* inserisce l'austriacismo "Tschick": „... die eine Hand in der Tasche, in der anderen der Tschick.“, "... una mano in tasca, nell'altra la cicca"²⁴.

Mora racconta come in seguito a questi termini abbiano fatto spazio alcune varianti nord-tedesche in seguito al suo trasferimento a Berlino. Per quanto riguarda l'ungherese invece, Mora afferma di essere consapevole di avere comunque qualche frammento di "ungheresismi" nei suoi testi, in particolare nella prima raccolta di racconti *Seltsame Materie*, ma si trattano di tracce spesso impercettibili ai lettori tedeschi, a meno che non si tratti di riferimenti letterari o musicali ben precisi. Come esempio, Terézia Mora nomina "félszemű Kelemen", "Kelemen con mezzo occhio"²⁵, che oggi ritiene

²³ Mora T., *Der geheime Text* – "Über verwildertes Land", Wien, Sonderzahl, 2016, p. 11.

²⁴ Mora T., *Der geheime Text* – "Über verwildertes Land", Wien, Sonderzahl, 2016, p. 14.

²⁵ Mora T., *Der geheime Text* – "Über verwildertes Land", Wien, Sonderzahl, 2016, p. 33.

essere quasi una svista, perché evoca un'immagine diversa dall'originale ungherese. L'autrice sottolinea in questo passo l'importanza di controllare le immagini evocate chiedendo pareri esterni. Mora torna sul concetto delle immagini linguistiche anche verso la fine della lezione, quando parla della loro ideazione in seguito all'abbozzo di una trama o di una scena narrativa. Questo processo è arricchito dalla conoscenza di più lingue e tradizioni letterarie, riassumibile dal concetto di "effetto delle altre letterature nei miei testi."²⁶ Mora racconta infatti di come il sistema scolastico ungherese abbia influenzato la sua facoltà di stabilire associazioni mentali, data dal continuo stimolo della letteratura appresa a scuola. Il sistema scolastico ungherese prevede infatti una continua esposizione a testi poetici associata all'apprendimento a memoria. In questo modo, volenti o nolenti, gli studenti assorbono citazioni e frasi letterarie che vengono poi utilizzate anche in modo inconsapevole durante la scrittura.

Al contempo, l'inserimento di riferimenti culturali ben specifici comporta il rischio di far risultare il testo estraneo ai lettori. Come afferma Mora nel capitolo tradotto per questa tesi, è come se i riferimenti richiedessero di essere inseriti, perché fanno risuonare un ricordo letterario e perché sono molto simili a un concetto o a una scena che si vuole inserire. Per esplicitare questo concetto Mora inserisce alcuni esempi pratici tratti dai suoi romanzi e racconti; in ordine di apparizione si possono trovare riferimenti a:

- Ady Endre, *A magyar ugaron (Nel maggese ungherese)*, p. 7;
- Attila József, *A város peremén (Ai margini della città)*, *Eszmélet (Senso)*, p.39;
- Miklós Radnóti, *4. Rasglednitsa (Quarta razglednica)*, p. 40 e seguenti;
- Imre Kertész, citato nella nota a piè di pagina n° 46, p. 41;
- Sándor Kányádi, *Két nyárfa (Due pioppi)*, p. 44.

Per spiegare la dinamica delle citazioni inserite e dei loro riferimenti, vediamo nell'estratto che segue il collegamento diretto che fa l'autrice con Kertész. Mora racconta una sorta di "lampo di genio" che la assale e che la fa sentire quasi costretta a inserire una citazione di Miklós Radnóti. La riflessione prosegue però con la consapevolezza di poter scegliere e omettere i riferimenti o le citazioni che risulterebbero sconosciute ai lettori.

Als es zum Schluss darauf hinauslief, diese Elemente in einem „skandalösen“ Ereignis aufeinanderprallen zu lassen, war in dem Augenblick, da ich Blut und Ohr dachte, das Radnóti-

²⁶ Mora T., *Der geheime Text – „Über verwildertes Land“*, Wien, Sonderzahl, 2016, p. 38.

Bild da, und obwohl ich wußte, dass es sehr gewagt ist, konnte ich nicht darauf verzichten. Heute weiß ich, dass die Tatsache, dass etwas tief verankert ist, sich intensiv anbietet und man es tief verehrt, noch kein zwingender Grund ist, es auch zu benutzen. Damals war ich der Überzeugung, es käme einer *Lüge* gleich, es wegzulassen. Als würde ich „Beweise zurückhalten“, eine Verbindung verschleiern. Dabei – es wird immer komplizierter – weiß der deutsche Leser (das erste Publikum dieses Buches) um diese Verbindung doch gar nicht. Es würde weder etwas vermissen, noch findet es das Zitat, wenn es da ist.

Quando alla fine si trattava di far scontrare questi elementi in un evento “scandaloso”, il momento in cui ho pensato al sangue e all’orecchio, l’immagine di Radnóti era lì, e pur sapendo che è molto rischioso, non ho potuto rinunciarvi. Oggi so bene che il fatto che qualcosa sia ben saldo, si presenti costantemente e lo si ammira profondamente, non è comunque un motivo valido per utilizzarlo. Al tempo ero convinta che ometterlo sarebbe stato come dire una *bugia*. Come se stessi “nascondendo le prove”, offuscando un collegamento. Eppure, ora diventa sempre più complicato, il lettore tedesco (il primo pubblico di questo libro) non sa nulla di questo riferimento. Non si perderebbe nulla, né capirebbe la citazione, se ci fosse.²⁷

L’autrice conclude il ragionamento facendo un riassunto, in cui in modo molto pragmatico afferma:

Zusammengefasst: Natürlich mache ich Sprachbilder etwas anders, wenn ich Ungarisch kann, als wenn ich es nicht kann.

Riassunto: ovviamente le immagini linguistiche che creo sono un po’ diverse sapendo l’ungherese, rispetto a se non lo sapessi²⁸.

A questa ultima citazione si ricollega anche la mia esperienza personale di persona bilingue. Essendo cresciuta tra l’italiano e l’ungherese, sono consapevole di quanto sia influente una seconda lingua e cultura nel contesto di una cultura “dominante”. Le sfaccettature nella quotidianità e nella vita di una persona bilingue sono davvero molte, gli studi scientifici neuropsicologici a descrizione del bilinguismo sono ancora di più. In un’intervista del 2009 con Claudia Tatasciore, *Usare la lingua è molto più delicato di quanto si creda*, Terézia Mora esprime molto bene il concetto di instabilità e insicurezza

²⁷ Mora T., *Der geheime Text* – “Über verwildertes Land”, Wien, Sonderzahl, 2016, p. 41-42.

²⁸ Mora T., *Der geheime Text* – “Über verwildertes Land”, Wien, Sonderzahl, 2016, p. 44.

molto comune tra i parlanti bilingui. L'estratto che mi ha colpita personalmente è il seguente:

Di tradurre, invece, dal tedesco verso l'ungherese sarei in grado, ma non mi riuscirebbe bene. Se considero per esempio ciò che la mia traduttrice a volte mi propone in ungherese – parlo della traduttrice di *Alle Tage*, perché ha fatto un buon lavoro –, mi risulta estraneo a tal punto da farmi pensare che io non parlo l'ungherese in quel modo, che allora nel mio ungherese c'è qualcosa di sbagliato; in altre parole, divento insicura per ciò che riguarda questa lingua.²⁹

Affrontiamo ora brevemente gli altri due testi inseriti in *Der geheime Text*, per avere un quadro più completo di queste tre lezioni poetiche salisburghesi.

5. Lezione 2 – Gogols Mantel

In un'intervista a Terézia Mora, Daria Biagi riprende il riferimento al famoso scrittore Gogol':

[...] sei uscita anche tu dal suo cappotto? In parte sì. Ma anche da quelli degli altri che ho nominato sopra. Abbiamo tutti i nostri antenati letterari e non esisteremmo senza di loro. È bello saperli intorno a noi.³⁰

È proprio questo il tema della seconda lezione: gli antenati letterari e la loro influenza sulla produzione creativa letteraria. In linea generale Mora ritiene che la mediazione dell'arte sia fondamentale per comprendere a fondo le cose della vita, per renderle visibili. Tutto quello che si oppone a questo concetto e che oscura e camuffa la verità non è considerabile come arte.

Come abbiamo visto anche nella prima lezione, Terézia Mora ritiene che la letteratura ungherese abbia avuto un grande impatto sulla sua formazione di scrittrice. Ammette di aver scritto la sua prima opera in prosa senza avere memoria cosciente di altre prose, ma basandosi in parte sui romanzi storici di Mor Jókai. Ciò che invece si è rivelato più utile per i suoi risultati odierni sono state le prose ungheresi di media e breve

²⁹ Intervista a Terézia Mora di Claudia Tatasciore. URL: <http://www.germanistica.net/2012/03/19/usare-la-lingua-e-molto-piu-delicato-di-quanto-si-creda-intervista-a-terezia-mora/>

³⁰ Intervista a Terézia Mora di Daria Biagi. URL: <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/come-mettere-i-personaggi-nei-guai-senza-farli-morire-intervista-a-terezia-mora/>

lunghezza, entrambe chiamate “novelle” dagli ungheresi. Tra queste prose l’autrice cita lo scrittore Zsigmond Móricz.

L’autrice riprende poi il suo percorso letterario spiegando il cambiamento che ha dovuto affrontare in seguito alla pubblicazione del suo primo romanzo *Seltsame Materie, Strana materia*. Mora racconta come la scrittura di questo primo romanzo sia avvenuta in modo molto spontaneo e naturale, senza pensare troppo allo stile delle frasi. Proprio questa naturalezza nella scrittura è indice di un talento innato, ma ciò non è sufficiente. L’autrice afferma di voler arrivare a un livello superiore di scrittura ma di dover cambiare metodo. Per arrivare a ciò, è necessario porsi alcuni interrogativi importanti, non solo la classica domanda “Cosa vuoi o puoi raccontare”, ma anche “Che tipo di romanzo saresti in grado di scrivere nella migliore delle circostanze?”. Mora ritiene che senza una chiara visione del prodotto finale non sia possibile scrivere un buon romanzo, aggiungendo che è necessario avere una salda posizione in merito agli argomenti trattati e un’educazione alla prosa. L’autrice si ricollega così alla scrittura di *Alle Tage*, avvenuta in parallelo con la traduzione di *Harmonia Caelestis* di Péter Esterházy: la stesura della traduzione le ha permesso di testare la flessibilità del suo tedesco traducendo il testo di un’altra persona. Con la traduzione ha anche appreso a leggere “wie eine Autorin”, “come un’autrice”³¹. In seguito alle riflessioni sviluppate grazie alla traduzione di *Harmonia Caelestis*, Mora afferma di voler puntare alla versione migliore che le sia possibile scrivere. Per questo motivo individua alcuni temi importanti da affrontare nel romanzo successivo:

[...] die Gewalt in und zwischen Staaten, Gemeinschaften, Individuen, die Gefährdung und das Nicht-daran-Verzweifeln, und ich mich dann frage: Wer hat sich über dasselbe bzw. Ähnliches zu meiner Zufriedenheit bisher geäußert, fallen mir spontan Namen wie Kafka, Dostojewski, Fallada. um drei zu nennen. Natürlich hat man seine Grenzen. aber die Latte von vornherein zu niedrig zu hängen, wäre töricht.

[...] la violenza tra e negli Stati, le comunità, gli individui, il pericolo e la non-disperazione, e poi quando mi chiedo chi ha parlato delle stesse cose o di cose simili in modo soddisfacente finora, mi viene spontaneo pensare a nomi come Kafka, Dostoevskij, Fallada. Per citarne tre. Naturalmente si hanno dei limiti. Ma fissare l’asticella troppo in basso fin dall’inizio sarebbe una cosa sciocca.³²

³¹ Mora T., *Der geheime Text* – Gogols Mantel, Wien, Sonderzahl, 2016, p. 54

³² Mora T., *Der geheime Text* – Gogols Mantel, Wien, Sonderzahl, 2016, p. 55.

In seguito all'individuazione dei temi da trattare in futuro, Mora racconta il passo successivo: la rilettura di grandi autori da lei considerati come dei pilastri per la sua formazione, che hanno contribuito a loro modo ai temi sopracitati. In questa fase, la lettura consiste nell'attenzione ai dettagli e nella nuova consapevolezza acquisita nel ruolo di "autrice".

Mora elenca una serie di autori e le rispettive opere, specificando che si tratta di autori dei quali è in grado di ricordare concretamente gli insegnamenti, ma non esclude che ci siano altri autori e opere non elencati da cui forse ha imparato di più, ma non ne ricorda più la fonte, essendo questi insegnamenti ormai interiorizzati e radicati nella sua persona. Di seguito la lista adattata in italiano:

- Gogol' – *Le anime morte*
- Döblin – *Berlin Alexanderplatz*
- James Joyce – *Ulisse*
- Musil – *L'uomo senza qualità*
- Hamvas – *Carnevale*
- Malcolm Lowry – *Sotto il vulcano*
- Proust – *Alla ricerca del tempo perduto*
- Henry Miller – *Tropico del Cancro, Tropico del Capricorno*
- Calvino – *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

In aggiunta, senza specificarne le opere, sono citati: Franzen, Eugenides, Houellebecq, Murakami, Pelewin, Tolstaja, Jerofejew.

Il motivo di queste scelte ricade sulla volontà di voler scrivere "einen Roman, der "alles" über Abel Nema und die Welt erzählt.", "un romanzo che racconti "tutto" su Abel Nema e sul mondo"³³.

La riflessione è seguita da alcuni punti concettuali che hanno spinto Terézia Mora a trovare soluzioni di scrittura personali. I temi chiave sono i seguenti: importanza della struttura, attinenza tra concetti e figure presentate, preferenza per la composizione di frammenti di letteratura eccellenti piuttosto che opere compiute ma banali, l'ordine delle scene che non compromette il contenuto formale, affidamento ad elementi narrativi di

³³ Mora T., *Der geheime Text* – Gogols Mantel, Wien, Sonderzahl, 2016, p. 56.

spicco, visibilità dei risentimenti dell'autore nei confronti del testo, importanza di come viene usata la lingua.

L'autrice prosegue poi con un aneddoto personale all'interno del quale inserisce un approfondimento sulla sua esperienza di studentessa di sceneggiatura. Ricollegandosi all'aneddoto personale, Mora in seguito cita Dostoevskij e in particolare *L'idiota*, affermando che è un autore da cui trae ancora oggi molta ispirazione. La lezione numero due si conclude citando Ingeborg Bachmann e la sua poesia *Alle Tage*, da cui è stato tratto l'omonimo romanzo dell'autrice. Mora richiama alla consapevolezza dell'importanza della lettura e di quanto sia utile e piacevole leggere un riferimento ad altri testi o autori all'interno di un'opera.

6. Lezione 3 – “Ein Vogel sitzt auf meiner Schulter”

“Un uccello siede sulla mia spalla” è una citazione dal diario di Flora in *Das Ungeheuer*. Partendo da questa citazione, in questa terza lezione l'autrice conduce una riflessione generale sulla trilogia dei romanzi di Darius Kopp, che però al momento della scrittura risulta incompiuta in quanto manca l'ultimo, *Auf dem Seil*, pubblicato nel 2019. I due temi chiave trattati dall'autrice sono il ruolo del lavoro e la funzione della comunicazione nelle nostre vite. Due avvenimenti centrali che sicuramente hanno contribuito al cambiamento della nostra società, definibili come vere e proprie “rivoluzioni” culturali, mediatiche e interpersonali, sono stati per Mora il nuovo assetto politico mondiale dopo la caduta del muro di Berlino nel 1989 e il grande cambiamento tecnologico avvenuto circa negli stessi anni.

Mora prosegue analizzando alcuni aspetti di *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, come ad esempio la suddivisione temporale e la comprensione del proprio ruolo in una società strutturata come una “rete” e non in un “Matrix”³⁴. Inoltre, la scrittrice esamina lo stile di vita moderno con tutte gli aspetti positivi e negativi, tra cui la confusione tra il giorno e la notte: la flessibilità del protagonista lo portano a lavorare in fusi orari diversi che lo portano ad avere il suo personalissimo ritmo di vita, diviso tra lavoro e momenti personali. Alla figura del protagonista Darius Kopp viene contrapposta quella di Flora/Terézia, poiché in questo caso l'autrice si immedesima nell'eroina, notando le

³⁴ Mora T., *Der geheime Text* – “Ein Vogel sitzt auf meiner Schulter”, Wien, Sonderzahl, 2016, p. 81.

somiglianze tra il lavoro di tecnico informatico e scrittrice/traduttrice. La rappresentazione delle interruzioni durante il lavoro, con tutte le pause volontarie e involontarie, la perdita della concentrazione: sono tutti temi costanti nel romanzo e sono introdotti in una cronologia precisa e chiara, con l'alternanza tra giorno e notte nell'arco di una settimana.

Mora parla poi della difficoltà di trovare una soluzione per la lingua utilizzata dal suo personaggio Darius. L'ispirazione letteraria qui non poteva essere utilizzata, in quanto non si addiceva alla sua persona di tecnico informatico. Le fonti da lui quotidianamente consultate sono infatti quelle del mondo digitale, con la struttura tipica degli articoli di giornale online o delle pagine web. Riportare questa struttura avrebbe significato mostrare come una sorta di screenshot delle letture del protagonista, il che avrebbe poi compromesso la lettura e gli scopi letterari dell'autrice. Un escamotage messo in atto da Mora è stato quello di utilizzare caratteri diversi per indicare le parti di un sito web lette dal protagonista. L'autrice di seguito sottolinea l'importanza della realtà tangibile all'interno del romanzo, come il cibo e le bevande. Essi sono l'unica cosa reale che Darius sperimenta nella sua giornata, tutto il resto risulta "sospeso" e lontano dal tempo e dallo spazio, a differenza della concretezza che invece comprende la prevedibilità.

Il tema successivo su cui riflette Terézia Mora è la questione del linguaggio, o meglio "Wer redet mit wem auf typische Weise wie?", "Chi parla in modo tipico con chi e come?"³⁵. L'autrice riporta la sua esperienza di osservazione della vita quotidiana, come ad esempio persone che conversano su un treno o le vicine di casa che si scambiano informazioni pratiche. Per Mora, la capacità di prestare attenzione ai dettagli e alle dinamiche di un dialogo è stata preziosa per inserire questi elementi nei libri e per avere un risultato scorrevole e realistico.

Il tema successivo è quello della "lingua come scudo", "die Sprache als Schild"³⁶, tra Darius e Flora. Terézia Mora analizza nuovamente il rapporto tra i due protagonisti, affermando di averli creati come "reciproci" uno per l'altra. Il ruolo dell'ungherese è ripreso nella trattazione del secondo libro, *Das Ungeheuer*: viene messa in rilievo una correlazione tra il ruolo dell'ungherese per l'autrice, riconducibile alla sua infanzia, e la

³⁵ Mora T., *Der geheime Text* – "Ein Vogel sitzt auf meiner Schulter", Wien, Sonderzahl, 2016, p. 90.

³⁶ Mora T., *Der geheime Text* – "Ein Vogel sitzt auf meiner Schulter", Wien, Sonderzahl, 2016, p. 98.

presenza di Flora come figura rappresentante del passato. Le annotazioni di Flora mantenute in ungherese nell'originale sono scomponibili in tre categorie: appunti di diario con la descrizione di fatti accaduti e pensieri ad essi connessi, annotazioni di sogni, divagazioni.

Proprio in merito alle divagazioni di Flora, in un punto della lezione Mora inserisce un parallelismo con Attila József, nello specifico una parte tratta da *Szabadötletek jegyzéke*, in italiano *Raccolta di idee sparse*, in cui sono presenti una serie di parole ripetute senza uno schema logico ben preciso, se non quello del pensiero momentaneo mentre furono scritti. Apparentemente queste annotazioni servirono ad Attila József come accompagnamento al percorso psicoterapeutico che egli stava affrontando, ma questa versione venne poi smentita dalla dottoressa che lo curava. L'autrice spiega di aver inserito alcune parti "spezzettate" anche nel diario di Flora per ottenere una somiglianza soprattutto con i concetti di "maternità" e "associazione" evocati da József. Per rafforzare ulteriormente il parallelismo con József, Mora afferma di aver inserito nel romanzo un riferimento ancora più esplicito, "Es tut weh. Jáf. Das Ungeheuer.", "Fa male. Jáf. Il mostro."³⁷, poiché József nella sua *Raccolta* scrive "Fáj. Jáf.", che significa appunto "Fa male" e la seconda parola rappresenta invece il suo palindromo, inserito nel diario di Flora. L'autrice prosegue con il rimando "Fáj. Jáf." di József, spiegando che il piano originale era inserirlo come secondo titolo per solleticare la curiosità dei lettori e creare un rimando che mirasse ad approfondire la cultura ungherese. La scelta non è ricaduta su questa opzione per non appesantire troppo il complesso del romanzo, essendo già un romanzo con le pagine divise, in molte parti bilingue e comunque con una lingua poco conosciuta dal pubblico tedescofono.

L'ultimo macro-tema affrontato in questa lezione è la spiegazione del titolo "*Ein Vogel sitzt auf meiner Schulter*", riconducibile a una poesia di Ágnes Nemes Nagy, *A madár, L'uccello*. Mora afferma di aver voluto da tempo inserire questo rimando, poiché anche ai lettori ungheresi quella poesia è abbastanza sconosciuta. Con rammarico la scrittrice afferma che anche questa citazione è destinata a rimanere incompleta e non esplicitata nel testo che la accoglie. È necessaria dunque una certa dose di interesse per attivarsi a cercare la fonte e capire l'allusione alla poesia di Ágnes Nemes Nagy e al tema cupo che tratta.

³⁷ Mora T., *Das Ungeheuer*. Luchterhand, München, 2014.

Terézia Mora conclude la terza lezione e di conseguenza il libro *Der geheime Text* con una piccola anticipazione del terzo volume della trilogia di Darius Kopp, *Auf dem Seil*, che nel frattempo è stato pubblicato nel 2019.

Presento qui di seguito il testo oggetto di questa tesi, "*Über verwildertes Land*", con la mia proposta di traduzione affiancata.

Proposta di traduzione

Terézia Mora

Der geheime Text

„Über verwildertes Land“

Terézia Mora

Il testo segreto

“Su terra inselvaticita”

Das titelgebende Zitat stammt aus dem berühmtesten Gedicht des ungarischen Dichters Endre Ady¹, mit dem Titel *A magyar ugaron*, auf Deutsch: „Auf der ungarischen Brache“.

Ich habe es ausgewählt, weil es von zentraler Bedeutung für meinen ersten Erzählband SELTSAME MATERIE war – und dabei eines jener Zitate ist, die im deutschen (und später in dem ins Ungarische übersetzten) Text unsichtbar bleiben. Da ich zweisprachig aufgewachsen bin und immerhin die ersten 19 Jahre meines Lebens in einer überwiegend ungarischen Sprachumgebung verbracht habe, gibt es – mal zahlreich, mal weniger zahlreich – sichtbare und unsichtbare Spuren des Ungarischen in meinem Deutsch. Sie einzeln aufzuzählen wäre unmöglich und auch wenig sinnvoll². Ich will hier

La citazione del titolo viene dalla poesia più celebre del poeta ungherese Endre Ady¹, intitolata *A magyar ugaron*, in italiano: “Sul maggese magiaro”.

L’ho scelta perché era di importanza cruciale per la mia prima raccolta di racconti STRANA MATERIA. Si tratta di una di quelle citazioni che nel testo tedesco (e più tardi in quello tradotto in ungherese) restano invisibili. Poiché sono cresciuta da bilingue e comunque ho trascorso i primi 19 anni della mia vita in ambienti prevalentemente ungheresi, nel mio tedesco ci sono tracce di ungherese, a volte in gran numero, a volte meno, visibili e invisibili. Contarle una ad una sarebbe impossibile e anche poco sensato². Qui proverò solo a ripercorrere una via che ho già (presumibilmente) percorso: il passaggio da una lingua

¹ Endre Ady, 1877–1919.

¹ Endre Ady, 1877–1919.

² Man irrt sich auch. Nicht nur die anderen irren sich, wenn sie Zitate sehen, wo keine sind (keine Namen; in *allen* Arbeiten, die sich bis jetzt mit diesem Thema beschäftigt haben, gibt es falsche Fundstücke), auch ich irre mich, wenn ich keine sehe, obwohl welche da sind. Das ist der bessere Fall. Wenn der Text mehr weiß, als seine Autorin. Terézia Mora: *Seltsame Materie*. Erzählungen. Reinbek: Rowohlt 1999. – *Alle Tage*. Roman. 2004. – *Der einzige Mann auf dem Kontinent*. Roman. 2009. – *Das Ungeheuer*. Roman. 2013. – *Nicht sterben*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. 2014. München: Luchterhand Verlag.

² Ci si può anche sbagliare. Non sbagliano solo gli altri quando vedono citazioni dove non ci sono (non faccio nomi; in *tutti* i lavori che finora si sono occupati di questo tema ci sono ritrovamenti sbagliati), anche io sbaglio quando non ne vedo, anche se ce ne sono. Questo è il migliore dei casi: quando il testo ne sa più della sua autrice. Terézia Mora: *Seltsame Materie*. Racconti, Rowohlt 1999. – *Tutti i giorni*. Romanzo, Mondadori, 2009. – *Der einzige Mann auf dem Kontinent*. Romanzo, Luchterhand 2009. – *Das Ungeheuer*. Romanzo, Luchterhand 2013. – *Nicht sterben*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Luchterhand 2014.

lediglich versuchen, einen Weg nachzulaufen, den ich (vermutlich) gegangen bin: von einer Sprache in eine andere, und dabei auf einige typische Spuren zeigen³.

all'altra, e mostrare alcuni tratti tipici di questo passaggio³.

³ Die Anwesenheit einer zweiten „latenten“ Sprache/Kultur ist, wie mir scheint, gegenwärtig ein beliebtes Thema in der Literaturwissenschaft. Das ist nicht überraschend, schließlich ist es so schön fassbar. Und warum auch nicht? Ich begrüße dieses Interesse, natürlich, weil es meinem eigenen Bestreben entgegenkommt, Texte, die man lange Zeit als „nicht Teil der Geschichte“* betrachtete, in den dominanten Diskurs einzubringen. Den Arbeiten, die sich mit Interkulturalität in Texten beschäftigen, kann zugute gehalten werden, dass sie nicht auf diese Weise hegemonial denken, sie verschleiern ihr Nichtwissen und ihr Desinteresse an denen, die nicht mächtig genug sind, um ihnen dieses Interesse an sich aufzuzwingen, nicht dadurch, dass sie (versuchen) einseitig (zu) bestimmen, was alles nicht dazugehört, sondern wollen *sehen*, was *da* ist. Sie werden dadurch zu einem weiteren Kanal, über den Sätze weiterverteilt werden – und um nichts anderes geht es uns, wenn wir Literatur produzieren. Ich schreibe einen 500-Seiten-Roman mit dem Minimalziel, dass ein Satz (ein Gedanke, eine Idee, eine Form etc.) oder ein halber oder eine Wendung daraus weiterverteilt wird. Und ob es dann am Ende mein eigener Satz ist, der weiterverteilt wird, oder durch meinen Text ein ungarisches Sprichwort oder eine Zeile aus einem Miklós-Radnóti-Gedicht, über beides freue ich mich am Ende gleich. Ich freue mich natürlich ebenso, wenn durch meinen Text ein Satz von James Joyce weiterverbreitet wird, aber dafür scheint man sich nicht mehr so sehr zu interessieren. Ich darf die weiterverteilen, die weniger zum dominanten Diskurs gehören als ich selbst. Dabei, aus der Sicht dessen, der den Text macht (meiner), sind das ungarische Sprichwort und Joyce zwei Elemente gleichen Werts, unterschiedlich nur je nach dem, wie sie verwendet werden. Frei und gleich, wie ich mich selbst betrachte, betrachte ich auch die Zutaten meiner Texte. (Stimmt das überhaupt? Oder steht das Ungarische meinem Herzen doch näher? Das Ungarische, als Sprache, steht meinem Herzen natürlich näher. Das sind meine Verwandten. [Continua nella pagina seguente, n.d.T.]

³ La possibilità di una seconda lingua/cultura “latente” mi sembra che sia un tema molto amato dalla scienza letteraria. Non è una cosa sorprendente, alla fine è comprensibile. E perché no? Accolgo questo interesse, naturalmente, perché va incontro alla mia aspirazione di far entrare nei discorsi dominanti dei testi che per molto tempo sono stati considerati come “non parte della storia”*. I lavori che si occupano di interculturalità nei testi hanno il merito di non pensare in questo modo egemonico, non occultano la loro ignoranza e il loro disinteresse per coloro che non sono abbastanza potenti da imporre loro questo interesse, definendo (cercando di definire) unilateralmente ciò che non vi appartiene, ma anzi vogliono *vedere* quello che c'è. Divengono così un ulteriore canale, attraverso cui vengono ridistribuite le frasi, ed è questo e nient'altro che ci interessa, quando produciamo letteratura. Scrivo un romanzo di 500 pagine con l'obiettivo che almeno una frase (un pensiero, un'idea, una forma) o una metà frase o una locuzione vengano diffusi. E sia che si tratti alla fine di una mia frase che viene diffusa, sia che si tratti di un proverbio ungherese o di un verso di una poesia di Miklós Radnóti diffuso tramite un mio testo, in entrambi i casi sono contenta allo stesso modo. Naturalmente sono altrettanto contenta quando tramite il mio testo è una frase di James Joyce a essere diffusa, ma sembra che questo non importi più molto. Devo tramandare coloro che fanno meno parte di me del discorso dominante. In quei casi, dal punto di vista di chi produce il testo (il mio), il proverbio ungherese e Joyce sono due elementi con lo stesso valore, distinguibili solo per il modo in cui vengono utilizzati. In modo libero e nello stesso modo in cui tratto me stessa, è così che tratto anche gli ingredienti dei miei testi. (Ma ha senso tutto ciò? O l'ungherese mi sta comunque più a cuore? L'ungherese, come lingua, mi sta sicuramente più a cuore. È la mia famiglia. [Continua nella pagina seguente, n.d.T.]

Schreiben beginnt (wie Sprechen) mit der Beobachtung der Sprache, deiner eigenen und der der anderen, und dabei wird der Ort, von dem du herkommst bzw. in dem du einen maßgeblichen Teil deiner frühen Jugend verbracht hast, immer eine wesentliche Rolle spielen.

Ich wuchs als Mitglied einer deutschsprachigen Minderheit in Ungarn auf. Mit zwei Sprachen aufzuwachsen heißt, von Anfang an in der Übertragung zu leben. Mein Großvater sagt Zeit seines

La scrittura (come la parola) inizia con l'osservazione della lingua, della propria e di quella degli altri, e qui il luogo di provenienza, in particolare quello in cui si trascorre una parte decisiva dei primi anni di gioventù, hanno un ruolo fondamentale.

Sono cresciuta in Ungheria come membro di una minoranza tedescofona. Crescere con due lingue vuol dire vivere nella traduzione fin dall'inizio. Mio nonno è da tutta la vita che, per essere

³ [...] Aber was die Literatur anbelangt, kann ich, anders als im Falle meiner Verwandten: auswählen. Ich wähle aus, was ich für gut halte. Es steht meinem Herzen nahe, weil es gut ist.) Ich bin also, wenn es darum geht, über die Auswirkungen meiner (privaten) Zweisprachigkeit auf mein einsprachig deutsches Schreiben zu sprechen, teils erfreut (weil es eine Öffnung gibt), teils besorgt (weil die Öffnung selektiv ist). Siehe: Etikettierung. Sich gar nicht dazu zu verhalten, das Sprechen darüber also ausschließlich anderen zu überlassen, wäre allerdings auch keine gute Lösung.

*„Nicht Teil der Geschichte“ geht zurück auf Hegel und ich bin nur deswegen in der Lage, etwas dazu zu sagen, weil ich László Földényi Essay: Dostojewski liest in Sibirien Hegel und bricht in Tränen aus (Berlin: Matthes und Seitz 2008) gelesen habe. Földényi ist aufgefallen, dass zur gleichen Zeit, als Hegel seine Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte hielt und u.a. folgendes sagte: „...Sibirien ... welches zwar große sich ins Nordmeer ergießende Ströme enthält, aber uns als nördliche Zone nichts angeht, weil diese, wie schon gesagt ist, außerhalb der Geschichte fällt.“ (In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, S. 98, books.google.de) ein gewisser Fjodor Michailowitsch, Nachname Dostojewski, in Sibirien in der Verbannung lebte. F. stellt sich vor, Dostojewski wären Hegels Vorlesungen zugespielt worden.

³ [...] Ma per quanto riguarda la letteratura, posso fare una cosa che con i miei parenti non posso: scegliere. Scelgo quello che considero migliore. Mi sta più a cuore, perché va bene.) Perciò, quando si tratta di parlare delle conseguenze del mio bilinguismo (privato) sulla mia scrittura monolingue in tedesco, mi sento in parte contenta (perché c'è un'apertura), in parte preoccupata (perché l'apertura è selettiva). Vedi: etichettatura. Non sapere proprio come comportarsi e quindi lasciare il discorso esclusivamente ad altri non sarebbe comunque una buona soluzione.

*“Non parte della storia” risale a Hegel e sono in grado di dire qualcosa in merito solo perché ho letto il saggio di László Földényi “Dostoevskij legge Hegel in Siberia e scoppia a piangere” (Matthes und Seitz, Berlino, 2008). Földényi ha notato che nello stesso periodo in cui Hegel teneva le lezioni sulla filosofia della storia e, tra le altre cose, disse: “...La Siberia ...seppur contenga fiumi piuttosto grandi che sfociano nel Mare del Nord, a noi, in quanto zona nordica, non ci riguarda, perché quella, come già detto, sta fuori dalla storia.” (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Lezioni sulla filosofia della storia) un certo Fëdor Michajlovič, che di cognome faceva Dostoevskij, viveva in esilio in Siberia. F. si immagina che le lezioni di Hegel siano state passate a Dostoevskij.

Lebens wichtige Sachen stets sowohl auf Deutsch (seine Muttersprache) als auch auf Ungarisch (die Landessprache), sicher ist sicher – und zwar sowohl, wenn die Adressaten beide Sprachen verstehen, als auch, wenn sie nur eine davon verstehen; in beiden Fällen ist die Wiederholung überflüssig. Und ich? Mache es heute mit meiner Tochter genauso, allerdings seltener, um sicher zu gehen, dass sie es verstanden hat, eher um sie – jedes Mal mit Freuden – darauf hinzuweisen, wenn es irgendwo eine vollständige Übereinstimmung gibt oder aber eine kleine oder große Abweichung. Manchmal in der Bedeutung, manchmal nur im Klang, aber dass auch das zählt. „Schmetterling“ erzeugt ein anderes Geräusch als „pillangó“. Und wie ungenau „Fáj a lábam“ ist! Tut dir nun der Fuß weh oder das Bein und welcher Teil davon? Der ungarische Satz gibt darüber keine genaue Auskunft.

Die Nuancen lassen sich um so besser herausstellen, je ähnlicher sich zwei Sprachen benutzen lassen. Das Ungarische und das Deutsche lassen sich trotz struktureller Unterschiede – indogermanische, flektierende bzw. finnougriische, agglutinierende Sprache – sehr häufig ähnlich benutzen. Sie stehen

sicuro, dice sempre le cose importanti sia in tedesco (la sua lingua madre) sia in ungherese (la lingua nazionale) – sia quando i destinatari capiscono entrambe le lingue, sia quando ne capiscono solo una; in entrambi i casi la ripetizione è inutile. E io? Con mia figlia ora faccio la stessa cosa, ma più raramente, per accertarmi che lei abbia capito, più che altro per farle notare, ogni volta con gioia, se da qualche parte c'è una corrispondenza totale o una differenza, piccola o grande che sia. A volte nel significato, a volte solo nel suono, ma conta anche quello. „Schmetterling“ (it. farfalla) produce un suono diverso da „pillangó“. E quanto è impreciso „Fáj a lábam“ (it. Mi fa male la gamba) Ti fa male solo il piede o la gamba e qualche parte di essa? La frase ungherese non dà indicazioni precise.

Le sfumature si rivelano ancora meglio quando due lingue vengono utilizzate in modo simile. L'ungherese e il tedesco, nonostante le differenze strutturali – lingua indogermanica e flessiva versus lingua ugrofinnica e agglutinante – molto spesso si comportano allo stesso modo. Sono culturalmente vicine. Al più tardi

sich kulturell nahe. Spätestens seit dem 9. Jahrhundert, der Landnahme der Ungarn im Karpatenbecken, ist ständiger Kontakt da. Ebenso, natürlich, mit den im Gebiet siedelnden Slawen und Turkvölkern, aber was die Bildungswörter und internationalen Wanderwörter anbelangt, kamen diese hauptsächlich durch die Vermittlung des Deutschen ins Ungarische.

Was nun meine Familie anbelangt, waren wir mit Sicherheit die letzten 400 Jahre dabei. Mein Urgroßvater hieß mit Nachnamen Sumalowitsch⁴, seine Vorfahren werden also, wie die Mehrheit der Burgenlandkroaten, während der Türkenkriege aus Dalmatien eingewandert sein. Da der Ort, in dem sie sich niederließen, zwar seit mindestens dem 12. Jahrhundert zur ungarischen Krone gehörte, aber zu 90% von Deutschsprachigen bewohnt war, assimilierten sie sich innerhalb von zwei Generationen und wurden ebenfalls deutschsprachig. Selbst als 1921 das Dorf endgültig zu Ungarn kam, blieb es

dal IX secolo, quando gli ungheresi occuparono il bacino dei Carpazi, i contatti sono stati costanti. Lo stesso vale, naturalmente, per i popoli slavi e turchi che si sono insediati nell'area, ma per quanto riguarda le parole colte e gli internazionalismi, esse sono entrate nell'ungherese principalmente attraverso la mediazione del tedesco.

Per quanto riguarda la mia famiglia, noi sicuramente eravamo lì negli ultimi 400 anni. Il mio bisnonno di cognome faceva Sumalowitsch⁴: i suoi antenati, come la maggior parte dei croati del Burgenland, la provincia più orientale dell'Austria, sono emigrati dalla Dalmazia durante la guerra contro i turchi. Poiché il luogo in cui si stabilirono apparteneva alla corona ungherese almeno fin dal XXII secolo, ma era abitato al 90% da abitanti di lingua tedesca, nell'arco di due generazioni si assimilarono agli altri e diventarono parlanti di lingua tedesca. Anche quando il villaggio divenne definitivamente parte dell'Ungheria nel 1921, rimase di lingua tedesca e aveva una sola scuola

⁴ In ungarischer Schreibweise Szumálovits, wobei beide Schreibweisen, sowohl die deutsche, als auch die ungarische, vermutlich Ergebnis falscher Buchstabierung sind. Im Kroatischen gibt es den Namen in dieser Form nicht. Möglicherweise hieß es einst Somanovic?

⁴ Nella grafia ungherese sarebbe Szumálovits, ma entrambe le grafie, sia quella tedesca che quella ungherese, probabilmente sono il risultato di una compitazione errata. In croato non esiste un nome con questa grafia. Probabilmente un tempo si chiamava Somanovic?

deutschsprachig und hatte nur eine deutschsprachige Schule. Erst der Zweite Weltkrieg, die Vertreibung der deutschsprachigen Bevölkerung und die Errichtung des Eisernen Vorhangs haben dazu geführt, dass Mitte der 1950er Jahre meine Mutter als erste in der Familie ungarisch schon im Kindergartenalter erlernte. Die erste in der Familie, die es fehlerlos kann. Ich bin die zweite und eventuell letzte.

Wie Sprachen kommen und gehen. Wie sich das Ungarische für hundert Jahre zu einer Familie gesellt, bevor es sie wieder verlässt. Wir gehen durch die Welt, aber noch mehr geht die Welt durch uns hindurch. So lange ich zurückdenken kann, beobachte ich fasziniert diese Prozesse. Wie sich individuelle Sprache entwickelt und wie sich die Sprache von Gemeinschaften verändert. Die immer wiederkehrenden Perioden des Verfalls. Wortlos werden angesichts von Krisen, an Übergängen. Immer aufs Neue die Sprachregelung finden.

Der erste Teil der Entwicklungsgeschichte meiner Sprachen ist bis dato die längste. Sie nimmt die ersten 28 Jahre meines Lebens in Anspruch – von 0 bis zu dem Zeitpunkt, da SELTSAME MATERIE geschrieben war.

tedescofona. Furono la Seconda Guerra Mondiale, l'allontanamento delle popolazioni tedescofone e la costruzione della cortina di ferro, a metà degli anni '50, che permisero a mia madre, la prima della famiglia, di imparare l'ungherese già all'asilo. La prima della famiglia a saperlo parlare senza errori. Io sono la seconda e forse anche l'ultima.

Come vanno e vengono le lingue. Come una lingua si lega a una famiglia per centinaia di anni, prima di lasciarla di nuovo. Attraversiamo il mondo, ma è più il mondo ad attraversare noi. Fin da quando ne ho memoria, osservo affascinata questo processo. Come si sviluppa una lingua individuale e come muta la lingua della collettività. I periodi di declino che ritornano costantemente. Restare senza parole di fronte alle crisi, alle transizioni. Trovare ogni volta un regime linguistico nuovo.

La prima parte della storia di come si sono sviluppate le mie lingue è la più lunga finora. Occupa i primi 28 anni della mia vita, dallo 0 al momento in cui è stato scritto STRANA MATERIA.

Con che tipo di lingue ho avuto a che fare in questa prima fase?

Inizialmente c'era la lingua colloquiale che si parlava in famiglia: un dialetto

Mit was für Sprachen hatte ich in dieser ersten Phase zu tun?

Da war zunächst die Umgangssprache innerhalb der Familie: ein burgenländischer Dialekt – „Kruisbacherisch“, nach Kruisbach, dem Ort, in dem meine Familie lebte. Schreiben muss man nach der Schrift, weil es für den Dialekt keine diesbezügliche Vereinbarung gibt. Wer allerdings nach der Schrift auch spricht, ist studiert, was grundsätzlich gut und erstrebenswert ist, aber für etwas Distanz sorgt. Im Lichte dessen ist es nicht ganz uninteressant, dass in der Familie jeder mit jedem Dialekt sprach, außer mit *mir*. Mit mir wurde nach der Schrift geredet. Dementsprechend bin ich auch zu einer Sprecherin ohne Dialekt geworden, und sogar ohne nennenswerte regionale Färbung⁵. Ich spreche überall gleich, zu Hause wie öffentlich, sowohl auf Ungarisch als auch auf Deutsch: ausschließlich Hochsprache. Ich habe mich nicht dafür entschieden, es wurde für mich entschieden. Warum meine

della regione del Burgenland, il “Kruisbacherese”, da Kruisbach, il luogo in cui viveva la mia famiglia. Bisogna scrivere come allo scritto, perché non c’è una convenzione sul dialetto. Chi invece si basa sulle regole anche per parlare è istruito, il che di base è una cosa buona e auspicabile, ma crea una certa distanza. Alla luce di questo, è interessante notare che in famiglia parlavano tutti dialetto tra di loro, tranne con *me*. Con me si parlava come allo scritto. Di conseguenza, sono diventata una parlante senza dialetto, perfino senza sfumature regionali degne di nota⁵. Parlo ovunque allo stesso modo, a casa come in pubblico, sia in ungherese che in tedesco: solo lingua standard. Non ho deciso io così, è stato deciso per me. Non importa il vero motivo per cui mia madre parlasse dialetto con sua madre, ma con me il tedesco standard. La decisione è stata presa, ed ha effetto per tutta la vita. Capisco tutto e non posso dire nulla, o meglio, se provo a dire qualcosa in dialetto, sembra finto: e

⁵ Erwähne ich deswegen, dass Abel Nema (in meinem ersten Roman ALLE TAGE) keinen Dialekt hat? Ja, wenn auch nur zum kleineren Teil. Der wesentliche Anteil dieser Entscheidung war ihre Nutzbarkeit für den metaphorischen Zweck. Außerdem kannte ich einmal einen Mann, dessen Hauptanliegen beim Sprachenlernen war, dass man nicht hören sollte, dass er kein Muttersprachler war. Er erreichte das allerdings hauptsächlich durch Nuscheln.

⁵ Forse per questo menziono che Abel Nema (nel mio primo romanzo *Tutti i giorni*) non ha alcun dialetto? Sì, anche se non è stata questa la ragione principale di questa decisione, bensì la sua utilità a scopo metaforico. Inoltre, un tempo conoscevo un uomo la cui principale aspirazione nell’imparare una lingua era che non si sentisse che non era madrelingua. Ha però ottenuto questo risultato soprattutto farfugliando.

Mutter mit ihrer Mutter Dialekt sprach, aber mit mir Hochdeutsch, ist egal. Die Entscheidung ist gefallen und hat einen lebenslangen Einfluss. Ich verstehe alles und kann nichts sagen bzw. wenn ich versuche, etwas im Dialekt zu sagen, hört es sich aufgesetzt an: was es ja auch ist. Unter gebildeten Städtern in Deutschland falle ich (zumindest für eine Weile) nicht auf. Sobald ich mich dort aufhalte, wo ich herstamme: in der ersten Minute. Was mir einen Platz am Rand der Gemeinschaft zuweist, aus der ich herkomme. Ich bin die Eine, die uns versteht, die sich aber nicht so äußern kann, wie wir, wenn wir unter uns sprechen. Wollen wir mit ihr reden, will sie mit uns reden, müssen wir die Sprache wechseln: zu einer standardisierten Variante, einer öffentlichen, einer dem offiziellen und dem gelehrten Sprachgebrauch ähnlicheren⁶.

Ich habe mir also keinen Dialekt angeeignet, aber natürlich ist auch ein Hochdeutsch von Regionalismen geprägt. Zu Beginn waren das Austriazismen. Die

davvero lo è. In mezzo ai cittadini istruiti della Germania non do troppo nell'occhio (almeno per un po'). Invece, non appena soggiorno per un po' nel posto da cui provengo, mi notano dopo un minuto. Il che mi assegna un posto ai margini della comunità da cui vengo. Io sono quella che ci comprende, ma non può esprimersi come noi quando parliamo tra di noi. Se vogliamo parlare con lei, se lei vuole parlare con noi, dobbiamo cambiare lingua: passare a una variante standardizzata, pubblica, più simile all'uso ufficiale e accademico della lingua⁶.

Quindi non ho acquisito alcun dialetto, ma naturalmente anche il tedesco standard è caratterizzato da regionalismi. All'inizio si trattava di austriacismi. La fonte del tedesco standard di mia madre, che io ho adottato in seguito, deve essere stata, da un lato, il tedesco scolastico che ha imparato, che ai miei tempi era ancora orientato verso un tedesco standard della DDR⁷. Tuttavia, la fonte principale del

⁶ Merkwürdig: So sehr draußen fühlte ich mich gar nicht, aber die Worte, die ich benutze, um die Situation zu beschreiben, „standardisiert“, „öffentlich“, „offiziell“, „gelehrt“ sind solche, die Distanz anzeigen. Alles Bereiche, denen „das Volk“ öfter mit Skepsis und nur in besonderen Situationen mit einem Mehr an Vertrauen gegenübertritt. („In Büchern“ ist so eine besondere Situation.)

⁶ Strano: non mi sentivo affatto così esclusa, ma le parole che uso per descrivere la situazione, “standardizzato”, “pubblico”, “ufficiale”, “insegnato” sono parole che indicano distanza. Tutti ambiti che “la gente” affronta spesso con scetticismo e con maggiore fiducia solo in situazioni particolari. (“Nei libri” è una di quelle situazioni particolari).

Quelle für das Hochdeutsch meiner Mutter, das ich dann übernahm, wird zum einen das von ihr erlernte Schuldeutsch gewesen sein, das sich auch noch zu meinen Zeiten an einem DDR-Hochdeutsch orientierte⁷. Die wesentlichere Quelle unseres Hochdeutsch war aber die Sprache, wie sie in den österreichischen Medien – Radio und Fernsehen – verwendet wurde und das nach einer Weile nicht mehr nur durch die Mutter gefiltert zu mir kam. Sätze sind mir nicht übrig geblieben, nur einzelne Wörter. Wie jemand ununterbrochen etwas von einem „Klubobmann“ erzählte. Später lernte ich das Wort „Fraktionsvorsitzender“ und noch sehr viel später, als es sie auch endlich gab, „frakcióvezető“. – Wie du jeweils etwas anderes vor dir siehst, je nachdem, welches Wort benutzt wird. Klub+Obmann beschwört andere Bilder herauf als Fraktion+Vorsitzender, ganz zu schweigen von frakció+vezető. – Ein anderes Lieblings-Irritationswort aus der Kindheit war: „Gendarmerie“. Zum einen, natürlich, wegen der „Marie“, die ich heraushörte,

nostro tedesco standard era la lingua usata nei media austriaci, radio e televisione, che dopo un po' non mi arrivò più solo filtrata da mia madre. Non mi sono rimaste impresse le frasi, ma solo singole parole. Quando qualcuno parlava incessantemente di un “Klubobmann”, “presidente del partito”. Più tardi ho imparato la parola “Fraktionsvorsitzender”, “capogruppo parlamentare”, e molto più tardi, quando finalmente esisteva, il corrispettivo ungherese “frakcióvezető”. Vedere ogni volta qualcosa di diverso davanti a sé, a seconda della parola usata. Klub+Obmann evoca immagini diverse rispetto a Fraktion+Vorsitzender, per non parlare di frakció+vezető. Un'altra parola irritante preferita della mia infanzia era “gendarmeria”. Da un lato, naturalmente, per il “Maria” che mi pareva di sentire, dall'altro perché evocava troppe associazioni. In austriaco sembrava essere una sorta di pattuglia autostradale, per i tedeschi era un gioco (guardie e ladri), nella storia ungherese uno

⁷ Und woran sich dieses wohl orientierte? Nicht an der Alltagssprache in der DDR, soviel scheint gewiss. „Komm mit ins Jugendzentrum. Dort treten heute die Pudhys auf. Sie spielen prima“ und Ähnliches. Aber immerhin, ich lernte zwischen Präteritum, Perfekt und Plusquamperfekt zu unterscheiden. Das ist ganz nützlich.

⁷ E questo verso cosa si orientava? Non alla lingua di tutti i giorni della DDR, questo è certo. “Vieni al centro giovanile, ci sono i Pudhys, suonano da Dio” e simili. Ma almeno ho imparato a distinguere tra Preterito, Perfetto e Piuccheperfetto. Questo è molto utile.

zum anderen, weil sich mir zu viele Assoziationen dazu aufdrängten. Auf Österreichisch schien es sich um eine Art Autobahnpolizei zu handeln, bei den Deutschen war es ein Spiel (Räuber und Gendarm), in der ungarischen Geschichte war ein „zsandár“ ein österreichischer Beamter, ein bewaffneter Unterdrücker. Wobei ein ungarischer „csendőő“ (= der Hüter der Ruhe) auch nicht besser war.

Später, im Laufe der ersten 7 Jahre in Berlin, die ich noch nicht schrieb, habe ich diese Austriazismen gegen norddeutsche Varianten getauscht. Das Wetter „haltet“ nun nicht mehr, sondern „hält“, nicht „Deka“, sondern „Gramm“, und keinesfalls „picken“, sondern „kleben“. „Sechser“ statt „Heller“, und mittlerweile auch den Sechser abgelegt, denn interessanterweise waren 5 Pfennig ein Sechser, aber 5 Cent sind es nicht. Kein „Bartwisch“ mehr, kein „Plafond“, keine „Lacke“. Feger, Decke, Pfütze. Heute benutze ich Austriazismen manchmal bewusst in Übersetzungen. Die Regel ist eigentlich: Man solle sich in *einer* Sprachregion aufhalten, aber selbst wenn ich mir das vornehme, weiche ich meist doch ab. Zum einen, gewiss, weil ich Regelverletzungen mag. Zum anderen bringt „Das Werkl dreht sich weiter“ (Esterházy) einfach mehr, als „Die

„zsandár“ era un ufficiale austriaco, un oppressore armato. E anche un „csendőő“ ungherese (= custode del silenzio) non era molto meglio.

Più tardi, nel corso dei miei primi 7 anni a Berlino, in cui non scrivevo ancora, ho scambiato questi austriacismi con varianti del tedesco settentrionale. Per dire “Il tempo non regge più” si usa la forma “hält” e non “haltet”, non si misura in “decagrammi”, ma in “grammi”, e per dire “incollare” si dice “picken” e non “kleben”. E ancora, “Sechser” invece di “Heller” (centesimo), e nel frattempo ho scartato anche il Sechser, perché è interessante notare che 5 Pfennig (centesimi del marco tedesco) erano un Sechser, ma 5 centesimi non lo sono. Ho smesso di dire “Bartwisch” per indicare lo “scopino”, “plafond” per il soffitto, “Lacke” per la “pozza”. Uso invece Feger, Decke, Pfütze. Oggi, nelle mie traduzioni, a volte utilizzo gli austriacismi in modo consapevole. La regola è che si dovrebbe rimanere in un’ *unica* regione linguistica, ma anche

Orgel dreht sich weiter“. Du *siehst* und assoziiert etwas anderes. Werkl öffnet – meiner Meinung nach – ein weiteres Feld. Ich verwende auch Regionalismen, die mein Mann aus Vorpommern mitgebracht hat. Jemanden auf die Plattform eines Lkw „hochwöltern“ statt „bugsieren“ oder „schubsen“. Und warum sollten Kinder in den Sitzreihen eines Kinos nicht „wräuschen“ können als einfach nur zappeln (mit Zappeln ist kein Geräusch verbunden, mit Wräuschen⁸ schon). Beim eigenen Schreiben kommt auch gelegentlich noch was durch, aber das empfinde ich im Nachhinein meist als Fehler. „... die eine Hand in der Tasche, in der anderen der Tschick.“⁹ Ich stolpere, wenn ich das vorlesen soll. Es ist ein fremdes Wort. Es passt nicht zum Helden (dessen Gedankenstrom wir hier hören), kann er dieses Wort überhaupt kennen? Wenn man stolpert, dann bitte nicht über so etwas. Kippe. Zigarette. Ich muss das ändern.

quando mi prefiggo di farlo, di solito mi discosto comunque. Da un lato, di certo perché mi piace violare le regole. D'altra parte, “Lo strumento continua a suonare” (Esterházy) rende molto di più di “L’organo continua a suonare”. Si *vede* e si associa una cosa diversa. “Lo strumento”, a mio avviso, spazia in un altro territorio. Uso anche i regionalismi che mio marito ha portato con sé dalla Pomerania Anteriore. Per dire “spintonare” qualcuno sulla rampa di un camion ora uso “hochwöltern” invece di “bugsieren” o “schubsen”. E per indicare i bambini sulle poltrone di un cinema che si dimenano perché non si dovrebbe poter usare “wräuschen” invece di “zappeln” e basta (con “zappeln” non c’è alcun suono associato all’agitarsi, con “wräuschen”⁸ sì). Ogni tanto emerge qualcosa anche dalla mia scrittura, ma a posteriori di solito lo considero un errore. “... una mano in tasca, nell’altra la cicca.”⁹ Se leggo ad alta voce questa frase mi blocca. In tedesco “cicca” è una parola straniera, un prestito dall’italiano. Non si addice

⁸ Bemerkung: Eigentlich bedeutet „wräuschen“ etwa „rasen“. Siehe: „Fritz mit den Baß dat Wräuschen kriggt“. Aus: Fritz Reuter: De Reis nah Bellingen, 1858, zitiert nach: Projekt Gutenberg.

⁸ Nota: in realtà, “wräuschen”, (it. dimenarsi), significa qualcosa come “infuriarsi”. Cfr: “Fritz con il basso è preso dalla rabbia” Da “De Reis nah Bellingen”, Fritz Reuter, 1858, citato da Projekt Gutenberg.

⁹ In: Das Ungeheuer, Kapitel 3.

⁹ In “Il mostro”, capitolo 3.

Im Vergleich zu diesen wenigen Deutsch-Varianten war mein Ungarisch die ersten 19 Jahre meines Lebens, solange ich in Ungarn lebte und zur Schule ging, natürlich bei weitem vielfältiger. Das Ungarische des Alltags war das der einfachen Leute vom Dorf. Was so gesagt wird im Lebensmittelladen („Abc“ und nicht „közért“ wie in Budapest), über den Gartenzaun, vor der Kirche, am Brunnen, vor der Zuckerfabrik, am Bahnhof, im Thermalbad. Wie bei manchen, bazmeg, jedes zweite Wort, bazmeg, ein Kraftausdruck ist, bazmeg¹⁰. Die Sprache der Arbeiter morgens im Zug in die Stadt. Wie sie sich die letzte Telenovela-Folge erzählen und beharrlich „komondor“ statt Commendador sagen. (Komondor ist eine ungarische Hunderasse.) Oder mein Patenonkel, der unerschütterlich „infulenza“ (Infulenza) und „infraktus“ (Infrakt) sagt.

all'eroe (di cui stiamo sentendo il flusso di pensieri), ma almeno la conosce questa parola? Se devi bloccarti, per favore non bloccarti su una cosa del genere. Mozzicone. Sigaretta. Devo cambiarla.

In confronto a queste poche varianti del tedesco, il mio ungherese è stato sicuramente molto più vario per i primi 19 anni della mia vita, quando vivevo e frequentavo la scuola in Ungheria. L'ungherese della quotidianità era quello di paese, della gente semplice. Quello che si dice nel negozio di alimentari (“Abc” e non “közért” (it. alimentari) come a Budapest), oltre la recinzione del giardino, davanti alla chiesa, alla fontana, davanti allo zuccherificio, alla stazione ferroviaria, nel bagno termale. Per alcuni, bazmeg, ogni due per tre, bazmeg, un'imprecazione, bazmeg¹⁰. La lingua dei lavoratori sul treno che vanno in città. Come quando si raccontano a vicenda l'ultimo episodio della telenovela e si ostinano a dire “komondor” invece di “commendador”, commentatore. (Il Komondor è una razza di cane ungherese) Oppure il mio padrino, che si ostina sempre a dire “infulenza” (influenza) e “infraktus” (infarto).

¹⁰ Aus: baszd meg = fick es.

¹⁰ Da “baszd meg” = fanculo.

Die besondere Faszination, die Fehler haben. Es werden viele Fehler gemacht, aber nur die wenigsten davon sind wirklich entstellend. Wie wen einer beim Klavierspielen daneben greift – dennoch bleibt das Stück intakt. Es bleibt *Ein Abend auf dem Lande* (Bartók: *Este a székelyeknél*¹¹) und es bleibt die eine Schulputzfrau zur anderen, zum Direktor, zu den Jungs aus der Achten, zum Mädchen aus der Zweiten, zum Parteisekretär, zum Priester.

Wie in allen Texten, die offiziell sind, die Steifheit und die Leere herrscht, und zwar sowohl in den fehlerhaften als auch in den unanfechtbaren Teilen. Wie die Macht kommuniziert. Hierbei war die Erreichbarkeit der österreichischen Medien ein wertvolles Korrektiv. Eine andere Variante über dasselbe Ereignis zu hören. Dass das in einem anderen Idiom passierte bzw., dass ich Ungarn verließ, bevor so ein öffentliches Sprechen auch dort möglich wurde, hat bis heute Auswirkungen. Ich kann auf Ungarisch bis zum heutigen Tage nicht flüssig wie eine Demokratin reden. Was, eindeutig, mein Versäumnis ist. Ich habe es nur auf Deutsch gelernt. Auch wieder etwas, das ich werde nachholen müssen. Ich bemühe mich. „Ombudsman.“

Il fascino speciale degli errori. Vengono commessi molti errori, ma solo pochi sono davvero deturpanti. Come quando qualcuno sbaglia a premere un tasto al pianoforte, ma il brano rimane intatto. Resta *Una sera in campagna* (Bartók: *Este a székelyeknél*¹¹) e resta impresso a una bidella come agli altri, al preside, ai ragazzi di terza media, alla ragazza di seconda elementare, al segretario del partito, al prete.

Come in tutti i testi ufficiali, regnano la rigidità e il vuoto sia nelle parti difettose che in quelle incontestabili. Il modo in cui comunica il potere. In questo caso l'accessibilità dei media austriaci ha rappresentato una valida alternativa. Sentire una variante dello stesso avvenimento. Che questo sia avvenuto in un idioma diverso, o meglio, che io abbia lasciato l'Ungheria prima che lì fosse possibile parlare ungherese in pubblico, ha conseguenze ancora oggi. Ancora oggi non riesco a parlare correntemente l'ungherese come una democratica. Il che, chiaramente, è una mia mancanza. L'ho imparato solo in tedesco. Anche in questo caso, dovrò recuperare. Mi sto

¹¹ Kulturwechsel: *Die Träumerei* von Schumann.

¹¹ Cambio culturale: *Die Träumerei (Sogno)* di Schumann.

Und weiter: die Sprache der Kirche, die Sprache der Schule. „Wer sind unsere Freunde, wer sind unsere Feinde?“ fragt der Horterzieher. Er erwartet, dass wir die sozialistischen Länder unsere Freunde und die anderen unsere Feinde nennen, aber wir sind noch kleine Idioten, Erstklässler, und entscheiden auf der Grundlage, dass die österreichischen Verwandten Schweizer Schokolade mitbringen. Es ist auch nichts geworden mit meiner Generation.

Die Sprache der anderen Kinder. Sie bringen die Sprache der ungarischen Medien, der rein ungarischsprachigen Gemeinschaften, insbesondere der älteren Geschwister mit. Jedenfalls gehe ich nicht davon aus, als man im ungarischen Fernsehen damals schon „geci“ sagte¹².

Und schließlich jener Bereich, der letzten Endes der wichtigste für mich werden sollte: die Literatur.

So wie die deutschen Kinder (vermutlich) mit deutschen Kinderreimen und Gedichten aufwachsen, wuchs ich mit ungarischer Lyrik für Kinder auf. Meine Mutter meint, man sei an deutsche Kinderliteratur nicht herangekommen. Ich erinnere mich an insgesamt 2

impegnando. “Ombudsman”, “difensore civico”.

E ancora: la lingua della chiesa, la lingua della scuola. “Chi sono i nostri amici, chi sono i nostri nemici?” chiede l’educatore. Si aspetta che chiamiamo “amici” i paesi socialisti e che chiamiamo “nemici” gli altri, ma noi siamo ancora piccoli idioti, bambini di prima elementare, e decidiamo in base ai parenti austriaci che ci portano il cioccolato svizzero. Dopotutto la mia generazione non ha brillato particolarmente.

La lingua degli altri bambini. Portano con sé la lingua dei media ungheresi, delle comunità prettamente di lingua ungherese, in particolare quella dei fratelli maggiori. In ogni caso, non credo che già al tempo si dicesse “geci” alla televisione ungherese¹².

E infine, l’ambito che alla fine sarebbe diventato il più importante per me: la letteratura.

Così come i bambini tedeschi crescono (presumibilmente) con le filastrocche e le poesie tedesche, io sono cresciuta con la poesia ungherese per bambini. Secondo mia madre, la letteratura tedesca per

¹² „Geci“ = das Ejakulat, Dank der Flexibilität der ungarischen Sprache sowohl als Substantiv „Wichser“, als auch als Adjektiv einsetzbar „bewichst“ = schlecht, gemein, peinlich usw.

¹² “Geci” = lo sperma, grazie alla flessibilità della lingua ungherese si può usare sia come sostantivo, “mezza sega”, che come aggettivo, “pessimo”, “volgare”, “imbarazzante”, ecc.

deutschsprachige Bücher: *Der gestiefelte Kater* und *Der kleine hässliche Vogel*¹³. Letzteres ist bis zum heutigen Tag mein Lieblingskinderbuch. Aber das war schon später, als die Prosa anfing, eine Rolle zu spielen. Am Anfang ist alles noch Rhythmus und Klang. „Csipp, csepp, egy csepp, öt csepp meg tíz, olvad a jégcsap, csepereg a víz“. Sándor Weöres' unübersetzbares Gedicht über das Tauen eines Eiszapfens¹⁴.

Natürlich hatte ich nicht ausschließlich zu ungarischer Kinderlyrik Zugang, aber alles, was ich las, bis ich Anfang zwanzig war, war auf Ungarisch übersetzt. Eine ganze Generation von Ungarn hat zum Beispiel ein herzliches Verhältnis zu einer Sammlung schwedischer Kindergedichte. 1975 erschien in der Übersetzung von István Tótfalusi ein Band mit dem Titel

bambini non era accessibile. Ricordo in tutto due libri in lingua tedesca: *Il Gatto con gli stivali* e *L'uccellino brutto*¹³. Quest'ultimo è ancora oggi il mio libro per bambini preferito. Ma questo è avvenuto più tardi, quando la prosa ha iniziato ad avere un ruolo per me. All'inizio è tutto solo ritmo e suono. "Csipp, csepp, egy csepp, öt csepp meg tíz, olvad a jégcsap, csepereg a víz". La poesia intraducibile di Sándor Weöres su un ghiacciolo che si scongela¹⁴.

Naturalmente non avevo accesso solo alla poesia ungherese d'infanzia, ma tutto ciò che ho letto fino ai vent'anni era tradotto in ungherese. Un'intera generazione di ungheresi, ad esempio, ha un rapporto stretto con una specifica raccolta di poesie svedesi per bambini. Nel 1975 è stato pubblicato un volume

¹³ Von Werner Heiduczek und Wolfgang Würfel, 1976 in der DDR erschienen, seitdem immer wieder neu aufgelegt.

¹⁴ Sándor Weöres, 1913-1989. – Versuch, das Unmögliche zu tun, erste Fassung: Tripf, tropf, ein Tropf, fünf Tropf und zehn. Eiszapfen schmelze, zu Wasser zergeh. – (Wohin kommen die unübersetzbaren Teile des Mitgebrachten? Ich weiß es nicht. Vielleicht nirgendwohin. Als Übersetzerin weiß ich um die Verluste an den Übergängen. Sie sind da, man kann zwar an einer anderen Stelle wieder etwas dazugeben, aber das Eigentliche bekommst du dadurch nicht wieder. Warum vermute ich dennoch, dass eine Wirkung bis heute da ist? Es gibt keinen Beweis dafür, dass mein Rhythmusgefühl maßgeblich von ungarischer Kinderliteratur geprägt worden wäre.)

¹³ Di Werner Heiduczek e Wolfgang Würfel, pubblicato nel 1976 nella DDR, da allora pubblicato di continuo.

¹⁴ Sándor Weöres, 1913-1989. Tentativo di fare l'impossibile, prima stesura: Cic, ciac, una goccia, cinque gocce e dieci. Sciolto il ghiacciolo, acqua ne esce. (Dove vanno a finire le parti intraducibili? Non lo so. Forse da nessuna parte. Da traduttrice conosco bene le perdite nelle traduzioni. Sono lì, si può aggiungere qualcosa in un altro punto, ma non si recupera la cosa vera e propria. Ma allora perché ho comunque il sospetto che sortisca un effetto ancora oggi? Non ci sono prove che il mio senso del ritmo sia stato influenzato in modo significativo dalla letteratura per l'infanzia ungherese.)

Ami a szívedet nyomja (dt.: *Was dir auf der Seele liegt*). Die meisten Gedichte darin stammen von den Dichterinnen Ingrid Sjöstrand, Siv Widerberg und Britt Hallquist, die in Deutschland so wenig bekannt sind, dass es nicht einmal deutschsprachige Lexikoneinträge über sie gibt, während nicht wenige ungarische Erwachsene meines Alters auswendig „A hajam a derekamig ér, ha nyújtom egy kicsit“ aufsagen können. Auf Deutsch: „Mein Haar reicht mir bis zur Taille, wenn ich es ein bisschen strecke“. Es ist nicht das spektakulärste Gedicht dieses Bandes, ich erwähne es deswegen, weil es in SELTSAME MATERIE eingegangen ist. In der Erzählung „Durst“ gehe ich von diesem Gedicht aus, wenn ich beschreibe, wer in der Familie wie trinkt. Ein unsichtbarer Einfluss – wie so häufig. Obwohl diese schwedischen Kindergedichte einige schwedische Personen- und Ortsnamen enthielten, nahm ich sie ansonsten wie ungarische Originale auf. Später, bedingt sicher auch durch die zunehmende Länge der Texte, fielen mir immer stärker die fremdsprachigen Elemente und die sichtbaren Spuren der Übersetzung ins Auge.

Als ich zum Beispiel in Alice im Wunderland in der Szene mit der Falschen Schildkröte den Satz „Tud az angolna

tradotto da István Tótfalusi, intitolato *Ami a szívedet nyomja* (it.: *Quello che ti sta a cuore*). La maggior parte delle poesie lì raccolte sono delle poetesse Ingrid Sjöstrand, Siv Widerberg e Britt Hallquist, che sono così poco conosciute in Germania, che non esistono nemmeno voci enciclopediche in tedesco su di loro, mentre alcuni miei coetanei ungheresi sanno a memoria “A hajam a derekamig ér, ha nyújtom egy kicsit”. In italiano: “I capelli mi arrivano alla vita se li allungo un po’”. Non è la poesia più bella di questo volume, ma la cito perché è confluita in STRANA MATERIA. Nel racconto “Durst”, “Sete”, prendo questa poesia come punto di partenza per descrivere chi beve come in famiglia. È un’influenza invisibile, come spesso accade. Anche se queste poesie svedesi per bambini contenevano alcuni nomi di persone e luoghi svedesi, per il resto le ho considerate come se fossero originali ungheresi. In seguito, senz’altro anche a causa della crescente lunghezza dei testi, mi sono saltate sempre più all’occhio le tracce lasciate dalla lingua straniera nella traduzione.

Per esempio, quando ho letto la frase “Tud az angolna angolul?” nella scena con la Falsa Tartaruga in Alice nel Paese delle Meraviglie, mi è venuto spontaneo

angolul?“ lesen musste, fragte ich mich natürlich: Was stand da wohl im Original? Denn dass da nicht stand: „Kann der Aal englisch?“, dessen war ich mir sicher. Auch wenn ich nicht wusste, wie man Aal auf Englisch sagt, dass es sich nicht auf das Wort „Englisch“ reimte, war zu vermuten. **Pointe:** Ich habe mehr als 30 Jahre später, für diesen Vortrag, im Original nachgesehen: Die ganze Unterhaltung mit der Falschen Schildkröte verläuft vollkommen anders! Nicht nur der Satz mit dem Aal bzw. einem ähnlichen Wortspiel kommt nicht vor, der Übersetzer, kein geringerer als Dezső Kosztolányi¹⁵, hat offenbar fast eine ganze Seite Wortspielereien in die Szene eingefügt!

Dafür hält sich Sándor Török in seiner Übersetzung von *Das doppelte Lottchen* sehr eng an das Original – was seine eigenen Tücken hat. Aus „Seebühl am Bühlsee“ wird „Bühl-tavi Tó-Bühl“. Ich weiß, dass ich als Kind davor saß und mich fragte: Hätte man das nicht besser, „ungarischer“ lösen können? Seebühl am

chieder mi: cosa diceva l’originale? Perché ero sicura che non dicesse: “L’anguilla sa l’inglese?” Anche se non sapevo come si dicesse anguilla in inglese, si doveva presumere che non facesse rima con la parola “inglese”. **Per farla breve:** l’ho cercata nell’originale più di 30 anni dopo, per questo intervento: tutta la conversazione con la Falsa Tartaruga è completamente diversa! Non solo non compare la frase con l’anguilla o un gioco di parole simile, ma il traduttore, nientemeno che Dezső Kosztolányi¹⁵, pare abbia inserito quasi un’intera pagina di giochi di parole in quella scena.

È per questo che Sándor Török è molto fedele all’originale nella sua traduzione di *Das doppelte Lottchen* (*La doppia Carlotta*) che presenta le sue insidie. “Seebühl am Bühlsee” diventa “Bühl-tavi Tó-Bühl”, “Lago Bühl a Bühllac”. So che da bambina me lo trovavo davanti e mi chiedevo: non poteva essere tradotto meglio, reso più “ungherese”? Seebühl

¹⁵ Dezső Kosztolányi, 1885–1936, ungherese Dichter, Schriftsteller. Wird, zusammen mit Mihály Babits und Arpád Tóth, alle aus dem Kreis um die Literaturzeitschrift *Nyugat* (*Der Westen*), zu den „schönen Treulosen“ gezählt (ung.: A szép hűtlenek). Sie haben zahlreiche Gedichte aus westlichen Sprachen ins Ungarische übertragen, bzw. nachgedichtet, dabei stets die Schönheit und weniger die Genauigkeit vor Augen haltend.

¹⁵ Dezső Kosztolányi, 1885–1936, poeta e scrittore ungherese. Insieme a Mihály Babits e Arpád Tóth, entrambi appartenenti al circolo letterario della rivista *Nyugat* (*L’Occidente*), fa parte de “I belli e infedeli” (ung.: A szép hűtlenek). Numerose poesie delle lingue occidentali sono state trasposte e adattate all’ungherese, tenendo sempre presente la bellezza e un po’ meno l’esattezza.

Bühlsee ist auf Deutsch ein nettes Bonmot, Bühl-tavi Tó-Bühl hingegen tönt so absurd, dass man mehrere Sätze (in Wahrheit: mittlerweile 35 Jahre) lang nicht darüber hinweg kommt. (Habe ich selbst nach einer Lösung gesucht, habe ich eine gefunden? Nein und nein.)

Auch, was es an deutschsprachiger Literatur für Erwachsene im Haus gab, war ins Ungarische übersetzt: Goethe, Schiller, Böll, und, lange Zeit mein Favorit: Dürrenmatt. „Augustus nem tojt?“ statt „Augustus hat nichts gelegt?“¹⁶

Als älterer Teenager kaufte ich mir Fallada („Barika“, erst später „Lämmchen“) und Grass, bei dem ich mich während der Lektüre der *Rätin* (resp. *A patkányonő*) fragte, wem die irritierend „ungedichtsmäßigen“ Gedichte darin zu verdanken waren: dem Autor selbst oder dem Übersetzer. Später hatte ich Gelegenheit, das Original nachzulesen.

Zu Letzterem kann es frühestens 1990 gekommen sein, bis dahin schafften es keine ganzen Bücher im Original bis zu uns

am Bühlsee è un valido gioco di parole in tedesco, Bühl-tavi Tó-Bühl, invece, suona così assurdo che per diverse frasi (in realtà ormai 35 anni) non se ne esce. (Ho cercato personalmente una soluzione? Ne ho trovata una? No e no).

Inoltre, la letteratura tedesca per adulti presente in casa era tradotta in ungherese: Goethe, Schiller, Böll, e il mio preferito per molto tempo, Dürrenmatt. “Augustus nem tojt?” invece di “Augusto ha fatto l’uovo, stamane?”¹⁶.

Da ragazzina mi comprai Fallada (“Barika”, solo in seguito “Agnellino”) e Grass: durante la lettura del suo *La ratta* (ovvero *A patkányonő*) mi domandai chi dovessi ringraziare per le irritanti poesie “poco poetiche” in esso contenute, l’autore stesso o il traduttore. Solo in seguito ho avuto l’opportunità di leggere l’originale.

A questo si arrivò al più presto nel 1990, fino ad allora tutta una serie di libri non era arrivata in originale nel nostro paesino. In teoria, si sarebbe potuto avere

¹⁶ „Domitianus war ein schlechter Kaiser“, heißt es in der Titelgeschichte in SELTSAME MATERIE. Wie man an der falschen Endung sehen kann, habe ich das Zitat aus der ungarischen Übersetzung übernommen und selbst ins Deutsche zurück übertragen. Bei Dürrenmatt steht natürlich „Domitian war ein schlechter Kaiser.“ Ich habe diesen Fehler jetzt erst bemerkt.

¹⁶ “Domitianus era un cattivo imperatore”, questo il titolo di una storia in STRANA MATERIA. Come si può vedere alla fine sbagliata, ho preso la citazione dalla traduzione ungherese e l’ho riportata di nuovo in tedesco. Dürrenmatt ovviamente scrive “Domiziano era un cattivo imperatore.” Ho notato solo ora questo errore.

ins Dorf. Theoretisch hätte man ab 1985 einen Weltpass haben und ins benachbarte Österreich fahren können (Benzingeld usw.) und dann dort in Zehntel seiner erlaubten Valuta pro Buch ausgeben. Irgendwie kam es nicht dazu. Ganze Bücher also nicht, aber einzelne Gedichte. Das, was leicht verteilbar ist. Wozu es eine Musik gibt, lässt sich am leichtesten verteilen. Meine ersten deutschen Texte in Original waren Gedichte, die zu Volksliedern wurden. Heine. „Leise zieht durch mein Gemüt liebliches Geläute“. „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten.“ Und: „Du bist wie eine Blume“. Letzteres ist eingegangen in die Titelerzählung in SELTSAME MATERIE. Ich war schätzungsweise 15, als ich das erste deutsche Gedicht lernte, das kein Lied war. Es war: „Über allen Gipfeln ist Ruh“. Das zweite war: „Wie herrlich leuchtet mir die Natur“. (Goethes „Mailied“. Das erste etwas längere deutsche Gedicht, das ich auswendig gelernt habe.) Das dritte war (Achtung, Paradigmenwechsel): „Die Möwen sehen alle aus, als ob sie Emma hießen“. Das vierte war: „Die Rehlein beten zur Nacht“. Das fünfte war; „Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr“. Das sechste war: „Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe, und hinter tausend Stäben keine Welt“. Ich weiß es nicht genau, aber

un passaporto universale dal 1985 e viaggiare nella vicina Austria (soldi per la benzina, ecc.), per poi spendere in libri i soldi rimasti. Chissà come mai non è successo. Niente libri interi, ma singole poesie. Ossia parti che possono facilmente essere distribuite. Se c'è qualcosa con la musica, è più facile da distribuire. I miei primi testi tedeschi in originale erano poesie che sono diventate canzoni popolari. Heine. Tre poesie: “Un dolce squillo si muove silenziosamente nella mia mente”. “Non so che cosa vuol dire”. E “Sei come un fiore”. Quest’ultima è stata inserita nella spiegazione del titolo di STRANA MATERIA.

Avevo circa 15 anni quando ho imparato la prima poesia tedesca che non fosse una canzone. Era “Sopra tutte le vette è pace”. La seconda era “Come rifulge splendida la natura ai miei occhi!”. (Il “Mailied” di Goethe, la prima poesia tedesca un po’ lunga che ho imparato a memoria). La terza era (attenzione, cambio di paradigma) “I gabbiani, sempre uguali, Emma tutti puoi chiamarli”. La quarta era “I capriolini pregan la sera”. La quinta era “Chi non ha casa, ormai più non edifica”. La sesta era “Mille sbarre soltanto ovunque vede e nessun mondo dietro a mille sbarre”. Non

ich vermute, dass deutsche Schüler unwesentlich früher Rilkes „Der Panther“ kennenlernen. Es sieht also so aus, als hätte ich sie mit einem Sprung eingeholt, aber natürlich habe ich das nicht, denn die (Wie viele? Niedrig geschätzt: einige Dutzend) Gedichte, die ein deutscher Schüler vorher lernt, fehlen mir natürlich, und ich werde sie auch nicht mehr nachholen können.

Und dann, eines Tages, die Erweckung in Gestalt von Alfred Hrdlicka, der in den ORF-Abendnachrichten das Mahnmal gegen Krieg und Faschismus mit einem Ernst-Jandl-Gedicht einweiht: „Schtzngrmm, schtzngrmm, t-t-t-t, t-t-t-t.“ Paradigmenwechsel Nr. 2. Das erste Mal, dass ich dachte, in Wien und in der Literatur gehen möglicherweise unerhörtere Sachen vor sich, als ich es je auch nur zu ahnen gewagt hätte.

Das war 1988. Ich war 17 Jahre alt. Da geht es los. Eine politische Wende hat angefangen, während ich mich gerade auf den Weg gemacht habe aus dem Kinder- ins Erwachsenenalter. Es ist wenig mehr als ein Jahr, bevor ich Ungarn verlasse. Das weiß ich noch nicht. Dass ich das Dorf und die Kleinstadt verlassen werde, weiß ich, seitdem ich denken kann. Noch bin ich aber da, gehe in eine Sprachklasse im Gymnasium, und abgesehen davon, dass

lo so con esattezza, ma sospetto che gli scolari tedeschi imparino “La pantera” di Rilke un bel po’ prima. Sembra che io li abbia raggiunti con un salto, ma naturalmente non è così, perché ovviamente mancano le poesie (quante? Stima per difetto: qualche dozzina) che un alunno tedesco impara prima, e non potrò più recuperarle.

E poi, un giorno, il risveglio sotto forma di Alfred Hrdlicka, che al telegiornale serale della ORF inaugura il memoriale contro la guerra e contro il fascismo con una poesia di Ernst Jandl: “Schtzngrmm, schtzngrmm, t-t-t-t, t-t-t-t”. Cambio di paradigma n. 2. Fu la prima volta in cui ho pensato che a Vienna e in letteratura potessero accadere cose più scandalose di quanto avessi mai osato anche solo sospettare.

Era il 1988, avevo 17 anni. È iniziato tutto lì. Si stava avviando un cambiamento politico, mentre io uscivo dall’infanzia ed entravo nell’età adulta. Manca poco più di un anno alla mia partenza dall’Ungheria. Ma questo non lo sapevo ancora. Che avrei lasciato il mio paesino e la cittadina lo sapevo da quando ho memoria. Ma eccomi ancora lì, frequento un corso di lingua al liceo ed è un bel periodo, a parte il fatto che i grandi non ci trattano particolarmente bene (ma

uns unsere Erwachsenen nicht besonders freundlich behandeln (aber woher auch, schließlich behandeln sie einander ja auch nicht besser), ist es eine ganz schöne Zeit. Zum Beispiel bestehen unsere jugendlichen Angebereien daraus, dass wir uns auf dem Weg zur Eisdiele in Sätzen aus den uns bekannten 4 bis 5 Sprachen unterhalten. „Paidjom az Eisdielebe, don't tell me du bist fatigué.“ Das mir aus der Kindheit vertraute Sprachgemisch ist jetzt endlich auch bei den Kameraden angekommen, was mir, als Sprachmischerin, die Kommunikation mit ihnen enorm erleichtert. Zu wissen, dass die Chance besteht, dass sie mich, auch wenn mir in einem Satz nicht das ungarische Wort (sondern das deutsche) als erstes einfällt, verstehen.

Zur gleichen Zeit allerdings auch: das Valéria-Koch-Erlebnis. Valéria Koch (1949-1998) war eine ungarndeutsche Dichterin, ihr 1982 erschienener zweisprachiger Gedichtband *Zuversicht / Bizalom* war das einzige Werk der ungarndeutschen Literatur in unserem Haushalt. Schon der Titel beinhaltet eine erneute Information bezüglich der Bereiche, in denen zwei Sprachen nicht deckungsgleich sind. Wäre es hier nicht

come potrebbero, dopo tutto non si trattano molto meglio nemmeno l'un l'altro). Per esempio, i nostri vantii giovanili consistono nel parlare tra di noi mentre andiamo in gelateria, con frasi composte da pezzi di 4 o 5 lingue che conosciamo. “Paidjom az Eisdielebe, don't tell me du bist fatigué”, “Andiamo in gelateria, non dirmi che sei stanco.” Il miscuglio di lingue che mi è familiare fin dall'infanzia ha finalmente raggiunto anche i miei coetanei e per me, in quanto mescolatrice di lingue, è molto più facile comunicare con loro. Sapere che c'è la possibilità che mi capiscano, anche se in una frase non mi viene subito la parola ungherese (ma una tedesca).

Nello stesso periodo ci fu anche l'esperienza Valéria Koch. Valéria Koch (1949-1998) era una poetessa ungaro-tedesca. La sua raccolta bilingue *Zuversicht / Bizalom*, pubblicata nel 1982, era l'unica opera di letteratura ungaro-tedesca presente nella nostra casa. Il titolo contiene di per sé nuove informazioni sugli ambiti in cui due lingue non concordano. Se l'autrice non lo avesse definito, il traduttore avrebbe dovuto decidere se “bizalom” avrebbe

von der Autorin vorgegeben, müsste ein Übersetzer entscheiden, ob aus „bizationalom“ eher Vertrauen oder eher Zuversicht werden soll. Das Wesentliche an diesem Band war für mich allerdings, festzustellen, dass Valéria Koch sich dafür entschieden hat, ihre zwei Sprachen vollständig voneinander zu trennen, und zwar so, dass sie niemals auch nur zwei Gedichte zu demselben Thema verfasste. Immer nur *eine* Variante. Entweder in der einen oder in der anderen Sprache. (Also passt der Titel eigentlich nicht zum Band. Es gibt darin keine Varianten / Schrägstriche.) Ich weiß noch, dass ich damals den Verdacht hegte, *in Wahrheit* würde Valéria Koch ihre beiden Muttersprachen ebenso benutzen, wie wir es zu Hause taten: gemischt. Nicht nur abwechselnd mal einen deutschen, mal einen ungarischen Satz sprechend, nein, es gibt leichte, ja sogar spiegelglatte Übergänge mitten im Satz, wo du gar nicht anders kannst, als hinüber zu rutschen, dein Gehirn greift dort zu, wo es am schnellsten etwas zu fassen kriegt – es sei denn, du konzentrierst dich aufs Gegenteil. Das geht soweit, dass ungarische Verben auf Deutsch konjugiert werden und umgekehrt.

dovuto indicare “fiducia” o piuttosto “affidamento”. La cosa essenziale di questo volume, tuttavia, per me è stata rendermi conto che Valéria Koch ha scelto di proposito di tenere completamente separate le sue due lingue, in modo da non scrivere neanche due poesie sullo stesso tema. Sempre *una sola* variante. Una lingua o l’altra. (Quindi il titolo in realtà non è adatto al volume. Non ci sono varianti / barre.) Ricordo che all’epoca sospettavo che *in realtà* Valéria Koch usasse le sue lingue materne proprio come facevamo noi a casa, mischiandole. Non si trattava solo di alternare una frase in tedesco e una in ungherese, no, ci sono passaggi sottili, perfino speculari, nel mezzo di una frase, in cui non si può fare a meno di scontrarsi: il cervello si aggrappa dove trova prima qualcosa da afferrare, a meno che non ci si concentri sul contrario. Questo fenomeno arriva al punto che i verbi ungheresi si coniugano in tedesco e viceversa. “Hol van a Nagel? Ist er talán hineingecsúszt?”¹⁷ ecc.

Per il momento non ho tratto conclusioni dell’esperienza Valéria

„Hol van a Nagel? Ist er talán hineingecsúszt?“¹⁷ etc.

Ich zog vorerst noch keinen Schluss aus dem Valéria-Koch-Erlebnis. Ich legte es ab unter den Irritationen, den unbeantworteten Fragen, was tun, wenn man eine Sprache hat, die dort, wo sie am unverstelltesten ist, eine Mischung aus zwei Idiomen ist. Man muss sich wohl entscheiden. Aber muss man sich so radikal entscheiden, wie Valéria Koch? Oder gibt es andere Möglichkeiten?¹⁸

Koch. L'ho archiviato tra le irritazioni, le domande senza risposta, il cosa fare quando si ha una lingua in cui la massima incomprendione è fatta di un miscuglio di due lingue. Bisogna fare una scelta netta. Ma bisogna davvero essere radicali come Valéria Koch? O ci sono altre possibilità?¹⁸

Compiuti i 19 anni (1990), cambiai paese. Venni a Berlino, nel territorio di quella che aveva appena cessato di essere la DDR. Pensi di sapere il tedesco, il che

¹⁷ Wo ist der Nagel? Ist er vielleicht hineingerutscht?

¹⁷ Dov'è l'ago? Forse è caduto?

¹⁸ Fünfundzwanzig Jahre später sehe ich in Johanna Domokos' Band *Exil-Elixier* (Verlag Hans Schiler, 2012) eine fundamental andere Herangehensweise. Jedes Gedicht darin kommt in 3 Sprachvarianten vor: Deutsch, Ungarisch und English. Wobei sich interessanterweise die deutsche und die ungarische Version immer nur in einer Nuance unterscheiden, während die englische Version sowohl formal anders in Erscheinung tritt, als sich auch inhaltlich weg von den anderen beiden Varianten bewegt. Johanna Domokos' Band (und generell ihr Schaffen, innerhalb dessen sie, wie ich lese, in 7 verschiedenen Sprachen Gedichte verfasst – und die, die ich davon kenne sind: gut) verdiente weit mehr als eine Fußnote, man könnte gut und gerne den Rest dieser Vorlesungen über sie sprechen. Vielleicht nimmt sich ja nach diesem flüchtigen Hinweis jemand des Themas an. Begnügen wir uns hier und heute mit der Feststellung, dass die anderen Sprachen, mit denen man als Schreibender (Lesender) mit einer gewissen Intensität in Berührung kommt, dazu führen, dass sich das Sagbare verändert. Es ist spannend und nützlich zu sehen, dass Texte in der Welt *nebeneinander* stehen und sich nur teilweise (wenn überhaupt) decken. So wie die Texte in der Welt nebeneinanderstehen oder überlappen, steht auch alles andere nebeneinander oder überlappt sich, und es ist eine unserer größten Herausforderungen,

¹⁸ Venticinque anni dopo vedo un approccio completamente diverso nel volume di Johanna Domokos *Exil, Elixier* (editore Hans Schiler, 2012). Ogni poesia è presentata in 3 varianti: tedesco, ungherese e inglese. È interessante notare come la versione tedesca e ungherese differiscano per una leggera sfumatura, mentre la versione inglese è diversa sia per la forma che per il contenuto, molto diverso dalle altre due varianti. Il volume di Johanna Domokos (e in generale le sue opere, in cui lei, da quello che leggo, scrive poesie in 7 lingue diverse, e quelle che conosco sono buone) meriterebbe molto di più di una nota a piè di pagina, si potrebbe benissimo parlare di lei per tutta la durata di questa conferenza. Forse, dopo questo accenno veloce, qualcuno riprenderà l'argomento. Per adesso, accontentiamoci di constatare che le altre lingue con cui si viene a contatto con una certa intensità in quanto scrittori (lettori) portano al cambiamento di ciò che si può dire. È emozionante e utile vedere che i testi del mondo *si affiancano* e si occultano a vicenda solo parzialmente (se mai succede). Così come i testi del mondo si affiancano o si sovrappongono, anche tutto il resto si affianca o si sovrappone, ed è una delle nostre sfide più grandi venire a patti con il fatto che l'altro è come me, ma allo stesso tempo non è come me. Resistere senza perdere la ragione, senza perdere sangue. No, non è ovvio né facile. Penso che sarebbe meglio se ammettessimo che è

Als ich 19 wurde (1990), wechselte ich das Land. Ich kam nach Berlin, in das Gebiet der gerade erst ehemals gewordenen DDR. Du denkst, du kannst Deutsch, was auch stimmen mag, dennoch erwartet dich ein Kulturschock. Dieser preußische Ton. Diesen Ausdruck hatte ich von einer jungen Frau noch in der DDR gelernt. Wobei es doch wohl eher „Portásország“ war. Pfortnerland ¹⁹. Schauen Sie sich, nicht nur deswegen, den Film *4 Monate, 3 Wochen, 2 Tage*²⁰ an. So haben uns mit uns gesprochen. Jeder. Überall. Nicht nur Polizisten und andere Uniform- und Waffenträger. Nicht nur der

sarebbe anche giusto, e invece ti aspetta uno shock culturale. Questo tono prussiano. Questa espressione l'ho imparata da una giovane donna ancora nella DDR. Quando la Germania era ancora solo un "Portásország". Paese portinaio¹⁹. Guardatevi il film *4 mesi, 3 settimane, 2 giorni*²⁰, ma non solo per questo motivo. È così che ci parlavano. Tutti. Ovunque. Non solo i poliziotti o altri agenti in uniforme o armati. Non solo i caposezione. Tutti. Receptionist, personale di assistenza medica. Proprio come nelle società autoritarie. Quindi anche come in Prussia. È dunque

damit klar zu kommen, dass der andere so ist, wie ich und nicht so ist, wie ich. Es aushalten, ohne den Verstand zu verlieren, ohne Blut zu vergießen. Nein, das ist überhaupt nicht selbstverständlich oder leicht. Ich finde, es ginge uns besser, wenn wir zugäben, dass es eine große intellektuelle und moralische Leistung ist, tatsächlich zu verinnerlichen, dass es ein Nebeneinander gibt, dass zwei Texte über ein und dasselbe Phänomen sich möglicherweise ganz und gar unähnlich sind. Diese Erfahrung habe ich zuletzt bei DAS UNGEHEUER gemacht. Wie sehr sich ein psychologischer Text über die Depression von einem philosophischen unterscheidet (reden wir nicht von somatischen Texten, diese mit philosophischen vergleichen zu wollen, wäre unfair), und wie weit ist man da noch von einem Gedicht über dasselbe entfernt.

una grande prestazione intellettuale e morale interiorizzare che esiste una vicinanza, che due testi sullo stesso identico fenomeno possono essere del tutto diversi. Di recente ho avuto questa esperienza con IL MOSTRO. Quanto si differenzia un testo psicologico sulla depressione da uno filosofico (non parliamo di testi anatomici, paragonarli a quelli filosofici sarebbe scorretto), e quanto si è ancora più lontani da una poesia sullo stesso tema!

¹⁹ Das Wort „portásország“ haben wir angeblich ebenfalls Péter Esterházy zu verdanken. Wir verwenden es für den Kádárismus, aber natürlich war Ungarn unter János Kádár nicht das einzige Pfortnerland der Erde.

¹⁹ La parola "portásország", si presume sia dovuta a Péter Esterházy. La utilizziamo per il Kádárismo, ma naturalmente l'Ungheria di János Kádár non era l'unico paese portinaio del mondo.

²⁰ Film von Cristian Mungiu, 2007.

²⁰ Film di Cristian Mungiu del 2007.

Abschnittsbevollmächtigte. Alle. Rezeptionisten, Sprechstundenhilfen. Wie es in autoritären Gesellschaften eben ist. Also doch auch wie in Preußen. Es ist also etwas, das du grundsätzlich kennst. Dennoch, da es in einer anderen Sprache stattfindet, als du es bis dahin gewöhnt warst, wirkt es schockierender. Wieder macht die Übersetzung etwas deutlich.

In Berlin zu sein in den Jahren 1990–1995 hieß: dabei zu sein, wie alle anderen ebenfalls ihre Sprache wechselten ²¹. Wendedeutsch, Ostdeutsch, Westdeutsch, das Deutsch der alten Politik, das Deutsch der neuen Politik, Stammtischdeutsch, Straßendeutsch Ost und West, Großstadtdeutsch, Studentendeutsch, Wissenschaftsdeutsch. Es hört nicht auf: Du lebst weiterhin in der Übertragung. Der Weg zur Mitstudentin aus Göttingen dürfte doch nicht so weit sein – aber er ist weit. Das Leben, das wir als Kinder führten, war so unterschiedlich, von Dingen, die für die eine wesentlich sind, hat die andere noch nie etwas gehört und kennt natürlich auch die Worte dafür nicht. Weil es die Nachwendezeit ist (siehe oben), weil ihr Studenten seid und weil du, ohne das je auszusprechen, dich im Grunde ununterbrochen darauf vorbereitest,

qualcosa che fundamentalmente già conosci. Tuttavia, poiché accade in un'altra lingua rispetto a quella a cui si era abituati, sembra molto più scioccante. Di nuovo, la traduzione fa capire qualcosa con chiarezza.

Essere a Berlino nel periodo 1990–1995 significava vedere come anche tutti gli altri cambiavano la loro lingua²¹. Il tedesco della *Wende*, il tedesco orientale, il tedesco occidentale, il tedesco della vecchia politica, il tedesco della politica nuova, il tedesco da bar, il tedesco di strada a est e ad ovest, il tedesco delle grandi città, il tedesco degli studenti, il tedesco della scienza. Non finisce mai: vivi costantemente nella traduzione. La strada per andare a trovare la compagna di corso da Gottinga non avrebbe dovuto essere così lunga, e invece è lunga. La vita che facevamo da bambini era diversa: le cose che per l'uno sono importanti, l'altro non le ha mai sentite, quindi naturalmente non conosce le parole per descriverle. Poiché siamo nel periodo dopo la caduta del muro di Berlino (vedi sopra), siccome siete studenti e tu, senza dirlo a nessuno, in sostanza ti stai preparando senza sosta a diventare una

²¹ Siehe dazu auch die 1. Frankfurter Vorlesung in NICHT STERBEN.

²¹ Consultare la conferenza “1. Frankfurter Vorlesung” in NON MORIRE.

Schriftstellerin zu sein, ist die Suche nach einer sprachlichen Synthese in dieser Zeit so intensiv, wie seit dem frühen Kindesalter nicht mehr. Die Worte des anderen kennenlernen, deine eigenen dazugeben, schauen, wie sie zusammen funktionieren. Wieder, wie ein Kind, das Geschichten nacherzählt und dich dabei beobachtet, ernsthaft und neugierig, ob du auch verstehst, was es gesagt hat, und noch nicht müde ist, dich zu fragen, wenn es selbst etwas nicht verstanden hat. All das bereits nur mehr auf Deutsch. Das ist anfangs irritierend, denn bis zum Kern der Dinge kannst du immer noch her auf Ungarisch vordringen. Wenn du erlebst, dass Göttingen dich nicht versteht, führst du es darauf zurück, dass die gemeinsame Sprache, die ihr benutzt, ein sehr kleiner gemeinsamer Nenner ist, und dass das Deutsche gewisse Dinge, Dinge, die dich stark geprägt haben, gar nicht ausdrücken kann. **Nicht du kannst nicht gut genug Deutsch, das Deutsche kann per se andere Dinge.**²²

²² Dies ist natürlich die Variante „an guten Tagen“. An schlechten Tagen denkst du, Göttingen (Mannheim, Bonn, München) ist ignorant, weil sie „gewonnen“ haben. Osteuropäerreflexe. Ich habe etwas mehr als die Hälfte meines bisherigen Lebens gebraucht, um sie abzulegen. Bis ich wirklich verstanden habe, dass die Grenze von der anderen Seite aus betrachtet auch geschlossen war.

scrittrice, la ricerca di una sintesi linguistica in questo periodo è più intensa di quanto non lo sia stata fin dalla prima infanzia. Conoscere le parole degli altri, aggiungere le proprie, vedere come funzionano insieme. Tutto da capo: come un bambino che ripete le storie e ti osserva curioso e serio per vedere se capisci anche quello che ha detto, e a sua volta non è ancora stanco di chiederti qualcosa che non ha capito. Tutte cose già vissute, solo che ora sono in tedesco. All’inizio è irritante, perché puoi ancora arrivare al cuore delle cose in ungherese. Quando ti rendi conto che Gottinga non ti capisce, lo riconduci al fatto che la lingua comune che utilizzate è un denominatore comune molto piccolo e che il tedesco non può affatto esprimere certe cose, cose che ti hanno segnato molto. **Non sei tu che non conosci abbastanza bene il tedesco, il tedesco di per sé può fare altre cose.**²²

A questo periodo risalgono due giochi di parole che usavo per l’ungherese quando ero ancora adolescente in

²² Questo ovviamente succede nelle “giornate sì”. Nelle giornate no pensi che Gottinga (Mannheim, Bonn, Monaco) sia ignorante, perché loro hanno “vinto”. Riflessi istintivi da Europa orientale. Mi ci è voluto poco più di metà della mia vita per abbandonarli. Fino a quando ho davvero capito che il confine era chiuso anche visto dall’altra parte.

In diese Zeit fallen zwei Sprach-Spiele, die ich mir noch als Teenager in Ungarn fürs Ungarische zugelegt habe – und die ich in Variationen bis heute in beiden Sprachen spiele.

Das eine hieß: Kreuzchen-Spiel²³. Nimm einen Text und male in kleines Kreuz über jedes Wort darin, das tot ist. Ein Neinsager-Spiel, wie es Adoleszente gerne betreiben. So nicht, so auch nicht. Oft ist das Wort tatsächlich tot bzw. der Satz ist es, eigentlich unschuldige Worte wurden auf mörderische Art und Weise nebeneinandergesetzt. (Einmal las ich den Text eines Dozenten und verlor jedes Vertrauen in ihn, als ich sah, dass er Licht ohne jede Not, d.h. ohne jeden Grund „gleißend“ nannte – und das wiederholt!) Manchmal ist das Wort auch gar nicht tot, du hast bloß kein Verhältnis dazu, und das kann ebenso an dir liegen. Später, wenn du dann schreibst, passiert dir das immer wieder. Du merkst: Es gibt Lücken. Ein Wort fehlt oder es ist eins da, aber es lässt sich nicht so benutzen, wie du dachtest, dass es benutzbar wäre. Du musst es erst wirklich verstehen.

Manchmal hält dich das mitten im Satz für Stunden auf, am Ende jedoch hast du das

Ungheria, giochi che utilizzo ancora oggi con alcune varianti in entrambe le lingue.

Uno si chiamava “gioco delle crocette”²³. Prendi un testo e metti una crocetta su ogni parola morta. Un gioco da bastian contrario, come piace spesso fare agli adolescenti. Così no, anche così no. Spesso la parola è davvero morta, o anzi la frase intera: in realtà vengono associate parole innocenti a modi di scrivere tremendi. (Una volta ho letto il testo di un docente e persi tutta la fiducia che avevo in lui quando vidi che descriveva la luce come “abbacinante” senza che ve ne fosse il bisogno, quindi senza motivo, e l’ha perfino ripetuto!) A volte la parola non è per niente morta, solo che non hai nessun rapporto con essa, e questo può anche essere colpa tua. In seguito, quando poi scrivi, ti succede ancora e ancora. Noti che ci sono dei buchi. Manca una parola o ce n’è una, ma non la puoi usare nel modo in cui pensavi di poterla usare. Prima devi comprenderla davvero.

A volte ti fermi a metà di una frase per ore, alla fine hai comunque la sensazione di aver capito qualcosa di importante.

²³ Siehe dazu auch die 1. Frankfurter Vorlesung in NICHT STERBEN.

²³ Consultare la conferenza “1. Frankfurter Vorlesung” in NON MORIRE.

Gefühl, etwas Wichtiges verstanden zu haben.

Manchmal gibt es allerdings auch in der Neinsager-Phase Texte, in denen alles stehen bleiben kann, dort, wo es ist. Diese schaue dir an und versuche herauszufinden, warum es so ist. Warum sind manche Texte so, dass man kein einziges Wort herausnehmen kann, ohne dass an der Stelle eine hässliche Wunde zurückbleibt bzw. der gesamte Text entstellt wird? Dass es auch solche gibt, ist ein Trost. Dass Attila Józsefs (oder zuletzt Szilárd Borbélys²⁴) Seele sich in Schmerz auflösen mag, er aber kein einziges schlechtes Bild produziert und keinen einzigen Versfuß falsch macht – ist ein Trost.

Immer noch ungarische Beispiele? Immer noch. Der Text, der deinem strengen Urteil nach dem, was du ausdrücken können möchtest, am nächsten kommt, ist immer noch ein ungarischer. Eine Weile dachte²⁵, glaubte ich, den Übergang durch Übersetzung schaffen zu können. Wenn es möglich wäre, Attila József zu übersetzen, würde sich alles

A volte però, anche nella fase in cui non ti va bene niente, ci sono testi in cui tutto può rimanere così com'è. Li osservo e cerco di capire perché è così. Perché da alcuni testi non si può togliere neanche una singola parola, senza che si lasci una brutta ferita al suo posto o che si deturpi l'intero testo? Il fatto che ci siano anche testi del genere è una magra consolazione. Che l'anima di Attila József (o del più recente Szilárd Borbély²⁴) possa dissolversi nel dolore, ma che non produca neanche un'immagine negativa e che non sbagli neanche un verso, anche questa è una consolazione.

Ancora esempi ungheresi? Ancora. Il testo che più si avvicina al tuo rigoroso giudizio su quello che vorresti poter esprimere è sempre un testo ungherese. Per un po' ho pensato²⁵ e creduto di poter passare al tedesco attraverso la traduzione. Se fosse possibile tradurre Attila József, tutto il resto si spiegherebbe quasi da solo: chi sei, da dove vieni, in cosa sei bravo. O Pilinszky²⁶. Per molti anni ho pensato a come si potesse tradurre

²⁴ Attila József, 1905–1937. Szilárd Borbély, 1963–2014.

²⁵ Nicht „dachte“, sondern „glaubte“, denn es war, rational betrachtet, eine religiöse Sache.

²⁴ Attila József, 1905–1937. Szilárd Borbély, 1963–2014.

²⁵ Non “pensavo” ma “credevo”, perché pensandoci razionalmente era una cosa religiosa.

andere quasi von selbst erklären: Wer man ist, woher man kommt, wozu man gut ist. Oder Pilinszky²⁶. Ich habe mehrere Jahre darüber nachgedacht, wie man „Begombolom halálomat“ übersetzen könnte. Dieser Satz stammt aus dem Pilinszky-Gedicht: „Agonia christiana“.

Im Original:

Szellóivel, folyóival
oly messze még a virradat!
Felöltöm ingem és ruhám,
begombolom halálomat.

Wortwörtlich:

Mit seinen Brisen, seinen Flüssen
so fern ist noch das Morgenrot!
Ich lege an mein Hemd, meine Kleidung,
ich knöpfe zu meinen Tod.

Bis zum heutigen Tag gibt es keine deutsche Übersetzung davon, mit der ich mich zufrieden geben wollte. Im Original reimt sich „kabátomat“ = meinen Mantel auf „halálomat“ = meinen Tod, die

„Begombolom halálomat“. Questa frase viene dalla poesia di Pilinszky “Agonia christiana”.

L'originale:

Szellóivel, folyóival
oly messze még a virradat!
Felöltöm ingem és ruhám,
begombolom halálomat.

Letteralmente:

Con le sue brezze, i suoi fiumi
l'alba è ancora così lontana!
Mi metto la camicia e i vestiti,
abbottono la mia morte.

Non esiste tuttora una traduzione tedesca di cui possa dirmi soddisfatta. Nell'originale, “kabátomat” = il mio cappotto, fa rima con “halálomat” = la mia morte, il movimento nell'immagine scorre con molta naturalezza. Ci si veste: prima la camicia, poi il resto dei vestiti, infine il cappotto/la morte e lo si abbottona. Capire come si possa

²⁶ János Pilinszky, 1921–1981. In DAS UNGEHEUER werden von ihm, ebenso wie von Attila József, einige Zeilen in Rohübersetzung zitiert. Siehe dazu auch die 3. Vorlesung in diesem Band.

²⁶ János Pilinszky, 1921–1981. In IL MOSTRO sono citate alcune sue frasi, insieme ad alcune di Attila József. In merito consultare la terza conferenza in questo volume.

Bewegung im Bild fließt mit großer Selbstverständlichkeit. Man zieht sich an: erst das Hemd, dann den Rest der Kleidung, zum Schluss den Mantel / den Tod und knöpft ihn zu²⁷. Herausfinden, wie man auf Deutsch den Tod zuknöpfen könnte, war das andere Spiel, das ich Jahre lang mit einer gewissen Besessenheit spielte. Wenn ich es mir recht überlege, war das wie eine Meditationsübung: sich auf eine unmöglich zu findende Antwort konzentrieren, um damit seinen Geist zu entleeren. Und wenn dann der Geist leer ist? Was passiert dann? Dann wäre man, so die Hoffnung, befreit, nicht mehr gefangen in alten Strukturen, nicht mehr hölzern verwurzelt. Man könnte sich woanders hinstellen, eine neue Perspektive einnehmen, sich anders wieder zusammensetzen. Sich erneuern und dadurch zu seinem Kern finden. Tatsächlich ist das, was sich während dieser 7 Jahre dauernden Umbauphase abspielte, etwa so zu beschreiben: Mit der Zeit wurden meine beiden Sprachen immer mehr in ihre Einzelteile zerlegt, so lange, bis sich nichts mehr weiter zerlegen ließ

abbottonare la morte in tedesco è stato l'altro gioco a cui ho giocato per anni con una certa ossessione. A pensarci bene è stato una sorta di un esercizio di meditazione, concentrarsi su un una risposta impossibile da trovare, solo per svuotare la mente. E quando poi è vuota? Cosa succede allora? Allora, si spera, si sarebbe liberi, non più intrappolati in vecchie strutture, non più radicati rigidamente. Ci si può anche mettere da un'altra parte, assumere una nuova prospettiva, ricomporsi in modo diverso. Rinnovare sé stessi e quindi trovare il proprio centro. In realtà, quello che è avvenuto durante questa fase di ricostruzione, durata sette anni, può essere così descritto: con il tempo, le mie due lingue sono state sempre più scomposte nelle loro singole parti, fino a quando non è più stato possibile fare a pezzi nulla e ho dovuto inevitabilmente ricominciare a mettere insieme i pezzi secondo un nuovo ordine. O in alternativa vivere una vita senza lingua, ma questo sarebbe stato il contrario di ciò che

²⁷ Auf Englisch gibt es einige gute Lösungen. Die von Peter Sherwood gefällt mir am besten:
How far still the dawn,
with its streams and cool breath!
I put on my shirt and coat.
I button up my death.

²⁷ In inglese c'è qualche buona soluzione. Quella di Peter Sherwood è quella che mi piace di più:
How far still the dawn,
with its streams and cool breath!
I put on my shirt and coat.
I button up my death.

und ich zwangsläufig wieder anfangen musste, die Teile nach einer neuen Ordnung wieder zusammenzusetzen. Oder aber in sprachloses Leben zu führen, aber das wäre das Gegenteil dessen gewesen, was ich für das Leben eines Menschen für wünschenswert hielt.

Das Gegenteil des sprachlosen Lebens war (für mich): zu schreiben. Weil ich dazu neige, Glück zu haben, ergab sich genau während dieser Phase des langsamen wieder Zusammensetzens auch die Gelegenheit, das zu tun²⁸. Ich war zu jener Zeit Studentin des Faches Drehbuch an der Berliner Filmhochschule, wo man mich oft schalt, meine Übungen seien viel zu literarisch. (Und die Autorin? „War auf so ein großes Lob gar nicht gefasst.“) Gerade, nachdem erneut eine Etüde als zu literarisch kritisiert worden war, gelangte die Ausschreibung zum Open-Mike-Wettbewerb der Berliner Literaturwerkstatt in die Schule, und was ich davon verstanden habe, war, dass man für die Bewerbung Prosa oder Lyrik brauchte, mit der man 15 Minuten Lesezeit ausfüllen konnte. 15 Minuten sind etwa 7

consideravo auspicabile per la vita di una persona.

Il contrario di una vita senza lingua (per me) era scrivere. Siccome tendo ad avere fortuna, è stato proprio durante questa fase di lenta ricomposizione che si presentò di nuovo l'occasione di farlo²⁸.

Al tempo studiavo sceneggiatura all'Accademia del Cinema di Berlino, dove mi veniva spesso rimproverato che i miei esercizi erano troppo letterari. (E l'autrice? “Non si aspettava un elogio così grande.”) Appena dopo che una mia composizione era stata criticata come troppo letteraria, arrivò in accademia il bando per il concorso Open Mike della Literaturwerkstatt di Berlino, e dal bando compresi che per candidarsi era necessario avere degli scritti in prosa o in poesia con cui occupare quindici minuti di lettura. Quindici minuti corrispondono a circa sette pagine dattiloscritte, la lunghezza di un classico racconto breve. Così decisi di scrivere un racconto breve partendo da una sceneggiatura scartata, che poi ho scoperto essere il primo testo della mia vita in cui io abbia *davvero*

²⁸ Ich berichte in der 1. Frankfurter Vorlesung ausführlicher darüber. Hier die Kurzversion.

²⁸ Ne parlo più approfonditamente nella prima Lezione di Poetica di Francoforte. Qui c'è la versione breve.

Schreibmaschinenseiten, die Länge einer klassischen Short Story. So beschloss ich, aus einer abgelehnten Drehbuchetüde, die ich allerdings als den ersten Text meines Lebens empfand, in dem ich *wirklich* sprach, eine Short Story zu schreiben. Eine Drehbuchetüde, selbst eine, die als „literarisch“ befunden wird, hat meist keine „künstlerisch wertvolle“ Sprache. Ich musste also von vorne anfangen. Einen ersten Satz machen. Ich fing mit dem einfachsten an: ein Prädikat, ein Subjekt: Großvater trinkt.

„Großvater trinkt. Er sitzt allein in der Küche. Matt glänzen die gelbweißen Fliesen mit den aufgeklebten Kirschen. Stille. Eine Stille, als wäre die Welt ausgeschaltet.

Die Flasche ist grün und birgt rote Flüssigkeit. Großvaters Bewegungen, wie er das Glas auf das Wachsleinen stellt, vorsichtig, bedächtig, schwer, damit es ja nicht runterfällt. Wie er zur Weinflasche greift, den Korken mit der Hand abzieht, wie er eingießt. Der Wein läuft fast über: er wölbt sich leicht aus dem Glas. Großvaters zitternde Rechte. Sie führt das Glas zum Mund. Die linke Hand führt die Rechte. Etwas Wein schwappt über den Rand, über die Hände, färbt die Manschetten des Hemds. Mit vorgeschobener Oberlippe, vorsichtig, als

detto qualcosa. Una sceneggiatura, anche se considerata “letteraria”, di solito non ha un linguaggio “artisticamente valido”. Così ho dovuto ricominciare da capo. Costruire una prima frase. Ho iniziato con la cosa più semplice: un soggetto e un predicato: il nonno beve.

“Il nonno beve. Siede da solo in cucina. Le piastrelle gialle e bianche con degli adesivi a forma di ciliegia brillano opache. Silenzio. Un silenzio, come se il mondo fosse spento.

La bottiglia è verde e contiene un liquido rosso. I movimenti del nonno, come appoggia il bicchiere sulla tovaglietta cerata, attenti, prudenti, pesanti, perché non cada. Ecco che prende la bottiglia di vino, toglie il tappo con la mano, versa. Il vino quasi trabocca: si inarca leggermente sul bicchiere. La mano destra tremante del nonno. Porta lei il bicchiere alla bocca. La mano sinistra guida la destra. Un po’ di vino si fuoriesce dal bordo, sulle mani, macchia i polsini della camicia. Con il labbro superiore arricciato, con cautela, come se potesse essere bollente, sorseggia il vino dal bordo del bicchiere. E lo butta giù tutto. Giù, in una profondità che dev’essere al di fuori del suo corpo. Lo manda giù da qualche parte, in un pozzo infinito, scuro e salato. Abbassa il

könnte er heiß sein, schlürft er den Wein vom Glasrand. Und trinkt ihn hinunter. Hinunter in eine Tiefe, die außerhalb seines Körpers liegen muss. Er trinkt ihn irgendwohin, in einen endlosen, dunklen, salzigen Schacht. Er senkt das Glas. Sein Adamsapfel fährt in letztes Mal hoch und wieder runter, seine zitternden Augenlider beruhigen sich. Er setzt das Glas ab. Neben die grüne Flasche. Sie ist leer.“²⁹

Bevor ich das hinschrieb, wusste ich nicht, ob ich auf Deutsch (oder auf Ungarisch) Literatur schreiben könnte. Den Satz gibt es nicht, bevor du ihn nicht hinschreibst. Der oben zitierte Abschnitt hat für die Literatur als solche keine große Bedeutung. Für mich selbst allerdings ist seine Bedeutung unschätzbar, da er lauter Sätze beinhaltet, die es für mich vorher nicht gegeben hat. Dieser Absatz ist die entscheidende Schwelle, über die ich getreten bin. Der Akt des Schreibens hat mich in ein Territorium gebracht, von dem man mich nicht mehr vertreiben kann. Ich bin unvertreibbar geworden. Das ist etwas absolut Gutes.

Natürlich zahlt man, wie für alles, einen Preis. Die Entscheidung für das Deutsche

bicchiere. Il pomo d'Adamo si alza e si abbassa un'ultima volta, le palpebre tremanti si calmano. Posa il bicchiere. Accanto alla bottiglia verde. È vuota.”²⁹

Prima di scrivere queste righe non sapevo se avrei mai potuto scrivere letteratura in tedesco (o in ungherese). La frase non esiste finché non la scrivi. Il brano sopra citato non ha molto significato per la letteratura in quanto tale. Tuttavia, per me il suo significato è inestimabile, perché contiene una serie di frasi che prima non esistevano per me. Questo paragrafo è la soglia decisiva che ho valicato. L'atto di scrivere mi ha portato in un territorio da cui non posso più essere espulsa. Sono diventata irremovibile. È qualcosa di assolutamente bello.

Ma naturalmente, come per ogni cosa, c'è un prezzo da pagare. La decisione di scrivere in tedesco comportava che per ogni frase tedesca che avrei scritto, mi sarei allontanata dalla possibilità di scrivere frasi ungheresi. La scrittrice si crea attraverso le sue frasi, e ne servono

²⁹ Aus: Durst, in: Seltsame Materie, S. 204.

²⁹ Da "Sete", in Strana materia, pagina 204.

als Schreibsprache beinhaltete die Perspektive, mich mit jedem deutschen Satz, den ich schreiben würde, von der Möglichkeit zu entfernen, ungarische Sätze zu schreiben. Die Schriftstellerin entsteht durch ihre Sätze, und von diesen braucht es so viele, dass es irgendwann zeitlich unmöglich wird, das „Training“ in mehr als einer Sprache gleichzeitig zu absolvieren (das gilt zumindest für Romanautoren). Irgendwann bist du eine 40jährige deutsche Romanautorin, während du im Ungarischen immer noch eine Anfängerin bist, oder nicht einmal das. Es kann auch sein, dass du auf Ungarisch sowieso nie eine Autorin geworden wärst. Nicht allein „wegen der Umstände“, sondern, weil dir das nicht eingewebt worden war.

Das ist in Bereich, den man nicht vollständig ausleuchten kann. Es gibt keine Antwort, die immer passte, wenn es darum geht, warum manche Autoren, die nicht dort leben, wo sie geboren worden sind, weiter in der Sprache ihrer Herkunft schreiben, während andere zu der Sprache ihrer neuen Umgebung wechseln. Warum manche 7 Jahre für diesen Wechsel brauchen und andere 21 (Nabokov³⁰).

così tante, che in termini di tempo a un certo punto diventa impossibile completare il “training” in più di una lingua contemporaneamente (almeno questo vale per gli autori di romanzi). Ad un certo punto sarai un’attrice di romanzi tedesca 40enne, mentre sei rimasta una principiante in ungherese, o neanche quello. Può anche darsi che in ungherese non saresti mai diventata un’attrice. Non solo “a causa delle note circostanze”, ma perché non era nelle tue corde.

È un ambito su cui non si può far luce completamente. Non esiste una risposta che vada sempre bene quando si tratta di capire perché alcuni scrittori, che non vivono nel luogo in cui sono nati, continuano a scrivere nella lingua d’origine, mentre altri passano alla lingua del loro nuovo contesto. Perché alcuni hanno bisogno di sette anni per fare questo cambiamento e altri di ventuno (Nabokov³⁰).

Siccome per scrivere il mio primo testo letterario colsi l’occasione di un concorso in Germania, si potrebbe pensare che sarebbe stato logico scriverlo in tedesco. Ma avrebbe anche potuto essere che

³⁰ Der nicht in Russland, sondern in England und in Berlin russisch schrieb, und nicht erst in den USA, sondern schon vorher, in Frankreich, anfang, englisch zu schreiben.

³⁰ Che non scriveva in russo in Russia, ma in Inghilterra e a Berlino, e non iniziò a scrivere in inglese negli USA, ma già molto tempo prima, in Francia.

Da ich einen Wettbewerb in Deutschland zum Anlass nahm, meinen ersten literarischen Text zu schreiben, könnte man meinen, es sei nur logisch gewesen, diesen auf Deutsch zu verfassen. Aber es hätte doch auch ebensogut sein können, dass ich einen ungarischen Wettbewerb zum Anlass genommen, oder mich überwunden und einer ungarischen Literaturzeitschrift etwas geschickt hätte. Es hätte andere Wege gegeben, öffentlich zu werden – allerdings, wie es sich herausstellte, keine anderen, die dafür erforderlichen Sätze zu machen. Aus auch mir selbst unbekanntem Gründen war es möglich, „Großvater trinkt“ zu schreiben, während „Nagyapa iszik“ zu schreiben, nicht möglich war. Ich muss in der ungarischen Übersetzung³¹ nachschauen, um zu sehen, ob dieser Satz überhaupt richtig wäre. Da steht tatsächlich: „Nagyapa iszik“. Also ist das scheinbar ein akzeptabler ungarischer Satz. Nur: Ich spüre ihn nicht. Er ist nicht meiner. Wenn ich versuchte, einen ungarischen Satz zu finden, der sich für den Anfang (die Mitte, irgendwas zwischendurch oder das Ende) einer Erzählung (eines Romans, eines Dramas, eines Gedichts, einer Kolumne) eignen würde, fällt mir nichts ein, das

cogliessi l'opportunità di un concorso ungherese, o che vincendo me stessa avessi inviato qualcosa a una rivista letteraria ungherese. Ci sarebbero stati altri modi per espormi al pubblico, anche se, come dovetti scoprire, non c'era nessun altro modo per comporre le frasi che servivano a quello scopo. Per ragioni sconosciute perfino a me stessa, scrivere “Il nonno beve” in tedesco era possibile, mentre scrivere “Nagyapa iszik” no. Devo controllare nella traduzione ungherese³¹ per vedere se questa frase sarebbe effettivamente corretta. E infatti dice: “Nagyapa iszik”. Quindi apparentemente è una frase ungherese accettabile. È solo che non la sento. Non è mia. Se cercassi di trovare una frase ungherese adatta all'inizio (al centro, a qualche parte nel mezzo o alla fine) di una storia (un romanzo, una tragedia, una poesia, un articolo), non mi verrebbe in mente nulla che possa essere utilizzato. Si può utilizzare solo quello che allarga sufficientemente lo spazio. Qualcosa da cui si possa partire. Se non con un corteo trionfale, almeno con qualcosa che proceda con una certa calma, qualcosa con cui si possa sviluppare forza e

³¹ Von Erzsébet Rácz, 2001 für Magvető.

³¹ Di Erzsébet Rácz, romanzo pubblicato nel 2001 da Magvető.

brauchbar wäre³². Brauchbar ist das, was den Raum weit genug macht. Von dem aus man losgehen kann. Wenn auch nicht in einem Triumphzug, so doch mit einer gewissen Ruhe dahinschreitend, etwas, mit dem man Stärke und Würde entwickeln kann. Ich wünschte mir, ich könnte das auch auf Ungarisch. Aber ich kann es nicht. (Bemerkung; An dieser Stelle hatte ich den Versuch gemacht. Ich habe, ausgehend von „Nagyapa iszik“ einige ungarische Sätze über den dörflichen Alkoholismus geschrieben. Und sie dann wieder gelöscht. So etwas ist Nonsens. Fast 20 Jahre später, mit einem Ungarisch, das in einem ganz anderen Zustand ist? Und überhaupt: Was soll das? Damals kam es mir gar nicht in den Sinn, es auf Ungarisch zu versuchen. In dem Moment, wenn du nach so einer langen Vorbereitung (28 Jahre) endlich eine so wichtige Sache anfängst, stellen sich solche Fragen nicht mehr. Wenn sie

dignità. Vorrei poterlo fare anche in ungherese. Ma non ci riesco.

(Osservazione: a questo punto avevo fatto un tentativo. Avevo scritto alcune frasi in ungherese in merito all'alcolismo nei villaggi, basandomi su "Nagyapa iszik". E poi le ho cancellate di nuovo. Una cosa del genere non ha senso. Quasi 20 anni dopo, con un ungherese che si trova in condizioni completamente diverse? E comunque, che senso ha? All'epoca, non mi venne neanche in mente di provare a scrivere in ungherese. Nel momento in cui finalmente inizi una cosa tanto importante dopo una preparazione così lunga (28 anni), queste domande non si pongono più. Se sorgono ancora, allora ci si trova ancora prima dell'inizio, e la preparazione non è ancora finita, ma la mia era finita.)

³² Anekdote: Vor einigen Jahren fragte mich die ungarische Zeitung *Népszabadság Magazin*, ob ich Kolumnen für sie schreiben würde. Ich hatte erst zugesagt, dachte, ich könnte meine deutschen Radiokolumnen einfach übersetzen oder umschreiben. Um dann feststellen zu müssen, dass mir nichts davon möglich war. Ich konnte auch keine neuen, original ungarischen Texte verfassen. Was ich auch immer versuchte, diese ungarischen Texte wirkten, wie wenn die Kleidung den Menschen trägt. Ich gab den Auftrag zurück – und beschloss in DAS UNGEHEUER Floras Texte zunächst auf Ungarisch zu verfassen. Mehr dazu in der 3. Vorlesung in diesem Band.

³² Aneddoto: qualche anno fa il quotidiano ungherese *Népszabadság Magazin* mi chiese se potessi scrivere delle colonne per loro. All'inizio accettai, pensando che avrei potuto semplicemente tradurre o riscrivere i miei pezzi, che avevo scritto in tedesco per la radio. Per poi dover appurare che non mi era affatto possibile. Non ero in grado di comporre nessun testo ungherese nuovo e originale. Qualsiasi cosa io cercassi di fare, i testi ungheresi erano paragonabili a quando si indossano abiti maschili troppo grandi. Restituii l'incarico e decisi che per il momento avrei scritto in ungherese i testi di Flora in IL MOSTRO. Tornerò su questo nella terza lezione in questo volume.

sich noch stellen, dann befindet man sich noch vor dem Beginn, dann ist die Vorbereitung noch nicht abgeschlossen, aber meine *war* abgeschlossen.)

Was, natürlich, nicht heißt, dass, sobald ich auf Deutsch zu schreiben anfang, das Ungarische augenblicklich aufgehört hätte, zu wirken. Das erste Buch trägt noch viele, gut sichtbare Spuren von Versuchen, die „alte“ Sprache in eine neue zu überführen³³. In das ungeheuer unterliefen mir noch mehr unbeabsichtigte Hungarismen und auch die Nahtstellen, an denen ich mir Gedanken gemacht habe, wie spezielle ungarische Inhalte in einen deutschen Text (der nicht von Ungarn handelte) integriert werden können, sind? deutlicher zu sehen, als in späteren Büchern.

Ein Beispiel für einen unbemerkt durchgegangenen Hungarismus in der

Il che, ovviamente, non significa che non appena ho iniziato a scrivere in tedesco, l'ungherese abbia cessato d'un tratto di avere valore. Il primo libro ha ancora molte tracce ben visibili di tentativi di convertire la "vecchia" lingua in una nuova³³. In STRANA MATERIA mi sono sfuggiti ancora svariati ungheresismi involontari e anche i punti di congiunzione, in cui ho pensato a come poter integrare contenuti specifici ungheresi in un testo tedesco (che non parlava dell'Ungheria) sono visibili più chiaramente che nei libri successivi.

Un esempio di ungheresismo passato inosservato nella spiegazione del titolo è il collegamento "Il Kelemen con mezzo occhio". Basato sulla parola ungherese "félszemű". Qualcuno con mezzo paio di occhi. Quindi con un solo occhio. Il

³³ Diesen Prozess gab und gibt es natürlich auch im Privaten. Ich verwende bis heute Hungarismen, wie z.B. jemand sei „in seiner Asche gestorben“ auch wenn das für den deutschsprachigen Sprecher erst einmal fremd klingt. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass das keine sehr große Störung ist, keine, die Kommunikation unmöglich machte, mehr noch, sie kann recht nützlich sein: Erkennt das Gegenüber in diesem Bild spontan den gescheiterten Phoenix oder nicht? Und schon bist du informierter, wie ihr am besten mit einander reden könntet.

³³ Questo processo naturalmente c'era e c'è anche in privato. Anche oggi utilizzo ungheresismi, come ad esempio quando si dice che qualcuno che è "morto nelle sue ceneri", anche se per un parlante tedescofono può suonare strano. Secondo la mia esperienza, non si tratta di un elemento così disturbante, niente che renda impossibile comunicare, anzi, può perfino essere utile: l'interlocutore riconosce la fenice sconfitta o no? E subito si impara come poter comunicare al meglio con gli altri.

Titelerzählung ist die Verbindung: „Der Kelemen mit dem halben Auge“. Ausgehend vom ungarischen Wort: „fél szemű“. Einer mit einem halben Augenpaar. Also: mit nur einem Auge. Der einäugige Kelemen. Heute, wenn ich es lese, sehe ich, dass ein „halbes Auge“ das Bild einer anderen Beeinträchtigung evoziert, jene nämlich, wenn ein Auge so aussieht, als wäre es nur zur Hälfte da. Das ist kein sehr großer Fehler, keiner, der den Text auseinanderrisse, nur ein kleiner, aber wenn du ihn – wenn auch erst Jahre später – doch noch entdeckt hast, lerne, was daraus (erneut) zu lernen ist: Mache dir ein Bild. Überprüfe den Ausdruck. Bei Bedarf frage jemanden: Was siehst du hier?³⁴

Ich hatte das damals übersehen. An anderen Stellen bemerkte ich, dass ich dabei war, ein nicht ganz passendes Wort zu benutzen, fand aber keines, das besser gewesen wäre. In der Titelerzählung steht an einer Stelle „Latrine“, weil weder „Heisl“ (Dialekt) noch „budi“ (ungarisch) hingeschrieben werden konnte, und ich „Plumpsklo“ als „zu nordisch“ empfand. Ich hatte an der Stelle einfach kein gut eingeführtes eigenes Wort. Später – in der

Kelemen con un occhio solo. Oggi, quando lo leggo, vedo che “metà occhio” evoca l’immagine di un altro tipo di menomazione, cioè che un occhio sembra esserci solo a metà. Non è un errore grave, tale da compromettere il testo, è solo un errore piccolo, ma se lo scopri, anche a distanza di anni, impari quello che c’è da imparare (nuovamente): visualizza l’immagine. Controlla l’espressione. Se necessario, chiedi a qualcuno: “cosa vedi qui?”³⁴

Al tempo mi era sfuggito. In altri punti mi sono accorta che stavo per usare una parola che non andava bene, ma non ne ho trovata nessuna che sarebbe stata meglio. Nella spiegazione del titolo, a un certo punto c’è “Latrine” (latrina), perché non potevo scrivere né “Heisl” (dialeto) né “budi” (ungherese), e ritenevo “gabinetto esterno” un po’ “troppo nordico”. A quel punto semplicemente non avevo una parola mia ben consolidata. Più tardi, nel racconto “Il Tristo Mietitore”, ho finalmente risolto il problema. Cose del genere succedono di continuo durante la scrittura. Anche durante la traduzione. Alla fine, in

³⁴ Preisfrage: Was hat der Lektor anno gesehen? Ist egal. Die Autorin trägt die Verantwortung.

³⁴ Rompicapo: cosa ha visto il lettore al tempo? È uguale. È l’autrice che ne è responsabile.

Erzählung „Der Sensenmann“³⁵ – hatte ich das endlich gelöst. Sowas passiert während des Schreibens andauernd. Während des Übersetzens sowieso. In beiden Fällen gilt: Am Ende musst du dich für ein deutsches Wort entscheiden. Bemühe dich um eins, das dem, was da ursprünglich stehen wollte (bzw. was du *eigentlich* sagen würdest) am nächsten kommt, ohne dass das Ergebnis zu sehr nach einer Übersetzung aussieht. (Auch dein Original soll nicht wie eine Übersetzung aussehen.)

Oft zeigt das sich in einem gerade geschriebenen Satz aufdrängende ungarische Wort (oder auch mal eines aus einer anderen Sprache, auch das kann vorkommen, meist sind das Bildungswörter aus dem Englischen oder Französischen), dass an dieser Stelle noch gearbeitet werden muss. Im schlechteren Fall stört einen nur eine alte Gewohnheit, ein unhinterfragtes Panel, besser ist, wenn die zweite (dritte) Sprache einem zeigt, dass man in der ersten an dieser Stelle keinen gut funktionierenden Ausdruck zur Verfügung hat, dass man also *jetzt* danach suchen soll. Ich kann mir vorstellen, dass es dem einsprachigen Autor damit nicht anders geht. Die Sprache selbst zeigt ihm

entrambi i casi, devi scegliere una parola tedesca. Sforzati di trovarne una che si avvicini il più possibile a ciò che volevi dire originariamente (o a ciò che diresti *davvero*) senza che il risultato assomigli troppo a una traduzione. (Anche l'originale non deve sembrare una traduzione).

Spesso una parola ungherese (o anche una parola di un'altra lingua, anche quello può succedere, di solito si tratta di parole composte provenienti dall'inglese o dal francese) che si intrude in una frase appena scritta mostra che in quel punto c'è ancora da lavorare. Nel peggiore dei casi a disturbare è solo una vecchia abitudine, un modo di dire mai messo in discussione; meglio è quando la seconda (terza) lingua ti mostra che nella prima (lingua) non si ha a disposizione un'espressione che funzioni bene e che quindi bisogna cercarla *adesso*. Immagino che agli autori monolingue succeda la stessa cosa. La lingua stessa mostra loro i punti in cui va risolto qualcosa. Se si inciampa sempre nella stessa parola durante la rilettura. Se non si tratta di nessun problema di sintassi (lo sviluppo del pensiero nella frase) allora

³⁵ In: *Vom Fisch bespuckt. Anthologie*. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2001.

³⁵ In: *Vom Fisch bespuckt. Anthologie*. Köln, Kiepenheuer und Witsch 2001.

die Stellen an, an denen etwas ungelöst ist. Wenn du beim Nachlesen immer über dasselbe Wort stolperst. Wenn es kein Problem des Satzaufbaus (der Entwicklung des Gedankens im Satz) ist, dann ist vielleicht dieses eine Wort fremd. Und fremd ist es, weil du dir entweder nicht klar genug darüber geworden bist, was es eigentlich bedeutet, oder weil du genau weißt, dass es nicht ganz passt, aber du noch nicht das richtige stattdessen gefunden hast.

Lehrreich sind auch die Versuche von Kulturtransport, wie sie insbesondere in der Erzählung *Die Sanduhr* zu beobachten sind – umso mehr, da sie nur halbwegs gelungen sind. *Die Sanduhr* handelt von einer alleinerziehenden Mutter mit zwei Töchtern. Sie leben am Rande einer kleinen Stadt und unternehmen an den Sonntagen mit ihrem Trabant Ausflüge in die Umgebung. Während dieser Ausflüge und auch sonst singen sie viel, vor allem die jüngere Tochter, die Ich-Erzählerin. Über Musik zu schreiben bringt generell einige schwer zu lösende Probleme mit sich (im Grunde ist es unmöglich; *mir* ist es unmöglich), Lieder, insbesondere solche aus der Unterhaltungsmusik, sind dazu noch so kulturspezifisch, dass es schwer ist, sich außerhalb ihrer Region mit ihnen

forse questa è una parola strana. Ed è strana o perché non ti è ben chiaro cosa significhi davvero, oppure perché sai esattamente che non va per niente bene, ma comunque non hai ancora trovato quella giusta.

Altrettanto istruttivi sono i tentativi di trasposizione culturale, come si può vedere soprattutto in *Die Sanduhr* (*La clessidra*), ancora di più perché sono riusciti solo a metà. *Die Sanduhr* tratta di una madre che cresce da sola due figlie. Vivono nella periferia di una piccola città e la domenica cominciano a fare delle gite nei dintorni con la loro Trabant. Durante queste gite e anche altrove, cantano molto, soprattutto la figlia più piccola, la narratrice. Scrivere di musica generalmente comporta qualche problema difficile da risolvere (in realtà è impossibile, almeno *per me* è impossibile), visto che le canzoni, in particolare quelle di musica leggera, sono talmente specifiche culturalmente, che è difficile portarle fuori dalla loro regione. A meno che, ovviamente, tutti non cantino esclusivamente canzoni pop di fama mondiale. Questi personaggi, tuttavia, non lo fanno. Cantano il miscuglio variopinto che la maggior parte di noi porta con sé da dove proviene.

zu bewegen. Es sei denn, natürlich, alle sängen ausschließlich weltbekannte Popsongs. Diese Figuren allerdings tun das nicht. Sie singen das bunte Allerlei, das die meisten von uns von zu Hause mitbringen. Kinderlieder, Volkslieder, Lieder, die wir in der Schule gelernt haben, Kirchenlieder (im Sozialismus: Lieder aus der Arbeiterbewegung, Pionierlieder) und Schlager. In *Die Sanduhr* hatte ich versucht, einige Lieder zu verwenden, die man nur in Ungarn kennt³⁶, indem ich Textzeilen ins Deutsche übertrug... Ich sitze in meinem Zimmer, traurig und allein und denke daran, wie es früher war.³⁷ Das sind die (nicht wortwörtlich übertragenen) ersten Zeilen des Schlagers *Homokóra* (dt.: Sanduhr), die in Ungarn jeder kennt, außerhalb Ungarns allerdings kein Mensch. Ich schaue nach: Das Zitat ist nicht so übel integriert, es ist erklärt, was es ist: „eine Schnulze aus dem Radio“, und man sieht es ja auch an dem Satz selbst, dem einfältigen Inhalt, dem banalen Reim. So verfare ich auch bei den anderen

Canzoni d'infanzia, canzoni popolari, canzoni imparate a scuola, canzoni da chiesa (nel socialismo erano canzoni del movimento operaio e dei pionieri) e canzoni di successo. In *Die Sanduhr* ho cercato di utilizzare qualche canzone conosciuta solo in Ungheria³⁶, traducendo alcune frasi in tedesco... Siedo nella mia stanza, triste e solo, e penso a come era prima.³⁷ Questi sono i primi versi (non tradotti letteralmente) della nota canzone *Homokóra* (it. Clessidra), che in Ungheria tutti conoscono, ma fuori dall'Ungheria nessuno la conosce. Controllo: la citazione non è integrata così male nel racconto, è spiegato cosa significa, “una canzone strappalacrime della radio”, e lo si vede anche dalla frase stessa, dal contenuto sempliciotto, dalla rima banale. Quindi procedo con le altre citazioni che sono state prese solo da canzoni ungheresi, le contestualizzo:

“Gli anni passano sotto gli alberi soleggiati.³⁸ Canto ai pensionati, canto

³⁶ Und warum? Um zu sehen, ob es geht. Falls das jemand nicht wüsste, sei es ihm mitgeteilt: Manche Lösungen kommen in Texten, weil der Autor ausprobieren wollte, ob es denn tatsächlich Lösungen sein könnten. Für diesen Text oder für einen späteren.

³⁷ Orig.: Ülök a szobámban búsan, egyedül, és a fájó múltra gondolok.

³⁶ E perché? Per vedere se funziona. Se qualcuno non lo sapesse, glielo comunico ora: alcune soluzioni vengono inserite nei testi perché gli autori vogliono vedere se possono effettivamente essere soluzioni valide. Per questo testo o per uno successivo.

³⁷ Originale: Ülök a szobámban búsan, egyedül, és a fájó múltra gondolok.

Zitaten, die aus nur-ungarischen Liedern entnommen worden sind, ich bette sie ein:

„Jahre vergehen unter sonnigen Bäumen.³⁸ Ich singe den Rentnern, ich singe dem Schuster vor. Seidenfadendünn Sopran. Wie schön, sagt der Schuster.

An den Wochenabenden sind wir allein: Das Radio ist an. Ich wasche meine Kniestrümpfe in der Spüle. Sie ist aus Eisen und rostet. Anniña mit dem Holzlöffel kocht und summt. Im Gefängnis scheint keine Sonne, in mein Fenster fällt kein Licht. Jahr um Jahr fliegt vorüber und ist nicht mehr als ein Augenblick.³⁹ Der Schuster erzählt, er sei aus politischen Gründen ins Gefängnis geworfen worden.“

Die Liedzeilen sind nicht als Zitate kenntlich gemacht – in SELTSAME MATERIE ist, anders als in allen späteren Texten, nichts hervorgehoben –, was vielleicht zusätzlich hilft, sie in den Erzähltext einzuschmelzen, und vielleicht nicht: Vielleicht ist das Schnulzige umso irritierender. Ich kann das schlecht von außen betrachten, da in mir natürlich die

davanti al calzolaio. Soprano sottile come la seta. Che bello, dice il calzolaio.

Nelle sere dei giorni feriali siamo soli: la radio è accesa. Lavo i miei gambalotti nel lavandino. È fatto di ferro e sta arrugginando. Anniña cucina con il cucchiaino di legno e canticchia. Non c'è il sole in prigione, non passa la luce dalla mia finestra. Anno dopo anno il tempo vola e non è più di un attimo.³⁹ Il calzolaio mi ha raccontato che è stato messo in prigione per motivi politici.”

I versi delle canzoni non sono segnati come citazioni a differenza di tutti i testi successivi, in STRANA MATERIA nulla è evidenziato, il che forse aiuta ulteriormente a fonderli nel testo narrativo, o forse no: forse la canzonetta strappalacrime è ancora più irritante. Faccio fatica a considerare questo fenomeno dall'esterno, perché in me ovviamente risuona la melodia quando leggo queste righe. Nel lettore tedesco invece non risuona alcuna melodia, a lui sembra solo un'idiozia linguistica e una stranezza.

³⁸ Aus dem ungarischen Pionierlied: *Mint a mokus fenn a fán*; Musik: István Lóránd, Text: Lili B. Radó, 1959.

³⁹ Aus: *A börtön ablakába*. Musik: Beatrice (eine ungarische Rockband), Text: László Vígh.

³⁸ Dalla canzone ungherese dei pionieri socialisti, *“Mint a mokus fenn a fán”* (Come lo scoiattolo sull'albero), musica di István Lóránd, testo di Lili B. Radó, 1959.

³⁹ Dalla canzone *“A börtön ablakába”* (Nella finestra del carcere), dei Beatrice (una rockband ungherese), testo di László Vígh.

Melodie ertönt, wenn ich diese Zeilen lese. Im deutschen Leser wird allerdings keine Melodie ertönen, für ihn bleibt nur die sprachliche Idiotie und die Fremdheit.

Bei den anderen zitierten Musikstücken ist es mit einer größeren Wahrscheinlichkeit anders. Der oben erwähnte Schuster, ein Nachbar der drei Frauen, spielt Trompete (bzw. Horn). Er spielt Sachen wie: „Il Silenzio“, „Komm, ich will dich mit Lust umfassen“ und „Ich bete an die Macht der Liebe“⁴⁰. Auch „Sur le ponts d’Avignon“ und „O Partigiano, portami via“ (aus „Bella ciao“) dürften bekannt sein. Warum diese beiden auf französisch bzw. italienisch intoniert werden, dafür finden sich Hinweise im Text (die Mutter behauptet, die Väter ihrer Töchter seien Ausländer gewesen, wobei sie von einem Spanier und einem Sizilianer spricht, nicht von einem Franzosen (Bemerkung: ja, die Abweichung ist absichtlich), aber der wahre Grund wird wohl gewesen sein, dass die Autorin zwar auf der einen Seite gerne ungarische Lieder in diesem Text haben wollte, ihr aber klar

Con gli altri brani musicali citati è più probabile che sia diverso. Il calzolaio sopracitato, un vicino delle tre donne, suona la tromba (nello specifico il corno). Suona cose come “Il Silenzio”, “Vieni! Io voglio abbracciarti con gioia” e “Prego la forza dell’amore”⁴⁰. Anche “Sur le pont d’Avignon” e “O Partigiano, portami via” (da “Bella ciao”) dovrebbero essere familiari. Poiché queste due canzoni sono intonate rispettivamente in francese e in italiano, ci sono alcuni indizi nel testo (la madre sostiene che i padri delle figlie siano stranieri, anche se parla di uno spagnolo e di un siciliano, non di un francese (osservazione: sì, la digressione è voluta), ma la vera ragione sarà stata che l’autrice, da un lato, voleva avere canzoni ungheresi in questo testo, ma dall’altro si rendeva conto che non si può scrivere un intero testo basato sulla musica, in cui però non risuona nessuna melodia in nessun punto, e bilanciare le canzoni ungheresi (quelle sconosciute) *solo* con quelle tedesche avrebbe causato più confusione che dire: ovunque qui si

⁴⁰ Das eine ist aus Bachs Weihnachtsoratorium, das andere ist ein bekanntes pietistisches Kirchenlied von Gerard Teerstegen und Dmitri Bortjanski. Ich bin mir recht sicher, dass ich beides wegen der Worte, nicht wegen des evozierbaren Klangs ausgewählt habe.

⁴⁰ Uno è tratto dall’Oratorio di Natale di Bach, l’altro è un noto canto liturgico pietistico di Gerard Teerstegen e Dmitri Bortjanski. Sono abbastanza sicura di aver scelto entrambe per le parole contenute, non per i suoni evocati.

war, dass man nicht einen ganzen auf Musik basierenden Text schreiben kann, in dem an keiner Stelle eine Melodie erklingt, und die ungarischen (die unbekannt) Lieder *nur* mit deutschen auszubalancieren, würde mehr Verwirrung stiften, als zu sagen: Hier wird gesungen, wo man geht und steht, und zwar Lieder von überallher auf der Welt. Im Prinzip keine schlechte Idee, leider sehe ich sie nicht zu Ende ausgeführt. Bzw. solche Fehlgriffe wie das die Ich-Erzählerin „Ausgerechnet Bananen“ im Auto trällert, oder, viel schlimmer, bei einer Pionierfeier „Unsere Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer“ das einen an die DDR denken lässt, machen den Raum der Erzählung unnötigerweise wieder eng. Wobei ich nicht weiß, ob die Vermeidung dieser Fehler die Erzählung wirklich so viel besser gemacht hätte. Ein *bisschen*. Aber das Grundproblem, dass die auffälligste Idee in dem Text zugleich die ist, die am schlechtesten funktioniert, bliebe bestehen. Heute wäre ich eher in der Lage, das zu erkennen und dementsprechend auch zu handeln. Das, was nicht gut funktioniert, wegnehmen und schauen, ob ohne diese noch etwas übrig bleibt von der Erzählung. Ich schaue mir *Die Sanduhr* an und sehe: Sie wäre auch ohne die Lieder noch da. Das erfüllt mich zum einen mit Freude, zum

cantano canzoni da tutte le parti del mondo. In linea di principio non è una brutta idea, ma purtroppo non la vedo portata a termine. O meglio, errori come la narratrice che in macchina canticchia “Yes! We Have No Bananas” o, peggio ancora, a una festa di pionieri socialisti canta “La nostra patria non è solo le città e i villaggi”, che fa pensare alla DDR, rendono lo spazio narrativo di nuovo inutilmente stretto. Mentre non so se evitare questi errori avrebbe reso la narrazione davvero migliore. Un *pochino*. Ma rimarrebbe il problema di fondo, ovvero che l’idea più suggestiva del testo è anche quella che funziona peggio. Oggi sarei in grado di riconoscerlo e di gestirlo di conseguenza. Togliere ciò che non funziona bene e vedere se rimane ancora qualcosa della narrazione senza di esso. Guardo *Die Sanduhr* e mi accorgo che anche senza le canzoni starebbe in piedi. Da un lato questo mi riempie di gioia, dall’altro di rammarico, perché erano errori evitabili che hanno impedito un risultato migliore. Tuttavia, non condanno questo racconto, ha avuto la sua funzione: quella di mostrarmi che se vuoi assolutamente integrare i tuoi elementi caratteristici devi farlo in modo più organico, anche a costo

anderen mit Bedauern, da es vermeidbare Fehler waren, die ein besseres Gelingen verhindert haben. Dennoch, ich verdamme diese Erzählung nicht, sie hatte ihre Funktion: nämlich mir zu zeigen, dass man, wenn man schon sein Mitgebrachtes unbedingt integrieren will, es organischer machen muss, auch um den Preis, dass es dadurch weniger sichtbar wird.

Das mit der Sichtbarkeit ist ohnehin so eine Sache. Dazu zwei Beispiele, die zugleich in den Bereich hinüberführen, der für mich der wichtigste ist (und zu dem ich in der 2. Vorlesung noch mehr sagen werde): Das Wirken anderer Literatur in meinen Texten. Wenn man in Ungarn zur Schule geht, verankern sich, selbst wenn man Literatur nicht mag oder sich nicht dafür interessiert, zwangsläufig so viele literarische Zitate in einer, dass es im Grunde unmöglich wäre, ohne sie zu sprechen, so dass es passieren kann, dass sie da sind, selbst wenn man gerade nicht bewußt zitiert.

Erzsébet Szabó nennt in einem Aufsatz über SELTSAME MATERIE⁴¹ als Beispiel für Wortverbindungen, deren (heimliche oder auch offensichtliche) Quelle die ungarische Lyrik sei, folgende Sätze aus der Titelerzählung:

di renderlo meno visibile attraverso il processo di inserimento.

La questione della visibilità è in ogni caso un bel grattacapo. Ecco due esempi, che allo stesso tempo conducono all'ambito che per me è il più importante (e di cui parlerò meglio nella seconda lezione): l'effetto delle altre letterature nei miei testi. Quando si va a scuola in Ungheria, anche se non si ama la letteratura o non ci si interessa ad essa, inevitabilmente si ancorano in noi così tante citazioni letterarie che sarebbe praticamente impossibile parlare senza di esse, per cui può accadere che siano presenti anche se in quel momento non le si sta citando consapevolmente.

Erzsébet Szabó, in un saggio su STRANA MATERIA⁴¹, cita le seguenti frasi del racconto che dà il titolo alla raccolta come esempi di composti di parole la cui fonte (segreta o anche esplicita) sarebbe la poesia ungherese:

“I miei capelli sono lunghi quasi cinque centimetri in alcuni punti, e si muovono nel vento come se la peluria dei pioppi si fosse attaccata al mio cuoio capelluto” e “La mia testa chiara rotola come una luna bassa in mezzo al paesaggio”.

⁴¹ Miért különös, in der Zeitschrift *Forrás*, 2001/11. Auf Ungarisch.

⁴¹ Miért különös, dalla rivista *Forrás*, 2001/11. In ungherese.

„Meine Haare sind an manchen Stellen noch fast fünf Zentimeter lang, sie wippen im Wind, als würde der Flaum der Pappeln an meiner Kopfhaut kleben“ sowie „Mein heller Kopf rollt wie ein niedriger Mond durch die Mitte der Landschaft“.

Falls letzteres ein Zitat ist, dann weiß ich nichts davon. Ich kenne das angebliche Original nicht, Erzsébet Szabó benennt es auch nicht. Ich schließe nicht aus, dass ich es einmal kannte, aber dass ich es so tief verinnerlicht habe, dass ich die eigentliche Quelle schon vergessen habe. Beim ersten Zitat weiß ich, worauf Erzsébet Szabó anspielt, nämlich auf das in der Tat sehr bekannte Gedicht Attila Józsefs „A város peremén“ (dt.: „Am Rande der Stadt“). Die entsprechende Stelle lautet:

Im Original:

...
Új nép, másfajta raj.
Másként ejtjük a szót,
fejünkön másként tapad a haj.

In der Übersetzung von Günther Deicke:

...
wir sind eine andere Schar.
Wir reden anders, und anders klebt
auf unsern Schädeln das Haar.

Se quest'ultima sia davvero una citazione, non lo so. Non conosco la presunta citazione originale, nemmeno Erzsébet Szabó la nomina. Non escludo che un tempo la conoscessi, ma che l'abbia interiorizzata così profondamente da aver già dimenticato la fonte effettiva. Nel caso della prima citazione, so a cosa allude Erzsébet Szabó, cioè alla poesia molto conosciuta di Attila József "A város peremén" (in italiano "Nella periferia della città"). Il passo corrispondente recita:

Nell'originale:

...
Új nép, másfajta raj.
Másként ejtjük a szót,
fejünkön másként tapad a haj.

In tedesco:

...
wir sind eine andere Schar.
Wir reden anders, und anders klebt
auf unsern Schädeln das Haar.

In italiano:

...
Popolo nuovo, sciame diverso.
Diciamola in altro modo: sulle nostre
teste
in modo diverso aderisce il capello.

Spontan würde ich sagen, auch das ist ein Irrtum (Was du suchst, das wirst du finden), und dass ich mir vielmehr eine *konkrete* Vorstellung gemacht habe; als würde der Flaum der Pappeln, die leicht hängen bleiben und klebrig werden, wenn sie feucht sind, an jemandes Kopfhaut kleben. Aber nun bin ich verunsichert. Attila Józsefs Gedichte sind diejenigen, die ich auf dieser Welt am besten kenne, die am tiefsten auch in meinem alltäglichen Leben wirken. Denke ich nicht jedes Frühjahr, wenn der Kastanienbaum vor meinem Fenster austreibt: „Az éjjel rászálltak a fákra, mint kis lepkék, a levelek?“⁴² Ich habe mir für diesen Vorgang gar keinen eigenen Satz zugelegt, so sehr genügt mir der von Attila József. Was allerdings nicht heißt, dass ich mir, sollte ich je über die austreibenden Blätter eines Baumes *schreiben*, nicht doch einen eigenen zulegen würde. Schließlich ist Schreiben jene Situation, in der man sich einen eigenen Satz über Blätter an Bäumen überlegt.

⁴² Auf dt.: „Und nachts, gleich kleinen Schmetterlingen, setzten sich Blätter aufs Geäst.“ Aus dem Gedicht „Besinnung“, Übersetzung von Franz Fühmann.

A prima vista direi che anche questo è un errore (chi cerca, trova), e piuttosto direi di essermi fatta un'idea *concreta*: come se la peluria dei pioppi, sospesa in modo leggero e appiccicosa se inumidita, si attaccasse alla testa di una persona. Ma ora non ne sono sicura. Le poesie di Attila József sono quelle che conosco meglio al mondo e che hanno un impatto più profondo anche nella mia quotidianità. Non penso forse ogni primavera, quando il castagno davanti alla mia finestra inizia a germogliare, “Az éjjel rászálltak a fákra, mint kis lepkék, a levelek?”⁴². Non ho ancora formulato nessuna frase mia per questo processo, quella di Attila József mi basta e avanza. Il che tuttavia non significa che, se mai dovessi *scrivere* delle foglie in germoglio di un albero, non ne scriverei una mia.

In conclusione, la scrittura è qualsiasi situazione in cui si riflette sulla propria frase in merito alle foglie sugli alberi.

Non torno più su questo punto. Sono propensa a dire: “no, il seme dei pioppi che si attacca alla testa non sono una citazione, ma solo una somiglianza con la situazione (qualcosa che si attacca alla

⁴² In italiano “E di notte, come delle piccole farfalle, le foglie si sono posate sui rami”.

An dieser Stelle komme ich nicht weiter. Ich neige dazu zu sagen: Nein, die Pappelsamen, die auf der Kopfhaut kleben, sind kein Zitat, sondern allein die Ähnlichkeit der Situation (etwas klebt auf der Kopfhaut) evoziert im ungarischen Leser eine Attila-Jozséf-Erinnerung. Aber beweisen kann ich natürlich nichts. Also lasse ich es und nenne lieber ein eigenes Beispiel, eines, bei dem ich weiß, dass ich sie in SELTSAME MATERIE *wirklich* hineingetan habe.

Die Erzählung „Stille.Mich.Nacht“ endet mit dem Satz „dein verdammtes Blut klebt in meinem Ohr“. Das ist eine Stelle, von der ich *weiß*, dass ich sie bewusst in Beziehung gesetzt habe mit der letzten Zeile in Miklós Radnóti⁴³ Gedicht „4. Rasglednitza“. Dort heißt es: „sárral kevert vér száradt fülemen“ = „Schlamm, blutvermischt, trocknet an meinem Ohr.“⁴⁴

⁴³ 1909 (als Miklós Glatter) – 1944 von der SS erschossen. Auf Deutsch vorhanden sind die Gedichtbände: *Offenen Haars fliegt der Frühling* und *Monat der Zwillinge* u.a.

⁴⁴ Übersetzung: Franz Fühmann. Das ganze Gedicht:
„Er stürzte neben mir. Sein Leib, gekrümmt, ward straff
wie eine Saite straff wird vorm Zerspringen.
Genickschuß. Bleib nur ruhig liegen, dacht ich,
die Kugel wird ein gleiches Los dir bringen.
Geduld bringt Rosen – jedes Tods, du Tor!
DER SPRINGT NOCH AUF! schrie gellend eine Stimme
Schlamm, blutvermischt, trocknet an meinem Ohr.“

testa) che evoca un ricordo di Attila József nel lettore ungherese. Ma naturalmente non posso dimostrare nulla. Quindi lascio tutto così e cito invece un esempio mio, uno in cui so di aver inserito *davvero* un ricordo in STRANA MATERIA.

Il racconto “Stille.Mich.Nacht” (Silenzio.Io.Notte) termina con la frase “il tuo maledetto sangue si appiccica al mio orecchio”. Questo è un punto che so di aver intenzionalmente collegato all’ultimo verso della poesia di Miklós Radnóti⁴³ “4. Razglednica”. Qui si legge “sárral kevert vér száradt fülemen” = “*E fango misto a sangue si raggrumava nel mio orecchio.*”⁴⁴ *Una decisione doppiamente difficile. Da un lato, perché si tratta di una poesia molto connotata*

⁴³ Nato nel 1909 come Miklós Glatter, ucciso nel 1944 dalle SS. In italiano sono state pubblicate alcune raccolte di poesie, tra cui: *Mi capirebbero le scimmie* e *Il mese dei Gemelli*.

⁴⁴ Traduzione italiana di Edith Bruck, qui la poesia intera:
“*Gli crollai accanto, il corpo era voltato, già rigido, come una corda che si spezza. Una pallottola nella nuca, – Anche tu finirai così, – mi sussurravo – resta pure disteso tranquillo. Ora dalla pazienza fiorisce la morte – «Der springt noch auf», suonò sopra di me. E fango misto a sangue si raggrumava nel mio orecchio.*”

Eine doppelt heikle Entscheidung. Einmal, weil es ein sehr aufgeladenes Gedicht ist (ähnlich, als würde man im deutschen Sprachgebiet aus Celans „Todesfuge“ zitieren) und dann auch noch an einer heiklen Stelle der Erzählung eingesetzt, nämlich im Finale.

Wenn ein Text von dir den Satz eines anderen zur Pointe hat, ist das immer heikel.⁴⁵ Und noch dazu mit so einem. 4. *Rasglednitsa* ist das *letzte* Gedicht Radnóti. Es entstand während des Gewaltmarsches jüdischer Arbeitsdienstler und beschreibt den Tod seines Freundes, des Geigenvirtuosen Miklós Lorsi, wenige Tage, bevor Radnóti selbst auf dieselbe Weise starb. Die letzten Gedichte Radnóti, darunter dieses, fand man in der Innentasche seines Mantels bei seiner Exhumierung aus dem Massengrab. In „Stille.Mich.Nacht“ geht es (im Vergleich: „nur“) um zwei junge Grenzhüter, die ohne Nachtsichtgeräte die grüne Grenze bewachen, bis einer von ihnen erschossen wird, ob von Grenzverletzern oder irrtümlich durch „friendly fire“, das kommt

(come se in ambito tedesco si citasse la “Fuga di morte” di Celan) e dall’altro lato perché è una frase inserita in un punto critico del racconto, cioè nel finale.

Quando un vostro testo ha la frase di qualche altra persona come battuta finale, è sempre una situazione delicata.⁴⁵ E per lo più con una del genere. La *Quarta Razglednica* è anche *l’ultima* poesia di Radnóti. Fu scritta dall’autore durante la marcia forzata dei lavoratori ebrei e descrive la morte dell’amico, il magnifico violinista Miklós Lorsi, pochi giorni prima che lo stesso Radnóti morisse nello stesso modo. Le ultime poesie di Radnóti, tra cui questa, sono state trovate nella tasca interna del suo cappotto quando è stato esumato dalla fossa comune. “Stille.Mich.Nacht” parla (a confronto, “solo”) di due giovani guardie di frontiera che sorvegliano il confine verde senza visori notturni, fino a quando uno di loro viene colpito, o da chi stava violando il confine, oppure per errore dal “fuoco amico”, non si capisce. Un motivo continuo in “Stille.Mich.Nacht” è

⁴⁵ Ich habe es danach auch nicht mehr gemacht. Floras Text in DAS UNGEHEUER endete beinahe mit einem Pilinszky-Zitat. Aber dann doch nicht. Einen 600-Seiten-Roman mit den Worten eines anderen enden zu lassen...

⁴⁵ In seguito non l’ho più fatto. Il testo di Flora in IL MOSTRO si sarebbe quasi concluso con una citazione di Pilinszky. Ma poi non è stato così. Far concludere un romanzo di 600 pagine con le parole di qualcun altro...

nicht heraus. Ein durchgehendes Motiv in „Stille.Mich.Nacht“ ist die Dunkelheit, das Waten durch Schlamm und die Orientierung nach Geräuschen (siehe: Ohr) in einer potenziell lebensgefährlichen Situation, in der sichtbare und unsichtbare Waffen eine Rolle spielen. Als es zum Schluss darauf hinauslief, diese Elemente in einem „skandalösen“⁴⁶ Ereignis aufeinanderprallen zu lassen, war in dem Augenblick, da ich Blut und Ohr dachte, das Radnóti-Bild da, und obwohl ich wußte, dass es sehr gewagt ist, konnte ich nicht darauf verzichten. Heute weiß ich, dass die Tatsache, dass etwas tief verankert ist, sich intensiv anbietet und man es tief verehrt, noch kein zwingender Grund ist, es auch zu benutzen. Damals war ich der Überzeugung, es käme einer *Lüge* gleich, es wegzulassen. Als würde ich „Beweise zurückhalten“, eine Verbindung verschleiern. Dabei – es wird immer komplizierter – weiß der deutsche Leser (das erste Publikum dieses Buches) um diese Verbindung doch gar nicht. Es würde weder etwas vermissen, noch findet es das Zitat, wenn es da ist⁴⁷. Da es also so ist,

l’oscurità, guardare il fango e orientarsi in base ai rumori (cioè all’orecchio) in una situazione potenzialmente mortale, in cui le armi visibili e invisibili hanno un ruolo importante. Quando alla fine si trattava di far scontrare questi elementi in un evento “scandaloso”⁴⁶, il momento in cui ho pensato al sangue e all’orecchio, l’immagine di Radnóti era lì, e pur sapendo che è molto rischioso, non ho potuto rinunciarvi. Oggi so bene che il fatto che qualcosa sia ben radicato, si presenti con vigore e lo si ammiri profondamente, non è comunque un motivo valido per utilizzarlo. Al tempo ero convinta che ometterlo sarebbe stato come dire una *bugia*. Come se stessi “nascondendo le prove”, offuscando un collegamento. Eppure, ora diventa sempre più complicato, il lettore tedesco (il primo pubblico di questo libro) non sa nulla di questo riferimento. Non si perderebbe nulla, né capirebbe la citazione, se ci fosse⁴⁷. Siccome è davvero così, cioè che nel tedesco non sono visibili né la blasfemia né gli ossequi, a questo punto, per poter vedere

⁴⁶ Das habe ich von Imre Kertész übernommen. Ein Text brauche einen Skandal.

⁴⁶ Questo l’ho preso in prestito da Imre Kertész. Un testo ha bisogno di uno scandalo.

⁴⁷ Anekdote: Als ich diesen Vortrag in Salzburg hielt, ging ich im Vorfeld davon aus, an einer österreichischen Universität würden auf jeden Fall Studenten in der Vorlesung sitzen, die Ungarisch können. Aber: niemand. Die einzige im Raum, die

⁴⁷ Aneddoto: prima di tenere questa conferenza a Salisburgo, diedi per scontato che in un’università austriaca a lezione ci fossero sicuramente studenti che sapessero l’ungherese. Invece nessuno. L’unica persona nella stanza che potesse capire le

dass im Deutschen weder die Blasphemie, noch die Ehrerbietung zu sehen ist, muss an dieser Stelle, um überhaupt sehen zu können, was ich da getan habe, die Frage gestellt werden: hätte ich mich das auf Ungarisch auch getraut? Oder bin ich nur dann so wagemutig, wenn ich damit rechne, dass es sowieso keiner merkt (also wäre ich in Wahrheit überhaupt nicht wagemutig, sondern das Gegenteil)?

An diesem Punkt komme ich wieder nicht weiter. Ich weiß nicht, ob ich richtig oder falsch gehandelt habe. Und wer glaubt mir, wenn ich sage, ich habe den Radnóti deswegen zitiert, weil ich eine Parallele sehe zwischen der Situation, in der sich Grenzschrützer und Grenzverletzer in der Nacht auf dem Feld gegenüber stehen und der zwischen Internierten und ihren sie hassenden, indoktrinierten Wächtern. Beides sind kriegerische Situationen, es sind Waffen im Spiel, es ist ein Kampf ums Überleben. Aber ich habe ihn auch deswegen zitiert, um darauf hinweisen zu können, dass ich es getan habe: Das hier, übrigens, steht Radnóti nahe. Wißt ihr, wer Radnóti ist? etc. (Siehe vorne: das Weiterverteilen des

effettivamente cosa ho fatto lì, devo domandarmi: avrei osato farlo anche in ungherese? O sono comunque così temeraria solo se faccio affidamento sul fatto che nessuno se ne accorgerà in ogni caso (quindi in realtà non sarei per niente temeraria, anzi il contrario)?

A questo punto non so di nuovo come proseguire. Non so se l'ho gestito bene o male. E chi mi crede, quando dico che ho comunque citato Radnóti perché vedo una somiglianza con la situazione in cui le guardie di frontiera e chi violava il confine stanno uno di fronte all'altro, nel campo di notte, e quella in cui gli internati e le guardie indottrinate che li odiano. Entrambe sono situazioni di guerra, ci sono armi in gioco, è una lotta alla sopravvivenza. Ma l'ho comunque citato per poter dimostrare che ce l'ho fatta: questo brano che rimane, è vicino a Radnóti. Sapete chi è Radnóti? Ecc. (Vedi sopra: la ricondivisione di aspetti della propria cultura.) Idealmente il riferimento dovrebbe essere evidente da un altro testo proveniente dallo stesso testo in cui è contenuto, senza ulteriori spiegazioni, ma

die ungarischen Teile der Vorlesung verstehen konnte: war ich selbst. Da begann ich zu ahnen, wie meine Texte im deutschen Sprachraum klingen müssen. (Manches klingt, manches nicht.)

parti ungheresi della lezione ero io stessa. Fu lì che iniziai a pensare a come dovevano suonare i miei testi ai parlanti di lingua tedesca. (Alcuni suonano bene, altri no.)

Mitgebrachten.) Idealerweise sollte der Hinweis auf einen anderen Text aus dem Wirttext selbst ersichtlich werden, ohne zusätzliche Erklärung, aber im Fall von „kleinen Literaturen“ ist das noch schwieriger als sonst.

Volte: Hier war es erst, dass ich nachgesehen habe, was die ungarischen Übersetzer aus diesem Satz gemacht haben. Da steht: „A kurva véred ráragadt a fülemre“. Wortwörtlich: „Dein verflücktes Blut ist an meinem Ohr kleben geblieben.“ Ich habe die Probe aufs Exempel gemacht und eine Umfrage unter meinen ungarischen Freunden gestartet, was sie assoziieren, wenn sie diesen Satz lesen. Ergebnis: *Keiner* hat den Radnóti darin genannt. Offenbar ist mein Original, das ein Radnóti-Zitat umgewandelt hat, durch die Übersetzung ins Ungarische noch einmal so umgewandelt worden, dass Radnóti nicht mehr zu erkennen ist. Ich beginne zu begreifen: So geht es: wie mit Flüssigkeiten, die man von einem Gefäß in ein anderes gießt und wieder zurück. Manches davon wird verschüttet, manches mischt sich.⁴⁸

nel caso delle “letterature minori” è ancora più difficile del solito.

Svolta: qui è stata la prima volta in cui ho controllato cosa avessero fatto i traduttori ungheresi di quella frase. Troviamo: “A kurva véred ráragadt a fülemre”. Letteralmente, “Il tuo maledetto sangue si è attaccato al mio orecchio”. Ho fatto una prova come esempio e ho fatto un sondaggio tra i miei amici per capire cosa associassero quando leggono questa frase. Risultato: *nessuno* ha menzionato Radnóti. Evidentemente il mio originale, in cui ho trasformato una citazione di Radnóti, è stato trasformato un'altra volta attraverso la traduzione in ungherese in modo da non rendere più riconoscibile Radnóti. Comincio a capire, è così che funziona: come con i liquidi che si versano da un vaso in un altro e viceversa. Un po' si rovescia, un po' si mischia.⁴⁸

Con la citazione di Radnóti è successa quasi la stessa identica cosa che con quella di Ady citata all'inizio. La poesia di Ady sul terreno incolto ungherese

⁴⁸ An dieser Stelle öffnet sich ein Pfad für eine längere Auseinandersetzung mit dem Prozess, in dessen Verlauf ein Original verschwindet bzw. wie ein neues entsteht...

⁴⁸ A questo punto si apre il sentiero per un approfondimento sul processo durante cui un originale sparisce o se ne crea uno nuovo...

Fast exakt dasselbe wie mit dem Radnóti ist auch mit dem eingangs erwähnten Ady-Zitat passiert. Adys Gedicht über das ungarische Brachland beginnt mit der Zeile: „Elvadult tájon gázolok“, auf dt.: „Ich wate über verwildertes Land“. Das war der Satz, der mir einfiel, als ich versucht habe mir vorzustellen, wie mein erster Band sein sollte. So, als watete ich über verwildertes Land. Ich nahm sogar den Satz selbst in die Titelgeschichte auf. In dieser Geschichte wandern zwei Geschwister über die Felder am Rande ihres Dorfes und ich dachte dabei die ganze Zeit an diesen Ady-Satz, aber geschrieben habe ich: „Ich wandere über unsichtbare Felder.“ Ich hätte auch „waten“ nehmen können, aber ich nahm nicht „waten“, weil „wandern“ für meine Geschichte das flexiblere Wort war und statt der Verwilderung nahm ich lieber das in der Erzählung wiederkehrende Motiv der Unsichtbarkeit, und schon waren so viele Änderungen erfolgt, dass der Ausgangspunkt, der Anfang des Wegs nicht mehr zu sehen war.

Zusammengefasst: Natürlich mache ich Sprachbilder etwas anders, wenn ich Ungarisch kann, als wenn ich es nicht kann. Und, heikel oder nicht, wiedererkennbar oder nicht, entscheide ich mich bis heute oft dafür, das Ungarische

comincia con la frase “Elvadult tájon gázolok”, in italiano “Guado una terra inselvaticita”. Questa è stata la frase che mi è venuta in mente mentre cercavo di immaginare come avrebbe dovuto essere il mio primo volume. Come se stessi guardando un terreno incolto. Misi perfino la frase nel titolo della storia. In questa storia due fratelli vagano nei campi nella periferia del loro paese e per tutto il tempo ho pensato a questa frase di Ady, invece ho scritto “Vago per campi invisibili.” Avrei potuto scegliere “guadare”, ma non ho scelto “guadare” perché “vagare” era la parola più flessibile per il mio racconto, e invece dell’inselvaticimento ho preferito scegliere il motivo dell’invisibilità, molto ricorrente nel racconto, perché già così erano stati fatti talmente tanti cambiamenti, che il punto di partenza, l’inizio del percorso, non era più visibile. Riassumendo: ovviamente le immagini che creo con la lingua sono un po’ diverse a seconda del fatto se so parlare l’ungherese o meno. E, difficile o no, riconoscibile o no, spesso anche oggi decido di attingere all’ungherese e alla sua letteratura⁴⁹ con piacere, poiché costituisce il fondamento della mia identità. “Én sem volnék, ha nem volnál”, “Non esisterei, se tu non esistessi”⁵⁰. Se

heran zu ziehen, gerne ungarische Literatur,⁴⁹ denn es ist nun einmal so, dass sie die Basis meiner Identität bildet. „Én sem volnék, ha nem volnál“, „es gäbe mich nicht, gäbe es dich nicht“⁵⁰. Wenn ich kann, wenn es möglich ist, zeige ich das (dass es da ist und dass ich es zeige) auch innerhalb des Textes, wenn nicht, dann eben nicht.

Es entscheidet sich von Buch zu Buch, wieviel Sichtbarkeit jeweils möglich/sinnvoll ist. In meinem zweiten Buch, ALLE TAGE, deren Held zehn Sprachen spricht, konnte das Ungarische nur eine unter zehn sein. In DER EINZIGE MANN AUF DEM KONTINENT, in dem der Held in der IT-Branche arbeitet, konnte keine andere als die englische Sprache eine wichtige Nebenrolle spielen. Bis sich schließlich in DAS UNGEHEUER wieder die Gelegenheit ergab, das Ungarische, und zwar viel offener als jemals, einzusetzen. Aber dazu sage ich im 3. Vortrag mehr.

ci riesco, se è possibile, lo mostro (che è presente e che lo mostro) anche all'interno del testo, se non riesco, allora niente.

Si decide da libro a libro quanta visibilità è possibile/sensata a seconda del caso. Nel mio secondo libro, TUTTI I GIORNI, il cui protagonista parla dieci lingue, l'ungherese non poteva che essere una delle dieci. In L'UNICO UOMO SUL CONTINENTE, in cui l'eroe lavora nel settore dell'informatica, non poteva che essere l'inglese a giocare un importante ruolo secondario. Finché infine in IL MOSTRO si presentò di nuovo l'occasione di inserire l'ungherese in modo più aperto che mai. Ma su questo ritornerò nella terza conferenza.

⁴⁹ Selbst Darius Kopp kommt über die Vermittlung Floras in den Besitz eines Attila-József- und eines Kassák-Zitats. – „Wie das Wort eingeht in einen erschlossenen Sinn“, aus Attila Józsefs Gedicht „Óda“, dt: Ode, übersetzt von Franz Fühmann, zitiert in DAS UNGEHEUER, Kapitel 5. bzw. „All das steht im Rauchfang geschrieben mit schwarzer Kreide.“ zitiert in Kapitel 3. Zitiert nach Lajos Kassák, Buch der Reinheit, Gedicht r. 2; deutsch von mir.

⁴⁹ Lo stesso Darius Kopp entra in possesso di una citazione di Attila József e di una citazione di Kassák tramite Flora. “E come il verbo s’apri alla ragione”, dalla poesia di Attila József “Óda”, in italiano Ode, tradotta in italiano da Antonello La Vergata, citata in IL MOSTRO, capitolo 5, oppure “Tutto ciò è scritto nel camino con il gesso nero.” citata nel capitolo 3. Citato da Lajos Kassák, Libro della purezza, poesia n. 2.

⁵⁰ Aus dem Gedicht „Két nyárfa“ von Sándor Kányádi (Jg. 1929).

⁵⁰ Dalla poesia “Due pioppi” di Sándor Kányádi, 1929.

Commento

Il seguente commento si basa sulla traduzione di *Der geheime Text* di Terézia Mora. L'obiettivo di questo commento è quello di analizzare varie componenti del testo di arrivo, presentando le scelte effettuate durante la traduzione, le problematiche principali incontrate e le soluzioni volte a rendere il testo il più scorrevole possibile per i lettori.

Per quanto riguarda l'impegno dell'autrice in merito alla diffusione della lingua e della cultura ungherese, abbiamo già esaminato nell'introduzione la singolare situazione di Terézia Mora. Ritengo tuttavia utile riportare una citazione di Laura Tráser-Vas, da tenere presente durante la lettura, che esprime in modo pungente "l'etichettatura" che viene spesso attribuita ad autori come Mora, in bilico tra due o più culture, e l'opzione più "inclusiva" da lei proposta:

[...] anstatt der Begriffe *Immigrantenliteratur* und *Minderheitenliteratur* würde ich die Termini *transkulturelle* oder *interkulturelle Literatur* wählen, um den Reichtum von zwischen zwei Kulturen stehenden Werken [...] am treffendsten zu beschreiben.

[...] invece dei termini *letteratura di immigrazione* e *letteratura minoritaria*, sceglierei i termini *letteratura transculturale* o *interculturale* per descrivere più accuratamente la ricchezza delle opere che si collocano tra due culture [...].¹

1. Contestualizzazione

In primo luogo è importante sottolineare la tipologia di testo che analizzeremo, lo scopo dell'autrice, lo scopo della traduzione e il pubblico di riferimento sia del testo tedesco di partenza, sia del testo tradotto per questa tesi di laurea.

Il testo in questione può essere considerato un saggio accademico; in particolare si tratta di una pubblicazione basata su conferenze universitarie, riordinate e trascritte seguendo concettualmente il percorso affrontato e spiegato dal vivo. Nonostante la collocazione accademica del testo, il registro non risulta particolarmente elevato e ricercato. Ciò è dovuto all'approccio pragmatico dell'autrice, che vuole esprimere vicinanza agli

¹ Tráser-Vas L., *Terézia Mora Seltsame Materie. Immigrantenliteratur oder Minderheitenliteratur?* In TRANS Internet Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr 15, 2004. URL: [TRANS Nr. 15: Laura Tráser-Vas \(University of Cincinnati\): Terézia Moras Seltsame Materie: Immigrantenliteratur oder Minderheitenliteratur? \(inst.at\)](http://www.insta.at/TRANS/Nr_15/Laura_Traser-Vas_(University_of_Cincinnati):_Terézia_Moras_Seltsame_Materie:_Immigrantenliteratur_oder_Minderheitenliteratur?).

ascoltatori delle conferenze e ai lettori del libro tramite l'utilizzo di espressioni colloquiali, di regionalismi e dei cosiddetti "realia", ossia elementi caratterizzanti di una cultura, concreti o concettuali, particolarmente complessi da tradurre in quanto spesso privi di corrispettivi diretti nella cultura di arrivo.

I destinatari principali del testo di partenza tedesco sono i lettori di Terézia Mora, interessati alla produzione dell'autrice e in generale al processo di composizione delle sue opere. Allo stesso tempo, essendo una raccolta di prolusioni tenutesi all'Università di Salisburgo, i primi destinatari diretti a fruire del testo nella sua versione orale sono stati gli studenti dell'Università. Per quanto riguarda il testo pubblicato, la platea dei destinatari si amplia a tutti i lettori di Mora, ma anche agli studiosi che si occupano della sua opera e della sua poetica. Tra questi va senz'altro considerata una minoranza di pubblico di lingua ungherese, probabilmente bilingue o con una buona conoscenza del tedesco.

Per quanto riguarda il pubblico della traduzione qui presentata invece, i destinatari ideali sono i lettori italiani di Mora, che non possono consultare i testi in lingua originale. In generale, restando in ambito accademico, il futuro interesse rivolto a questa traduzione si auspica provenga da persone provenienti dall'ambito della germanistica e della letteratura tedesca che dimostrino particolare interesse verso la letteratura tedesca con riferimento ad altre culture e letterature, in questo caso specifico quella ungherese.

2. Approccio alla traduzione

La traduzione del testo estratto da *Der geheime Text* è stata affrontata in seguito ad un'accurata riflessione in merito alla tipologia testuale, al fine di rendere la stessa fruibile ad un ampio pubblico di lettori. Le scelte traduttive sono state meditate e considerate in un'ottica inclusiva, "orientata a alla comprensione della cultura ricevente"². Come afferma Osimo, le traduzioni orientate alla cultura di arrivo sono collegate anche al criterio dell'accettabilità di un testo nella cultura di arrivo, in quanto il traduttore dovrebbe avere la premura di mirare a integrare il testo di arrivo nel sistema culturale e semantico dei lettori, per risultare scorrevole senza intoppi o senza effetti di "straniamento". A questo concetto fa riferimento Lawrence Venuti, che a sua volta si ricollega a Friedrich Schleiermacher. Prima di definire lo "straniamento", vediamo il

² Osimo B., *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Hoepli, Milano, 2004.

nucleo delle tesi espresse da Schleiermacher, che nel suo saggio *Sui diversi modi del tradurre* del 1813³ espone le due possibili strategie nell'affrontare una traduzione, ossia avvicinare il lettore all'autore oppure avvicinare l'autore al lettore:

O il traduttore lascia stare il più possibile lo scrittore e sposta il lettore verso lo scrittore, oppure lascia stare il più possibile il lettore e sposta lo scrittore verso il lettore.⁴

Schleiermacher introduce così, in modo indiretto, i concetti di *verfremdende Übersetzung*, traduzione estraniante, e di *einbürgernde Übersetzung*, traduzione addomesticante. Entrambi i termini in futuro sarebbero stati definiti come “addomesticamento” e “straniamento” da Lawrence Venuti, che si basa su questa dicotomia per definire la sua idea dei due concetti di *domestication*, e del suo contrario ossia la *foreignization*. Venuti definisce l'addomesticamento come

an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home.

una riduzione etnocentrica del testo straniero a valori culturali del testo di arrivo, portando l'autore a casa.⁵

Al contrario, il concetto di *foreignization*, *straniamento*, è definito come

an ethnodeviant pressure on those (cultural) values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.

una pressione etnodeviante su quei valori (culturali) per registrare le differenze linguistiche e culturali del testo straniero, portando il lettore altrove.⁶

Questa strategia mira a ottenere traduzioni scorrevoli, comprensibili e familiari, ma, allo stesso tempo, in queste traduzioni così trasparenti si può rilevare una sorta di invisibilità dei traduttori. Si può anche verificare il fenomeno di appropriazione del testo da parte dei

³ Schleiermacher F., *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. 1813.

⁴ Schleiermacher F., cit. in Osimo B., *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Hoepli, Milano, 2004, p. 5

⁵ Venuti L., *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York, Routledge, 1995, p. 241. Ove non espressamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁶ Ibidem, p. 242.

traduttori, che, ritenendo di inserire aggiunte cruciali per la comprensione del testo di arrivo, distorcono il testo a tal punto da ottenere la cancellazione totale o parziale di alcune caratteristiche della cultura di partenza.⁷

Tornando alla dicotomia tra addomesticamento e straniamento, un altro teorico di rilievo a favore dell'approccio addomesticante alla traduzione è stato Eugene Albert Nida. Nida era uno studioso statunitense considerato da molti il fondatore della traduttologia come disciplina indipendente. Nida sviluppò il concetto di *equivalenza funzionale* o *equivalenza dinamica* nella traduzione. Secondo Nida, era fondamentale che una traduzione suscitasse nella persona che la riceve la stessa reazione che il testo originale aveva provocato nei destinatari stranieri. Nel 1986, Nida affermava che “i destinatari di una traduzione dovrebbero comprendere il testo tradotto al punto da poter capire come i destinatari originali abbiano compreso il testo originale”.⁸

Tenendo a mente questi riferimenti teorici, si è cercato nella pratica di proporre soluzioni traduttive soddisfacenti, che mantenessero il tono e lo stile dell'originale, tenendo chiaramente conto del contenuto. Esaminiamo di seguito alcuni punti critici che hanno richiesto maggiore attenzione alla resa finale del testo.

3. Plurilinguismo/Multilinguismo

Prima di partire con l'analisi vera e propria del testo tradotto, vale la pena introdurre il concetto di plurilinguismo per ribadire il contesto entro cui vengono formulate le seguenti osservazioni relative ai realia, ai regionalismi austriaci, tedeschi e ungheresi, ai rimandi letterari classici e alla letteratura per l'infanzia, al bilinguismo e ai fenomeni linguistici del *language mixing*, del *code-switching* e *code-mixing*.

Il plurilinguismo è la chiave di interpretazione di tutto il testo tradotto. Per questo motivo è importante tenere a mente la sua definizione e ricordare il contesto linguistico in cui l'autrice si è formata (cfr. introduzione nel capitolo dedicato). Il plurilinguismo o multilinguismo viene infatti definito da Treccani come la

⁷ Munday J., *The Routledge Companion To Translation Studies*, London & New York, Routledge, 2009, p. 183-184.

⁸ Venuti L., *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*. Translated by M. Guglielmi, Roma: Armando Editore, 1999, p. 47.

situazione di una comunità o di un territorio in cui, per la posizione di confine o per la composizione etnica, sono in uso più lingue; anche, la capacità di un singolo individuo o di un gruppo etnico di esprimersi facilmente in più lingue, o anche dialetti, o di usare più livelli di linguaggio. In particolare., uso di diversi registri linguistici ed espressivi in un testo letterario [...].⁹

In merito al plurilinguismo utilizzato da Mora come strumento creativo, Claudia Tatasciore esamina le conseguenze che ne derivano, non necessariamente positive:

Sprache wird als Abwehr gegen eine von Gewalt und Panik dominierte Welt benutzt, ist selbst aber auch Opfer dieser Welt. So ist die normale Beziehung zwischen dem Sprecher und der Wirklichkeit beschädigt. Benutzt man seine Sprache, und insbesondere seine Mehrsprachigkeit, als Fluchtweg, so ‚verrät‘ man sein Anderssein und wird deswegen von der Mehrheit ausgegrenzt. Ein ‚atrophiertes‘ Gebrauch der Sprache ist gleichzeitig Ausweg und Stigma.

Il linguaggio viene usato come difesa contro un mondo dominato dalla violenza e dal panico, ma è esso stesso vittima di questo mondo. In questo modo, il normale rapporto tra il parlante e la realtà viene danneggiato. Se si usa la lingua, e soprattutto il plurilinguismo, come via di fuga, si “tradisce” la propria diversità e si viene quindi esclusi dalla maggioranza. Un uso “atrofizzato” della lingua è sia una via di fuga che uno stigma.¹⁰

Tatasciore, in questa citazione, mette in rilievo la doppia funzione del plurilinguismo, che muta a seconda del contesto di riferimento e alle persone che si approcciano a questo fenomeno. Se è presente una predisposizione allo scetticismo e alla repulsione del “diverso” infatti, il plurilinguismo non è più visto come un aspetto positivo di arricchimento, bensì come una sorta di “incompletezza”, come mancanza di una totalità linguistica e, di conseguenza, identitaria.

4. Realia

Il primo esempio di fenomeno per cui ho riscontrato difficoltà nel tradurre in italiano è stato l’approccio ai cosiddetti “realia”. La definizione di questi vocaboli è espressa da Vlahov e Florin, che li definiscono come

⁹ <https://www.treccani.it/vocabolario/plurilinguismo/>

¹⁰ Tatasciore C., *Sprache als Ausweg, Sprache als Stigma. Eine Reflexion über die Mehrsprachigkeit in den Texten von Terézia Mora*. URL: https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/36174/file/AB0612_14_Tatasciore_Sprache_als_Ausweg.pdf

[...] parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che rappresentano denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storicosociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue.¹¹

Nel testo preso in analisi per il presente lavoro di traduzione ho incontrato alcuni casi di realia molto difficili da tradurre in italiano. Il passo seguente presenta svariati termini legati al primo realia di cui parla Terézia Mora: *Gendarmerie*.

Ein anderes Lieblings-Irritationswort aus der Kindheit war: „Gendarmerie“. Zum einen, natürlich, wegen der „Marie“, die ich heraushörte, zum anderen, weil sich mir zu viele Assoziationen dazu aufdrängten. Auf Österreichisch schien es sich um eine Art Autobahnpolizei zu handeln, bei den Deutschen war es ein Spiel (Räuber und Gendarm), in der ungarischen Geschichte war ein „zsandár“ ein österreichischer Beamter, ein bewaffneter Unterdrücker. Wobei ein ungarischer „csendőő“ (= der Hüter der Ruhe) auch nicht besser war.

Un'altra parola irritante preferita della mia infanzia era “gendarmeria”. Da un lato, naturalmente, per il “Maria” che mi pareva di sentire, dall'altro perché evocava troppe associazioni. In austriaco sembrava essere una sorta di pattuglia autostradale, per i tedeschi era un gioco (guardie e ladri), nella storia ungherese uno “zsandár” era un ufficiale austriaco, un oppressore armato. E anche un “csendőő” ungherese (= custode del silenzio) non era molto meglio.¹²

In questo caso una prima soluzione a cui si potrebbe pensare potrebbe essere quella di rendere il tedesco *Gendarmerie* col suo corrispettivo italiano *gendarmeria* – un termine che, essendo di derivazione francese, potrebbe sembrare un degno equivalente. Nel momento in cui Mora espone però il problema dei regionalismi, ossia delle sfumature di significato associate a una parola a seconda dei paesi o delle regioni dei parlanti diviene evidente che *Gendarmerie* assume un diverso significato a seconda che ci si trovi in Austria o in Germania. In particolare, nel contesto austriaco la parola indica rispettivamente una divisione storica del Ministero della Difesa,¹³ diventata in seguito parte integrante del corpo di polizia, da cui l'associazione con la “pattuglia autostradale”.

¹¹ Vlahov S. and Florin S., “Neperovodimoe v perevode. Realii”, in Osimo, B., *Manuale del Traduttore: guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano, 2004, p. 64.

¹² Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

¹³ <https://www.polizei.gv.at/wien/publikationen/geschichte/gendarmerie.aspx>

A partire dal 2000 l'organo della gendarmeria austriaca è stato soppresso, unendosi alla polizia di frontiera e alla polizia federale austriaca.¹⁴ Il secondo significato citato è riconducibile a un gioco tedesco, *Räuber und Gendarm*, corrispondente al gioco d'infanzia italiano "guardie e ladri". Chiaramente la sfumatura semiotica di *Gendarmerie* in tedesco apre un divario linguistico, poiché in base alla provenienza del lettore si hanno interpretazioni differenti.

Trasponendo il tedesco in ungherese, Terézia Mora riflette sui significati di *zsandár* e *csendőr*. Derivati dal tedesco *Gendarmerie*, indicano entrambi un ruolo militare storico stabilitosi all'inizio della monarchia austroungarica, ovvero quello di una guardia armata incaricata di mantenere l'ordine, anche usando la forza. Il termine *zsandár* venne tramutato in *csendőr* con la riforma linguistica avvenuta tra il 18° e il 19° secolo,¹⁵ indicando letteralmente "il custode del silenzio" come affermato da Mora. Alla fine della Seconda Guerra Mondiale, il nuovo governo comunista ungherese decretò la fine della carica militare dei *csendőr*, modificando il termine per indicare il nuovo ruolo dell'agente di polizia da quel momento in poi, il *rendőr*, letteralmente "guardia dell'ordine". La sottile vena ironica che inserisce Mora alla fine del periodo, "non era molto meglio", sta ad indicare l'atto da parte del nuovo governo ungherese di dichiarare criminali di guerra tutti i *csendőr*, sia presenti che passati.¹⁶

Il secondo caso di realia incontrato nella traduzione del primo capitolo di *Der geheime Text* è *Wendedeutsch*. La soluzione traduttiva adottata ha puntato a isolare il cuore del significato mantenendolo integro, traducendo in italiano il resto del termine, optando quindi per il secondo dei dieci metodi illustrati da Osimo sul come affrontare i realia.¹⁷ Sii è dunque mantenuto il termine *Wende*, mentre si è tradotto letteralmente *deutsch*: il risultato è "tedesco della *Wende*"¹⁸, con marcatura del forestierismo in corsivo.

5. Chiosa

Di pari passo con i realia, abbiamo il fenomeno della chiosa, definita da Osimo come

¹⁴ <https://it.wikipedia.org/wiki/Gendarmeria>

¹⁵ <http://mek.oszk.hu/02000/02042/html/15.html>

¹⁶ <http://www.csendor.com/site/index-a.html>

¹⁷ Osimo B., *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Hoepli, Milano, 2004, pp. 64-65.

¹⁸ È stato scelto di mantenere le virgolette per riportare esattamente l'originale all'interno della traduzione, contrariamente alla regola adottata sopra e di seguito, che prevede l'uso del corsivo per indicare concetti o parole con connotazioni particolari.

[...] la spiegazione di una parola o di un passo difficile inserita nel testo stesso, come se ne facesse parte. Nello specifico della traduzione, è il procedimento che consiste nel tradurre una parola o un passo – specie contenente riferimenti a realia potenzialmente oscuri al lettore della cultura ricevente – con la sua spiegazione. È una prassi da seguire soltanto laddove sia impossibile fare diversamente, e quando vi si ricorre, in base alla norma ISO 2384 del 1977 occorre segnalarlo in modo esplicito al lettore.¹⁹

Questa tecnica è stata adottata in vari casi nel testo. Qui ne presentiamo alcuni.

Il primo si trova all’inizio del testo, quando l’autrice parla delle sue origini familiari. Cita la provincia austriaca in cui risiede la sua famiglia, specificando che è emigrata in Austria dalla Croazia. Qui sotto il periodo in cui è stata inserita la chiosa, evidenziata in grassetto:

[...] seine Vorfahren werden also, wie die Mehrheit der Burgenlandkroaten, während der Türkenkriege aus Dalmatien eingewandert sein.

[...] i suoi antenati, come la maggior parte dei croati del Burgenland, **la provincia più orientale dell’Austria**, sono emigrati dalla Dalmazia durante la guerra contro i turchi.²⁰

Un secondo esempio di chiosa a cui sono ricorso è inserito in un periodo più complesso. L’autrice commenta l’utilizzo della parola *Tschick*, sottolineando la sua provenienza straniera ma non specificandone l’origine. Traducendo, ho ritenuto opportuno rendere chiara l’origine italiana del prestito ed esplicitando il suo ruolo di prestito in tedesco. La resa è stata la seguente, in grassetto la chiosa:

[...] die eine Hand in der Tasche, in der anderen der Tschick. Ich stolpere, wenn ich das vorlesen soll. Es ist ein fremdes Wort.

[...] una mano in tasca, nell’altra la cicca.” Se leggo ad alta voce questa frase mi blocco. **In tedesco “cicca” è una parola straniera, un prestito dall’italiano.**²¹

¹⁹ Osimo B., *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Hoepli, Milano, 2004, p. 193.

²⁰ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

²¹ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

Ho scelto di tenere “cicca” che suscita lo stesso suono del tedesco, pur consapevole del significato diverso a seconda delle regioni italiane.

Un ultimo caso di chiosa è stato esplicitando il concetto di “Wirttext”, non essendoci un termine italiano equivalente:

Idealerweise sollte der Hinweis auf einen anderen Text aus dem **Wirttext** selbst ersichtlich werden, ohne zusätzliche Erklärung, aber im Fall von „kleinen Literaturen“ ist das noch schwieriger als sonst.

Idealmente il riferimento dovrebbe essere evidente da un altro testo **proveniente dallo stesso testo in cui è contenuto**, senza ulteriori spiegazioni, ma nel caso delle “letterature minori” è ancora più difficile del solito.²²

Il significato di *Wirttext* è dato dalle due parole che si uniscono a formare questo composto: “der Wirt” (albergatore, ospitante, padrone di casa) e “der Text” (testo). Tradurre letteralmente il composto avrebbe avuto come risultato come un elemento fortemente straniante all’interno della frase. La scelta è stata quindi quella di ricorrere quindi a una chiosa.

6. Rimandi intertestuali

Nel testo di Mora sono presenti numerosissimi riferimenti letterari, in parte ungheresi ma principalmente europei. Per rendere questa fitta intertestualità nel testo italiano sono dovuta ricorrere, ove possibile, alle edizioni italiane in commercio; nei casi in cui non erano presenti traduzioni italiane dei testi citati da Mora o il loro reperimento risultava particolarmente difficoltoso li ho tradotti io.

L’intento dell’autrice nell’inserire questi rimandi intertestuali è quella di intessere nella lingua tedesca “la coloritura di un altrove tramite l’utilizzo di calchi, traduzioni di canzoni famose ungheresi, immagini poetiche entrate nell’immaginario culturale ungherese.”²³ Allo stesso tempo, si potrebbe pensare che tutti i rimandi letterari e musicali siano eccessivi o superflui se non conosciuti dalla maggior parte dei lettori, dubbio espresso

²² Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

²³ Tatasciore C., *Con la lingua, contro la lingua. Sulla scrittura di Terézia Mora*. LisT 2, Aracne Editrice, Roma 2009.

peraltro dalla stessa autrice nel corso di un colloquio con Claudia Tatasciore. Quest'ultima rielabora il discorso esprimendosi a favore dei rimandi, poiché

un riferimento letterario dunque non è necessariamente comprensibile a tutti i lettori, soprattutto non ai lettori tedeschi, ma [...] svolge un'importante funzione nel gioco di contrasto tra ciò che è conosciuto e ciò che è minaccioso.²⁴

I rimandi letterari presenti nel testo tradotto in questo lavoro sono suddivisibili in tre grandi categorie: quelli alla letteratura ungherese, quelli alla letteratura canonica e i rimandi musicali.

Prima di affrontare i due paragrafi successivi, ritengo utile inserire una citazione di Laura Tráser-Vas che esprime in modo quasi poetico la capacità di Terézia Mora di inserire frasi che sortiscono effetti evocativi nei suoi testi, in particolare frasi di provenienza ungherese.

Die Einzigartigkeit von Moras Sprache ergibt sich aus ihrer Fähigkeit, im deutschen Text wortwörtliche Übersetzungen aus dem Ungarischen, sozusagen „Spiegelübersetzungen“, zu verbergen und damit die Intensität ihrer Bilder zu verstärken.

L'unicità del linguaggio di Mora deriva dalla sua capacità di nascondere nel testo tedesco traduzioni letterali dall'ungherese, “traduzioni a specchio” per così dire, aumentando così l'intensità delle sue immagini.²⁵

6.1. Letteratura ungherese dell'infanzia

Nel ripercorrere le tappe della sua formazione letteraria, Terézia Mora ricorda con piacere il primo approccio a quella che chiama “Lyrik für Kinder”, “poesia ungherese per bambini”.²⁶ Oltre alla poesia l'autrice cita anche due racconti: *Il Gatto con gli stivali* e *L'uccellino brutto* di Werner Heiduczek e Wolfgang Würfel. Quest'ultimo rimane il preferito dell'autrice ancora oggi, essendo legato alle sue prime esperienze di prosa. Nel

²⁴ Tatasciore C., *Con la lingua, contro la lingua. Sulla scrittura di Terézia Mora*. LisT 2, Aracne Editrice, Roma 2009.

²⁵ Tráser-Vas L., *Terézia Mora Seltsame Materie. Immigrantenliteratur oder Minderheitenliteratur?* In TRANS Internet Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr 15, 2004. URL: [TRANS Nr. 15: Laura Tráser-Vas \(University of Cincinnati\): Terézia Moras Seltsame Materie: Immigrantenliteratur oder Minderheitenliteratur? \(inst.at\)](http://www.insta.at/TRANS/Nr_15/Laura_Traeser-Vas_(University_of_Cincinnati):_Ter%C3%A9zia_Moras_Seltsame_Materie:_Immigrantenliteratur_oder_Minderheitenliteratur?.html).

²⁶ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

primo caso è stato possibile reperire facilmente il titolo della versione in commercio in Italia trattandosi di un testo molto conosciuto. Nel secondo caso invece, dopo un'accurata ricerca, ho scelto di tradurre il titolo in modo letterale, in quanto assente in italiano. Avrei potuto inserire un titolo conosciuto dai più, come *Il brutto anatroccolo*, ma in questo caso si trattava di trovare un equivalente che rendesse lo stesso concetto di partenza. Per evitare fraintendimenti è risultato più opportuno tradurre letteralmente l'originale, anche perché nella nota a piè di pagina l'autrice indica esplicitamente l'autore e l'illustratore del libro. Il terzo riferimento è un rimando alla poesia dell'infanzia vera e propria: si tratta di una poesia onomatopeica di Sándor Weöres. Qui di seguito l'originale e le due traduzioni, sia quella dell'autrice, presente nel testo originale a piè di pagina, sia il mio tentativo di traduzione.

Csipp, csepp, egy csepp, öt csepp meg tíz, olvad a jégcsap, csepereg a víz.

Tropf, tropf, ein Tropf, fünf Tropf und zehn. Eiszapfen schmelze, zu Wasser zergeh.

Cic, ciac, una goccia, cinque gocce e dieci. Sciolto il ghiacciolo, acqua ne esce.²⁷

Non a caso, prima di presentarla, Mora definisce questa poesia intraducibile. Pur essendo il significato semplice e tramutabile in prosa, la peculiarità della cadenza, delle assonanze e degli effetti fonici è pressoché impossibile da rendere in un'altra lingua. Proponendo la sua versione in tedesco, Mora si mostra consapevole della perdita nella traduzione. Personalmente è risultato difficile trovare una versione italiana che fosse accettabile anche sotto il punto di vista onomatopeico, di rime e assonanze. Certa della perdita del ritmo nella mia versione della filastrocca, che viene insegnata ai bambini ungheresi sotto forma di canzoncina (se si prova a cantarla, non risulta scorrevole come quella in tedesco né tantomeno come l'originale), ho optato comunque per una traduzione fedele al significato originale, che cerca di imitare al meglio l'onomatopea dell'acqua e dello scioglimento del ghiaccio presente nel testo ungherese.

Un altro riferimento alla letteratura d'infanzia è quello a una raccolta di poesie provenienti dalle opere delle autrici svedesi Ingrid Sjöstrand, Siv Widerberg e Britt

²⁷ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

Hallquist, redatto con le traduzioni in ungherese da parte di István Tótfalusi, con il titolo *Ami a szívedet nyomja* (it.: *Quello che ti sta a cuore*), assente nel mercato librario italiano. È Mora stessa ad ammettere la singolare diffusione di questo testo in Ungheria, in quanto abbastanza sconosciuto anche in Germania. Il testo viene citato poiché una delle poesie è inserita nella prima raccolta di racconti dell'autrice, *Seltsame Materie*: Mora spiega come abbia voluto inserire “Ein unsichtbarer Einfluss”, “un'influenza invisibile”,²⁸ come rimando alla sua infanzia e allo stesso tempo all'influenza straniera nella cultura in cui è cresciuta.

Altrettanto interessante è la riflessione dell'autrice sulla localizzazione dall'inglese all'ungherese di un testo di fama internazionale, *Alice nel Paese delle Meraviglie*. Per inquadrare ciò su cui riflette Mora, riportiamo la definizione di “localizzazione” formulata da Osimo:

1. Strategia traduttiva in base alla quale i traduttori eliminano gli elementi culturali appartenenti a una cultura diversa da quella ricevente, [...] sostituendovi elementi della cultura ricevente. In tal modo il testo viene recepito come locale, originale.²⁹

Si ricorre alla localizzazione in svariati casi in cui non si vuole straniare troppo il testo inserendo elementi che ostacolano una lettura scorrevole. Qui di seguito l'esempio su cui riflette Mora:

Als ich zum Beispiel in Alice im Wunderland in der Szene mit der Falschen Schildkröte den Satz „Tud az angolna angolul?“ lesen musste, fragte ich mich natürlich: Was stand da wohl im Original?

Per esempio, quando ho letto la frase “Tud az angolna angolul?” nella scena con la Falsa Tartaruga in Alice nel Paese delle Meraviglie, mi è venuto spontaneo chiedermi: cosa diceva l'originale?³⁰

In questo caso, la soluzione a cui si è ricorsi nella traduzione ungherese risulta decisamente piacevole e scorrevole per i lettori ungheresi, con un gioco di parole basato sul sostantivo “angolna”, “anguilla”, e su “angolul”, “l'inglese”. Il significato viene

²⁸ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

²⁹ Osimo B., *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Hoepli, Milano, 2004, p. 210.

³⁰ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

esplicitato poco dopo in tedesco da Mora: in italiano significa “L’anguilla sa l’inglese?” La traduttrice riflette proprio sulla difficoltà di rendere i giochi di parole in un’altra lingua. Mora riflette su un altro fenomeno di localizzazione nei libri per l’infanzia, questa volta dal tedesco all’ungherese. Si tratta di un luogo geografico fittizio inserito nel libro *La doppia Carlotta*, tradotto da Sándor Török in ungherese, ossia “Seebühl am Bühlsee”. L’autrice esprime il suo disappunto in merito alla resa ungherese della traduzione, che secondo il suo parere non risulta autoctona: “Bühl-tavi Tó-Bühl”, “Lago Bühl a Bühlac”³¹. La soluzione da me adottata cerca di tenere conto della sonorità della denominazione geografica dell’originale. In questo modo, pur utilizzando un termine francese, viene mantenuto l’effetto speculare, come nell’originale, della posizione delle parole “Bühl” e dei due traduttori di “See”.

Due autori vengono citati di sfuggita nell’ultima parte del discorso dell’autrice in merito alla presenza di letteratura dell’infanzia nella casa in cui crebbe Mora: Hans Fallada e Günther Grass, con il suo *Die Rättin* (it.: *La ratta*).

Un ulteriore riferimento alla letteratura dell’infanzia si può ritrovare con Morgenstern, di cui vengono citati due estratti da due poesie diverse: *Die Möwen sehen alle aus, als ob sie Emma hießen* e *Die Rehlein beten zur Nacht*, tradotti rispettivamente con *I gabbiani, sempre uguali, Emma tutti puoi chiamarli* e *I capriolini pregan la sera*³². In entrambi i casi sono ricorsa a pubblicazioni in commercio.

6.2. Letteratura ungherese

I rimandi alla letteratura ungherese sono presenti in tutto il testo “*Über verwildertes Land*”. Come accennato nel capitolo, Mora inserisce numerosi riferimenti ad autori classici ungheresi, considerati de pilastri di questa letteratura.

Il primo autore citato è Ady Endre: il primo verso della sua poesia *A magyar ugaron* (it.: *Sul maggese magiaro*) è quello che dà il titolo all’intero capitolo della conferenza: “*Über verwildertes Land*”, “*Su terra inselvaticita*”. Durante la ricerca di un testo pubblicato in italiano, già presente in commercio, ho trovato la poesia *Sul maggese magiaro* inserita in *Poesie*, a cura di Paolo Santarcangeli. Ho quindi mantenuto lo stesso titolo di Santarcangeli come corrispettivo di “A magyar ugaron”, il titolo della poesia. La scelta

³¹ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

³² Morgenstern C., *Il grande Lalulà*. Traduzione di Pierini F., Pordenone, Edizioni C’era una volta..., 1993.

di proporre la mia versione per quanto riguardasse il primo verso è invece dovuta alla necessità di favorire la scorrevolezza della lettura, oltre che a un motivo “tecnico”. Il problema si pone nel momento in cui si passa dal tedesco all’italiano. Infatti, se non si considera la provenienza del verso della poesia ungherese, l’assenza del verbo tedesco nel titolo porta a tradurlo così com’è, ottenendo appunto “Su terra inselvaticita”. Alla fine del testo invece abbiamo la versione originale del verso, “Elvadult tájon gázolok”. Santarcangeli nel 1964 propone “Calpesto una landa inselvaticita”, che ovviamente è un buon traduttore per “Elvadult tájon gázolok”. Se mantenessimo lo stesso verso di Santarcangeli e lo paragonassimo al tedesco, per avere un titolo parallelo dovremmo eliminare il verbo: “Una landa inselvaticita”, posto come traduttore di “Über verwildertes Land”. Questa soluzione a mio parere è da escludere, in quanto non rende il concetto di “über”: in tedesco il significato di “sopra”, “su” rimane anche senza il verbo reggente “waten”, mentre in italiano “calpestare” è un verbo transitivo che non è accompagnato dalla preposizione “su”. Il verbo proposto nella mia versione, “guadare”, tiene conto di questo problema giacché può essere utilizzato in modo transitivo con un complemento oggetto in tutti i casi in cui si presenta nel testo, con il verbo omesso ma implicito o con il verbo esplicitato.

Il secondo autore citato è János Pilinszky con *Agonia christiana*. Mora riporta l’intera poesia, composta da quattro versi. L’autrice racconta della difficoltà di traduzione di un verbo in particolare, “begombolni”, “abbottonare” poiché legato al concetto della morte e associato a uno specifico significato evocato: il passaggio dalla vita alla morte in modo consapevole e l’agonia dell’attesa dell’alba, in chiave cristiana la rinascita.

In ungherese è presente un gioco di parole: il verbo “begombolni”, “abbottonare” è spesso collocato con “kabátomat”, “il (mio) cappotto”. Quest’ultimo fa rima con “halálomat”, “la (mia) morte”. Da qui nasce la difficoltà di rendere questo gesto per mantenere il parallelismo con il cappotto. Mora racconta come la ricerca di una soluzione l’abbia tormentata per anni, lasciandola insoddisfatta di tutte le traduzioni finora tentate. Per la traduzione in italiano sono rimasta fedele a quella letterale, a cui ha optato anche Mora per il tedesco.

Il terzo autore ungherese è Attila József, di cui Mora cita le poesie *A város peremén* (it.: *Ai margini della città*) e *Eszmélet* (it.: *Senso*).

Partiamo con l'analisi della prima. Qui di seguito riporto il testo posto nel capitolo dedicato alla traduzione:

Nell'originale:

...

Új nép, másfajta raj.

Másként ejtjük a szót,

fejünkön másként tapad a haj.

In tedesco:

...

wir sind eine andere Schar.

Wir reden anders, und anders klebt

auf unsern Schädeln das Haar.³³

In italiano:

...

Popolo nuovo, sciame diverso.

Diciamola in altro modo: sulle nostre teste

in modo diverso aderisce il capello.³⁴

La scelta di mantenere anche il tedesco nel testo di arrivo è dovuta alla volontà di riportare la traduzione in tedesco di Günther Deicke, citata da Mora, per stimolare l'eventuale ricerca individuale dei lettori interessati, oltre a permettere un confronto diretto tra le versioni ai lettori che conoscono sia il tedesco che l'ungherese.

La traduzione italiana presentata è quella di Edith Bruck, celebre autrice e traduttrice. Personalmente considero la sua versione molto poetica e piacevole alla lettura. Tuttavia, non posso fare a meno di notare la discrepanza tra l'ungherese "Másként ejtjük a szót" e l'italiano "Diciamola in altro modo": non si tratta qui di un invito o di un'introduzione alla frase successiva, ma proprio del concetto di "parlare in modo diverso", "parlare lingue differenti" ecc. Nella traduzione a fronte per questa tesi ho comunque mantenuto la traduzione di Bruck presente in commercio, per presentare invece la mia proposta di

³³ Mora, T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

³⁴ József A., *Poesie*. A cura di Edith Bruck, Milano, Mondadori, 2002, p. 143.

traduzione in questa sede di commento. Essa consiste in una versione più letterale, tenendo conto del passaggio dal tedesco:

...

siamo un branco diverso.

Parliamo in modo diverso, e si attaccano in modo diverso

i capelli sul nostro cranio.

L'altra poesia di Attila József citata da Mora è *Eszmélet* (it.: *Senso*), da cui vengono estratti due versi: “Az éjjel rászálltak a fákra, mint kis lepkék, a levelek?”, “E di notte, come delle piccole farfalle, le foglie si sono posate sui rami”. Questo passaggio è significativo perché l'autrice esprime il profondo legame tra la sua scrittura e la poesia di Ady, tanto da farle affermare:

Schließlich ist Schreiben jene Situation, in der man sich einen eigenen Satz über Blätter an Bäumen überlegt.

In conclusione, la scrittura è qualsiasi situazione in cui si riflette sulla propria frase in merito alle foglie sugli alberi.³⁵

Da questo passaggio si evince il profondo influsso del poeta sulla formazione di Terézia Mora e sulla sua quotidianità.

Un altro poeta di spicco della letteratura ungherese citato da Mora è Miklós Radnóti con la sua 4. *Rasglednitsa* (it.: *Quarta razglednica*). L'autrice racconta della difficoltà di scegliere se inserire il rimando nel suo racconto *Stille.Mich.Nacht*, poiché la poesia di Radnóti è molto connotata culturalmente e rappresenta l'ultimo lascito del poeta: i suoi ultimi componimenti sono stati rinvenuti nella tasca interna del cappotto quando venne esumato dalla fossa comune. Come spiega Mora, Radnóti, che in quanto ebreo era vittima delle leggi razziali (in ungherese, “leggi ebraiche”), trascorse l'ultima parte della sua vita da prigioniero, costretto ai lavori forzati (*munkaszolgálat*). Durante la sua permanenza in un luogo carico di orrori e violenza, trovò comunque la forza di scrivere ed esprimersi poeticamente, producendo le celebri *Razgledniche*, di cui Mora cita appunto la quarta.

³⁵ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

Nella nota a piè di pagina in cui Mora inserisce integralmente la poesia non ho optato per una traduzione mia, ma ho riportato quella disponibile in commercio di Edith Bruck.

Mora nomina anche Imre Kertész, sebbene in modo molto contenuto in una nota a piè di pagina: “Ein Text brauche einen Skandal.”, “Un testo ha bisogno di uno scandalo”. In questo caso non abbiamo nessuna fonte di riferimento, e dunque è stato sufficiente tradurre il testo così come si presentava.

L’ultimo riferimento è quello a Sándor Kányádi, con la sua poesia *Két nyárfa* (it.: *Due pioppi*). Questa poesia è molto celebre in Ungheria, essendo stata musicata da svariate band anche di recente. Mora cita solo una frase per concludere il discorso sulle influenze letterarie da utilizzare per costruire il concetto di “identità”: “Én sem volnék, ha nem volnál”, “Non esisterei, se tu non esistessi”³⁶.

6.3. Letteratura canonica

Passiamo ora al tema dei rimandi di letteratura canonica nel testo tradotto. Il primo riferimento riguarda il filosofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel: il passo citato dall’autrice è tratto dalle *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, un saggio che Mora cita da un’edizione disponibile su Google Books. Il problema sorge nel momento in cui si deve risalire alla traduzione italiana del testo. Nel tempo sono comparse diverse traduzioni delle opere di Hegel, rendendo il lavoro di rintracciamento della singola frase citata abbastanza laborioso. Nonostante la difficoltà, sono riuscita a trovare la frase equivalente in due diverse pubblicazioni in commercio. La prima è inserita nel primo volume di *Lezioni sulla filosofia della storia, 1. La razionalità della storia*, edito da PGreco. Per completezza riporto anche il tedesco a cui fare riferimento:

[...] Sibirien [...] welches zwar große sich ins Nordmeer ergießende Ströme enthält, aber uns als nördliche Zone nichts angeht, weil diese, wie schon gesagt ist, außerhalb der Geschichte fällt.

³⁶ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

[...] la Siberia. Per noi essa è fuori dal campo d'osservazione. [...] I vantaggi che vi si riscontrano, e cioè il fatto che grandi fiumi, [...] sbocchino nell'Oceano Artico, sono neutralizzati dal clima.³⁷

In un'altra edizione delle *Lezioni sulla filosofia della storia*, a cura di Giovanni Bonacina e Livio Sichirolo, la traduzione recita:

[...] la Siberia [...] seppur contenga fiumi piuttosto grandi che sfociano nel Mare del Nord, a noi, in quanto zona nordica, non ci riguarda, perché quella, come già detto, sta fuori dalla storia.³⁸

Ho deciso di optare per quest'ultima versione, molto più scorrevole e meno frastagliata nella sua ricomposizione dei traduttori corrispondenti al tedesco. Si tratta di una versione anche più fedele al testo originale, mentre la prima risulta più libera.

Heinrich Heine viene invece citato per tre poesie: *Leise zieht durch mein Gemüt liebliches Geläute*, *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten* e *Du bist wie eine Blume*, tradotti rispettivamente con *Il tinnìo d'un dindonìo vibra in me pian piano*, *Non so che cosa vuol dire*, *Sei come un fiore*.

La prima si trova all'interno del volume *Poesie* a cura di Ferruccio Amoroso a pagina 5. Amoroso traduce con "Il tinnìo d'un dindonìo vibra in me pian piano."³⁹, mantenendo la musicalità nell'accostamento dei primi due sostantivi, ma eliminando l'aggettivo "liebliches", "grazioso" ma anche "piacevole".

La seconda è reperibile a pagina 164 de *Il libro dei canti*, tradotto da Amalia Vago, e costituisce una delle poesie di Heine più conosciute anche in Italia, il canto della cosiddetta *Lorelei*.

Anche la terza è reperibile nello stesso volume della seconda, a pagina 214 de *Il libro dei canti*. In questo caso però ho optato per una traduzione letterale del testo originale "Du bist wie eine Blume", inserendo "Sei come un fiore". Il motivo è dato dalla struttura diversa presente nella traduzione di Vago, che pone il corrispettivo di "Du bist wie eine

³⁷ Hegel G. W. F., *Lezioni sulla filosofia della storia. 1. La razionalità della storia*. Milano, PGreco edizioni, 2014, p. 264.

³⁸ Hegel G. W. F., *Lezioni sulla filosofia della storia*. A cura di Giovanni Bonacina e Livio Sichirolo, Roma, Laterza, 2003.

³⁹ Heine H., *Poesie*. Tradotte da Ferruccio Amoroso, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1963

Blume” al secondo verso invece del primo come in tedesco. La versione di Vago si presenta così: “Tu sei bella, soave / e pura, come un fiore”⁴⁰. A mio avviso risultava più adeguato tradurre alla lettera, anche per evitare di spezzare il verso con punti di sospensione: “Tu sei [...] come un fiore”. Il soggetto risulta superfluo e si può omettere, ma il verbo va comunque inserito prima dei puntini.

Reperire le edizioni classiche di due poesie di Johann Wolfgang von Goethe citate da Mora è stato invece molto più immediato. Il *Mailed* citato è infatti considerato uno dei più importanti componimenti anche in Italia. La seconda poesia è *Wandrer's Nachtlid II*, di cui viene citato solo l'incipit “Über allen Gipfeln ist Ruh”, tradotta dal celebre Giuliano Baioni. Le versioni disponibili in commercio delle due poesie sono state tratte da due volumi, rispettivamente a cura di Benedetto Croce e da Giuliano Baioni per la seconda come citato sopra.

Un altro autore classico citato da Mora è Reiner Maria Rilke, di cui vengono riprese alcune righe di due celebri poesie: “Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr”, dalla poesia *Herbsttag* e “Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe hinter tausend Stäben keine Welt” dalla famosissima poesia *Der Panther*. In entrambi i casi è stato immediato il reperimento di edizioni italiane di riferimento, nello specifico il volume *Poesie* a cura di Giuliano Baioni.⁴¹ Le traduzioni di Baioni suonano: “Chi non ha casa, ormai più non edifica” e “Mille sbarre soltanto ovunque vede e nessun mondo dietro a mille sbarre”.

L'ultimo riferimento intertestuale è quello a Friedrich Dürrenmatt. Nel citare questo autore Terézia Mora compie una riflessione e ammette di aver commesso un errore in uno dei suoi primi racconti, *Domitianus war ein schlechter Kaiser*, *Domitianus era un cattivo imperatore*, contenuto in *Seltsame Materie*, di cui ha riportato il nome in modo errato. Viene poi riportata una frase dal dramma teatrale *Romolo il grande*, che sono andata a reperire in un'edizione italiana del 2006 presente in commercio, che a mio avviso risulta più esplicita rispetto all'ungherese e al tedesco citati nell'originale. In tedesco abbiamo “Augustus hat nichts gelegt?”, tradotta da Aloisio Rendi con “Augusto ha fatto l'uovo, stamane?”⁴² invece della versione più letterale “Augusto non ha deposto nulla?” che

⁴⁰ Heine H., *Il libro dei canti*. Introduzione di Vittorio Santoli, Traduzione di Amalia Vago, Torino, Einaudi, 1962, p. 214.

⁴¹ Rilke R. M., *Poesie. Edizione con testo a fronte a cura di Giuliano Baioni; commento di Andreina Lavagetto. I: 1895-1908*, Milano, Einaudi Gallimard, 1994.

⁴² Dürrenmatt F., *Romolo il grande*. Traduzione di Aloisio Rendi, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p. 20.

mantiene il corrispettivo di nichts = nulla e non comporta l'aggiunta del complemento oggetto e dell'indicazione di tempo "stamane". Certamente, la versione di Rendi esplicita il complemento oggetto e risulta più chiara. Il testo di partenza tedesco però presenta una struttura negativa, a cui di solito segue una risposta di conferma con "no". Tuttavia, ho scelto di mantenere la versione di Rendi che esplicita il contesto e ribadisce l'assurdità della storia.

Gli ultimi due autori classici citati da Mora sono Friedrich Schiller e Heinrich Böll, ma entrambi vengono solo nominati poco prima di Dürrenmatt, senza indicazioni precise sulle opere che hanno influenzato l'autrice.

6.4. Rimandi musicali

Mora completa la rete di rimandi intertestuali con riferimenti al mondo della musica, sia ungherese che di altra provenienza. Inizialmente l'autrice sottolinea la difficoltà di intessere questi riferimenti culturali in una trama complessa:

Über Musik zu schreiben bringt generell einige schwer zu lösende Probleme mit sich [...], Lieder, insbesondere solche aus der Unterhaltungsmusik, sind dazu noch so kulturspezifisch, dass es schwer ist, sich außerhalb ihrer Region mit ihnen zu bewegen.

Scrivere di musica generalmente comporta qualche problema difficile da risolvere [...] visto che le canzoni, in particolare quelle di musica leggera, sono talmente specifiche culturalmente, che è difficile portarle fuori dalla loro regione.⁴³

Mora comincia quindi a trattare i riferimenti musicali ungheresi in relazione a un estratto dal suo racconto *Die Sanduhr* (it.: *La clessidra*). Il primo riferimento è proprio quello alla canzone che ispira il titolo del racconto, *Homokóra* (it.: *Clessidra*):

Ülök a szobámban búsan, egyedül, és a fájó múltra gondolok.⁴⁴

Ich sitze in meinem Zimmer, traurig und allein und denke daran, wie es früher war.⁴⁵

⁴³ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁴⁴ Zárny M., *Homokóra*.

⁴⁵ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

Siedo nella mia stanza, triste e solo, e penso a come era prima.

Nel passaggio dall'ungherese al tedesco Mora ha omesso un aggettivo importante, "fájó", "doloroso". Il motivo di questa omissione potrebbe essere collegato alla volontà di non accrescere la connotazione negativa dei due aggettivi "triste" e "solo", che descrivono il presente, connotando negativamente anche il passato. Nella mia traduzione in italiano sono rimasta fedele al tedesco di Mora, considerandolo come testo di partenza visto che è stato inserito tale e quale in un suo racconto, *Die Sanduhr*, utilizzando la canzone ungherese solo come spunto di ispirazione.

Il secondo riferimento musicale ungherese è quello a una canzone dei pionieri socialisti, *Mint a mokus fenn a fán* (it.: *Come lo scoiattolo sull'albero*), un testo di Lili B. Radó del 1959 musicato da István Lóránd.

Mora inserisce la frase „Jahre vergehen unter sonnigen Bäumen“, “Gli anni passano sotto gli alberi soleggiati”⁴⁶. L'originale recita “Évek szállanak a nyári fák alatt”, presentando una leggera differenza di significato rispetto alla frase modificata da Mora: “Nyári” infatti significa “estivo”, legato alla stagione estiva, dunque Mora dà una connotazione diversa con “sonnig”, “soleggiato” appunto.

Un'altra canzone inserita dalla scrittrice è *A börtön ablakába* (it.: *Nella finestra del carcere*) dei Beatrice, una rockband ungherese. L'originale recita “Az évek tovaszállnak mint egy múltó pillanat”⁴⁷, Mora scrive „Jahr um Jahr fliegt vorüber und ist nicht mehr als ein Augenblick“, da me tradotto con “Anno dopo anno il tempo vola e non è più di un attimo”. Nell'originale ungherese c'è un paragone tra il trascorrere degli anni, che costituiscono il soggetto, e un attimo che trascorre. Questo paragone viene meno nella versione di Mora e di conseguenza ho deciso di restare fedele a questa versione anziché cercare un escamotage per reinserirlo.

In un punto del testo della prolusione troviamo invece una serie di rimandi musicali extra-ungheresi, particolarmente conosciuti a livello mondiale, citati da Mora in opposizione ai rimandi ungheresi esposti poco prima nel testo. L'elemento comune a tutti questi rimandi è il soggetto che li suona all'interno del racconto *Die Sanduhr*, ossia un vicino delle

⁴⁶ Radó L. B., *Mint a mokus fenn a fán*, musica di István Lóránd, 1959.

⁴⁷ Beatrice, *A börtön ablakába*. URL: <https://songbook.hu/lyrics/37128/a-borton-ablakaban>

protagoniste. Questi rimandi sono tutti segnalati da virgolette alte, a differenza di quelli ungheresi di cui si è detto finora, che invece erano inseriti nel testo tacitamente e senza porli “sotto il riflettore”.

Il primo riferimento al mondo della musica al di fuori dell’Ungheria riguarda “Il Silenzio” che fa riferimento a “Taps”,

[...] in italiano impropriamente identificato con il silenzio fuori ordinanza, è uno squillo di tromba suonato al crepuscolo, durante le cerimonie di bandiera e ai funerali militari da parte delle forze armate.⁴⁸

Di questo brano e di tutti quelli che seguono viene citato solo il titolo, ma l’indagine sulla loro origine aiuta sicuramente a inquadrare il tono nostalgico del testo in cui si inseriscono. Questo riferimento specifico a mio parere è stato inserito da Mora come punto di partenza per introdurre i riferimenti musicali internazionali inseriti in *Die Sanduhr* e dunque per permettere a un pubblico più ampio di fruire dei collegamenti sensoriali evocati dalle citazioni musicali.

Il secondo rimando è tratto dalla quarta parte dell’*Oratorio di Natale* di Bach: „Komm, ich will dich mit Lust umfassen“, “Vieni! Io voglio abbracciarti con gioia”⁴⁹.

L’*Oratorio di Natale* di Johann Sebastian Bach è composto da sei parti, ognuna delle quali rappresenta un episodio specifico della storia della nascita di Gesù Cristo. La quarta parte dell’*Oratorio di Natale* di Bach è intitolata *Fallt mit Danken, fällt mit Loben* (it.: *Cadete con gratitudine, cadete con lode*). Questa parte si concentra sul racconto dei pastori che ricevono la visita degli angeli e si recano nella stalla di Betlemme per vedere il bambino appena nato. La trama della quarta parte si sviluppa attraverso una serie di recitativi, arie e cori che narrano gli eventi e riflettono sui significati spirituali della nascita di Gesù. La parte si apre con un recitativo che descrive l’annuncio degli angeli ai pastori. Successivamente, un coro di angeli intona una gioiosa melodia per lodare Dio per la nascita del Salvatore. I pastori, colpiti dal messaggio divino, si uniscono nel canto per esprimere la loro gratitudine e adorazione. Segue un recitativo solista, in cui un pastore esprime la sua meraviglia e stupore nel vedere il bambino Gesù nella mangiatoia. Una

⁴⁸ Definizione di *Taps*. URL: <https://it.wikipedia.org/wiki/Taps>

⁴⁹ Bach, J. S., *Weihnachts Oratorium* (Oratorio di Natale), BWV 248. URL: <https://www.flaminioonline.it/Guide/Bach/Bach-Weihnachts248-testo.html>

successiva aria solista, accompagnata da un'orchestra, riflette sulla dolcezza e sull'amore incarnati nella figura di Gesù. Il brano si conclude con un coro che esprime la gioia e la gratitudine dei pastori per la visita angelica e la scoperta del Salvatore. Il coro esalta la gloria di Dio e invita tutti a unirsi nella lode e nell'adorazione di Gesù Cristo. Complessivamente, la quarta parte dell'*Oratorio di Natale* di Bach si concentra sulla reazione dei pastori di fronte alla nascita di Gesù, evidenziando la loro gioia e gratitudine per l'evento divino. La musica di Bach si combina con il testo per trasmettere un senso di meraviglia e adorazione, invitando l'ascoltatore a unirsi nella celebrazione del dono del Salvatore al mondo. La purezza, la gioia e la gratitudine in Mora non si riferiscono al credo cristiano, ma fanno parte di un quadro più ampio di speranza e di ottimismo nel guardare al futuro, giustificato dall'inserimento di questo canto all'interno di scene quotidiane che vedono al centro una mamma, le due figlie e il vicino che suona appunto i brani che stiamo esaminando.

Il terzo rimando si riferisce a un noto canto liturgico pietistico di Gerard Teerstegen e Dmitri Bortjanski, *Ich bete an die Macht der Liebe*, (it.: *Prego la forza dell'amore*)⁵⁰. La trama questo canto liturgico si basa su un testo scritto da Gerhard Tersteegen, un poeta e teologo tedesco del XVIII secolo, con la melodia composta da Dmitry Bortnjanski, un compositore russo suo contemporaneo. Il testo della canzone riflette un profondo senso di devozione e adorazione per il potere dell'amore divino. Esprime un desiderio di essere completamente assorbiti e guidati dall'amore di Dio e di vivere secondo i suoi insegnamenti. La canzone sottolinea l'importanza di amare gli altri come Dio ci ha amati e di servire gli altri con umiltà e compassione. La melodia di Bortnjanski aggiunge un elemento musicale coinvolgente al testo, creando un'atmosfera di solennità e devozione. La canzone è spesso cantata come un inno nelle chiese e viene utilizzata come preghiera per meditare sull'amore di Dio e sulla sua influenza nella vita di coloro che la cantano. *Ich bete an die Macht der Liebe* è considerato un inno cristiano molto amato, che ha guadagnato popolarità per il suo messaggio universale di amore, compassione e devozione spirituale. Anche in questo caso Mora inserisce la canzone per traslare in un contesto più ampio i significati di purezza e devozione, per emanare una sorta di speranza in un futuro migliore.

⁵⁰ Teerstegen G., e Bortjanski B., *Ich bete an die Macht der Liebe* URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Ich_bete_an_die_Macht_der_Liebe

Il quarto riferimento è quello alla famosa canzone francese del XV secolo, *Sur le ponts d'Avignon*. È interessante notare che in origine il titolo era “sous”, “sotto”, e non “sur”, “sopra”. Con il tempo si è diffusa questa versione e si è consolidata nonostante il significato sia speculare. La canzone non ha una trama specifica, ma piuttosto descrive una scena vivace e festosa che si svolge sul ponte e nelle strade di Avignone. Le persone si divertono infatti ballando in cerchio o in linee, dando luogo a un’atmosfera di allegria e festa. La canzone continua con altre parole che indicano gesti o movimenti che le persone fanno durante la danza. Queste parti della canzone sono spesso accompagnate da movimenti coreografici che coinvolgono le braccia e le mani. Nonostante la mancanza di una trama narrativa definita, *Sur le pont d'Avignon* rappresenta l'immagine di una vivace festa di danza e canto che si svolge sul ponte di Avignone. La canzone è diventata popolare in tutto il mondo e viene spesso insegnata ai bambini come una canzone e una danza tradizionale francese. In questo caso Mora probabilmente inserisce questo rimando per il carattere gioioso e allegro che emana, suscitando nei lettori un senso di spensieratezza, al contrario delle due canzoni definibili più “spirituali” sopraccitate. Il soggetto che suona questa canzone francese è lo stesso, il vicino delle protagoniste: come afferma Mora, risulta oscuro il vero motivo per cui egli suoni questa canzone straniera. Da un lato, potrebbe essere dovuto a un rimando alle origini straniere dei padri delle ragazze, dall’altro semplicemente la volontà di variare inserendo titoli di fama internazionale e non solamente canzoni ungheresi.

L’ultimo riferimento musicale riguarda la celebre canzone *Bella ciao*. Questa canzone tradizionale italiana ha radici all’interno del movimento partigiano durante la Seconda Guerra Mondiale. La canzone rappresenta un inno di protesta e di lotta contro l’oppressione, esprimendo il desiderio di liberazione e lotta per la libertà. *Bella ciao* è spesso cantata come un canto di resistenza e di ribellione contro le ingiustizie. Il testo della canzone presenta versi che esprimono il dolore e la sofferenza dei partigiani e il loro impegno per la libertà. La frase “E se io muoio da partigiano, o bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao” è uno dei versi più noti, che riflette il sacrificio e la determinazione dei combattenti. La canzone è stata adottata come simbolo di resistenza in molte occasioni, rappresentando la lotta contro l’oppressione e l’ingiustizia in generale. Nel corso degli anni, *Bella ciao* è stata reinterpretata e adattata in diversi contesti, divenendo un simbolo di solidarietà e di protesta contro le ingiustizie sociali. *Bella ciao* è diventata una delle

canzoni italiane più famose e rappresentative del movimento partigiano e della lotta per la libertà. La sua melodia orecchiabile e il suo testo coinvolgente continuano a ispirare le persone nel loro impegno per i diritti umani e la giustizia sociale. Questa ultima canzone unisce l'emozione della nostalgia a quella della speranza mista a gioia. All'interno del racconto *Die Sanduhr, Bella ciao* appare come una sorta di espiazione, un connubio tra ciò che i personaggi sperano per i loro destini, e quello che invece hanno passato (in particolare il vicino delle protagoniste che è stato imprigionato).

7. Collocazioni

In questo paragrafo vengono esaminate brevemente le cosiddette collocazioni presenti nel testo. Una collocazione, secondo la definizione di Osimo, è la

posizione di una parola o di una locuzione all'interno di una frase, in un contesto specifico. Combinazione di parole di uso molto frequente che, pur non dando luogo a significati particolari come avviene per esempio nelle polirematiche, statisticamente è preferita a modalità espressive simili.⁵¹

Vediamo il primo esempio. In tedesco Mora scrive “von zentraler Bedeutung” per sottolineare l'importanza della citazione che riporta poco prima. In italiano chiaramente “importanza **centrale**” non è accettabile, poiché la collocazione esatta è con “**cruciale**”. La stessa cosa è riscontrabile in “typische **Spuren** zeigen”, reso con “mostrare **tratti** tipici”⁵² e non con i più letterali “tracce” o “impronte”.

L'ultimo esempio riguarda un verbo: in tedesco Mora scrive “Mein Urvater **hieß** mit Nachnamen Sumalowitsch [...]” che diventa “Il mio bisnonno di cognome **faceva** Sumalowitsch [...]”⁵³ e non letteralmente “si chiamava”.

8. Regionalismi

Nel suo testo Terézia Mora parla del suo personale rapporto con i regionalismi, in particolare con quelli austriaci utilizzati nel periodo in cui viveva al confine con l'Austria,

⁵¹ Osimo B., *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Hoepli, Milano, 2004, p. 195.

⁵² Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁵³ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

con le varianti tedesco-settentrionali acquisite in seguito allo spostamento a Berlino, e con alcuni regionalismi ungheresi.

8.1. Regionalismi austriaci

Mora comincia con la riflessione sui regionalismi austriaci acquisiti attraverso i media e la televisione dei tempi in cui era bambina in Austria:

Wie jemand ununterbrochen etwas von einem „Klubobmann“ erzählte. Später lernte ich das Wort „Fraktionsvorsitzender“ [...].

Quando qualcuno parlava incessantemente di un “Klubobmann”, “**presidente del partito**”. Più tardi ho imparato la parola “Fraktionsvorsitzender”, “**capogruppo parlamentare**” [...].⁵⁴

In questo caso ho mantenuto i due termini tedeschi e aggiunto una traduzione dopo le virgole per esplicitare il contenuto e allo stesso tempo evidenziare la differenza tra tedesco standard e regionalismo.

Il secondo esempio riguarda la parola “Gendarmerie”, già trattata in precedenza nel paragrafo dedicato ai realia. Si tratta chiaramente anche di un austriacismo per la diversa connotazione semantica in Austria.

L’ultimo esempio di austriacismo citato da Mora è legato a un riferimento all’autore ungherese Péter Esterházy.

Zum anderen bringt „Das Werkl dreht sich weiter“ (Esterházy) einfach mehr, als „Die Orgel dreht sich weiter“.

D’altra parte, “Lo strumento continua a suonare” (Esterházy) rende molto di più di “L’organo continua a suonare”.⁵⁵

Mora commenta questa scelta anche nel discorso di ringraziamento⁵⁶ per il Premio per traduttori della Fondazione Artistica NRW per la traduzione dall’ungherese di *Ein*

⁵⁴ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁵⁵ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁵⁶ Dankesrede von Terézia Mora anlässlich der Verleihung des Übersetzerpreises der Kunststiftung NRW 2011. URL: <https://www.euk-straelen.de/deutsch/straelener-uebersetzerpreis/terezia-morauebersetzerpreis-2011/dankrede-terezia-mora>.

Produktionsroman (Zwei Produktionsromane) di Péter Esterházy. L'autrice spiega come la sua sensibilità e predilezione per i regionalismi l'abbiano portata a inserire "Werkl" per indicare una particolare sfumatura della parola "organo", a sua detta con un significato più metaforico, intendendo un meccanismo dell'orologio e non un semplice organo a canne, che in tedesco è "Drehorgel". L'effetto che vuole sortire Mora è quello di incuriosire il lettore e di stimolarlo a cercare il significato di un termine apparentemente estraneo. Nel discorso citato poco sopra, la scrittrice afferma infatti:

In Übersetzungen bediene ich mich auch gerne Ausdrücke, die nur auf ein Dorf beschränkt sind, da sie den Vorteil haben, sowieso überall anderswo fremd zu sein.

Nelle traduzioni mi piace usare espressioni che sono limitate a un solo paese, perché hanno il vantaggio di essere comunque estranee altrove.⁵⁷

8.2. Regionalismi tedesco-settentrionali

Mora parla in seguito di varianti della Germania del nord per raccontare il passaggio, linguistico oltre che geografico, verso forme lessicali differenti. Spostandosi dall'Austria a Berlino, Mora acquisisce una serie di nuovi vocaboli, e, seppur in quel periodo non scrivesse ancora, questo ricco lessico variopinto le tornerà utile per i suoi componimenti. Il passo più rilevante per la riflessione sulle varianti tedesco-settentrionali è dato da un estratto in cui elenca i vari sostantivi della quotidianità che prendono il posto dei precedenti austriacismi:

Das Wetter „haltet“ nun nicht mehr, sondern „hält“, nicht „Deka“, sondern „Gramm“, und keinesfalls „picken“, sondern „kleben“. „Sechser“ statt „Heller“, und mittlerweile auch den Sechser abgelegt, denn interessanterweise waren 5 Pfennig ein Sechser, aber 5 Cent sind es nicht. Kein „Bartwisch“ mehr, kein „Plafond“, keine „Lacke“. Feger, Decke, Pfütze.

Per dire "Il tempo non regge più" **si usa la forma** "hält" e non "haltet", non **si misura** in "decagrammi", ma in "grammi", e per dire "incollare" **si dice** "picken" e non "kleben". E ancora, "Sechser" invece di "Heller" (**centesimo**), e nel frattempo ho scartato anche il Sechser, perché è interessante notare che 5 Pfennig (**centesimi del marco tedesco**) erano un Sechser, ma 5 centesimi

⁵⁷ Ibidem.

non lo sono. Ho smesso di dire “Bartwisch” **per indicare** lo “scopino”, “plafond” per il soffitto, “Lacke” per la “pozza”. Uso invece Feger, Decke, Pfützte.⁵⁸

In questo caso la mia scelta è stata quella di mantenere i regionalismi intatti e di aggiungere una traduzione o una chiosa a fianco o tra parentesi, per facilitare la lettura ai lettori che non conoscono il tedesco. Questa scelta è dovuta al fatto che i regionalismi citati sono piuttosto difficili da rendere in italiano standard, poiché il tono diverso e la sfumatura di significato che evocano non hanno corrispettivi diretti in italiano.

Nell’ultimo esempio riguardante i regionalismi tedeschi, Mora espone chiaramente i sostituti verbali da lei utilizzati grazie all’influenza di suo marito:

Ich verwende auch Regionalismen, die mein Mann aus Vorpommern mitgebracht hat. Jemanden auf die Plattform eines Lkw „hochwöltern“ statt „bugsieren“ oder „schubsen“. Und warum sollten Kinder in den Sitzreihen eines Kinos nicht „wräuschen“ können als einfach nur zappeln (mit Zappeln ist kein Geräusch verbunden, mit Wräuschen schon).

Uso anche i regionalismi che mio marito ha portato con sé dalla Pomerania Anteriore. **Per dire “spintonare”** qualcuno sulla rampa di un camion ora uso “hochwöltern” invece di “bugsieren” o “schubsen”. E **per indicare** i bambini sulle poltrone di un cinema che si dimenano perché non si dovrebbe poter usare “wräuschen” invece di “zappeln” e basta (con “zappeln” non c’è alcun suono associato all’agitarsi, con “wräuschen” sì).⁵⁹

Anche in questo caso, tradurre i regionalismi con l’italiano standard non rende il tono dell’originale, dunque la scelta è ricaduta sul mantenimento del tedesco e sull’inserimento di una chiarificazione dei verbi tedeschi.

8.3. Regionalismi ungheresi

Mora conclude la sua riflessione sui regionalismi contemplando alcune varianti ungheresi utilizzate nel paese in cui è cresciuta, Petőháza.

Il primo esempio contrappone il paese di periferia con la capitale:

(„Abc“ und nicht „közért“ wie in Budapest“),

⁵⁸ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁵⁹ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

(“Abc” e non “közért” (it. **alimentari**) come a Budapest)⁶⁰

Anche qui è stata aggiunta la traduzione italiana per agevolare il lettore, a differenza del tedesco in cui l’autrice mantiene l’oscurità di significato. Certamente potrebbe essere intuibile una sorta di negozio in base ad “Abc”, ma essendo culturalmente connotato ho ritenuto più trasparente indicarlo in italiano.

Un secondo esempio è dato da alcuni errori ortografici in base all’esperienza familiare dell’autrice, che riporta l’utilizzo errato di alcuni termini ungheresi, storpiati nel dialetto locale:

Wie sie sich die letzte Telenovela-Folge erzählen und beharrlich „komondor“ statt **Commendador** sagen. [...] Oder mein Patenonkel, der unerschütterlich „infulenza“ (**Infulenza**) und „infraktus“ (**Infrakt**) sagt.

Come quando si raccontano a vicenda l’ultimo episodio della telenovela e si ostinano a dire “komondor” invece di “commendador”, **commentatore**. [...] Oppure il mio padrino, che si ostina sempre a dire “infulenza” (**influenza**) e “infraktus” (**infarto**).⁶¹

In questo caso ho mantenuto la versione italiana dopo la virgola e tra parentesi, eliminando la versione tedesca corretta, ritenendola superflua e considerando le parole tra parentesi come sviste ortografiche.

9. Cambi strutturali

In questo paragrafo esamino i cambiamenti effettuati a livello della struttura testuale, in particolare quelli legati ai verbi reggenti e, in un caso, anche al soggetto legato al verbo. Come primo esempio riporto un cambio di significato legato alla struttura “sich + verbo + lassen” che indica “essere possibile”, “potere”, “lasciar fare”. Di seguito è presentato l’esempio con la scelta del verbo “comportarsi” per variare rispetto al verbo “utilizzare” già utilizzato poco sopra nel paragrafo:

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

Das Ungarische und das Deutsche **lassen sich** trotz struktureller Unterschiede [...] sehr häufig ähnlich **benutzen**.

L'ungherese e il tedesco, nonostante le differenze strutturali [...] molto spesso **si comportano** allo stesso modo.⁶²

Nel secondo caso di cambiamento di verbo ho scelto di esplicitare “Entwicklung” anziché utilizzare il traduce “sviluppo” per favorire la scorrevolezza del testo:

Der erste Teil der **Entwicklungsgeschichte** meiner Sprachen ist bis dato die längste.

La prima parte della storia di come **si sono sviluppate** le mie lingue è la più lunga finora.⁶³

Nel terzo caso di cambio strutturale ho volto in positivo una litote che letteralmente si sarebbe resa con “non è per niente privo di interesse”. La doppia negazione è stata semplificata con un periodo affermativo:

Im Lichte dessen **ist es nicht ganz uninteressant**, dass in der Familie jeder mit jedem Dialekt sprach, außer mit *mir*.

Alla luce di questo, è **interessante notare** che in famiglia parlavano tutti dialetto tra di loro, tranne con *me*.⁶⁴

Nell'esempio seguente invece è presente un cambiamento di tempo verbale e non di significato. Invece di mantenere il presente come in tedesco, si è scelto di utilizzare l'infinito:

Wie **du** jeweils etwas anderes vor dir **siehst**, je nachdem, welches Wort benutzt wird.

Vedere ogni volta qualcosa di diverso davanti a sé, a seconda della parola usata.⁶⁵

⁶² Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁶³ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁶⁴ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁶⁵ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

In questo caso, l'utilizzo dell'infinito permette di mantenere il significato più vicino all'originale senza introdurre alcuna struttura che possa causare incertezze, come ad esempio il periodo ipotetico, per cui avevo optato inizialmente: “Come se ogni volta si vedesse qualcosa di diverso davanti a sé, a seconda della parola usata.”

In quest'altro esempio invece ho scelto di evitare di tradurre letteralmente “auseinanderreißen” con “strappare” per mantenere la scorrevolezza del testo:

Das ist kein sehr großer Fehler, **keiner, der den Text auseinanderrisse** [...].

Non è un errore grave, **tale da compromettere il testo** [...].⁶⁶

Questo cambiamento di verbo comporta una perdita sul fronte del significato, in quanto l'originale tedesco racchiude in sé il concetto di strappare qualcosa in due parti in modo brusco, mentre in italiano “compromettere” ha sì un significato negativo, ma decisamente meno violento.

Come ultimo esempio di cambiamento strutturale ho operato la scelta di cambiare il verbo “bleiben”, “restare”, per rendere più fluido il legame con il resto del periodo.

Im deutschen Leser wird allerdings keine Melodie ertönen, für ihn **bleibt** nur die sprachliche Idiotie und die Fremdheit.

Nel lettore tedesco invece non risuona alcuna melodia, a lui **sembra** solo un'idiozia linguistica e una stranezza.⁶⁷

10. Cambi semantici

In questo paragrafo esaminiamo i cambiamenti effettuati a livello semantico volti a rendere il testo di arrivo più fruibile e scorrevole, senza effetti di “straniamento”.

Il primo caso riguarda la traduzione di “Spuren”, che non è stato reso letteralmente con “tracce” o “impronte”, ma con “tratti” poiché meglio collocato con il seguente “tipici”:

[...] von einer Sprache in eine andere, und dabei auf einige typische **Spuren** zeigen.

⁶⁶ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁶⁷ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

[...] il passaggio da una lingua all'altra, e mostrare alcuni **tratti** tipici di questo passaggio.⁶⁸

Il concetto da mantenere era, a mio avviso, proprio quello di “tratti” nel senso di “caratteristiche” del passaggio da diverse lingue di cui parla l'autrice.

Il secondo esempio riguarda lo iato tra dialetto e “tedesco standard”, ossia la variante codificata nelle grammatiche, la lingua considerata come “ufficiale” dalla comunità dei parlanti.

Schreiben muss man **nach der Schrift**, weil es für den Dialekt keine diesbezügliche Vereinbarung gibt.

Bisogna scrivere **come allo scritto**, perché non c'è una convenzione sul dialetto.⁶⁹

Il significato letterale della parola “Schrift” è “scrittura”, “grafia”, o anche “opera”, ma in questo caso l'autrice intende le regole grammaticali del tedesco, contrapposte al dialetto utilizzato in famiglia che non ha regole precise per lo scritto, essendo veicolato principalmente in forma orale.

Il terzo esempio riguarda un cambiamento lessicale motivato da una scelta di localizzazione: ho infatti inserito gli anni di scuola corrispondenti a quelli tedeschi indicati nel testo di partenza.

[...] zu den Jungs aus der **Achten**, zum Mädchen aus der **Zweiten** [...].

[...] ai ragazzi di **terza media**, alla ragazza di **seconda elementare** [...].⁷⁰

Un altro esempio riguarda la rimozione della parola “panel”, presente nella forma identica in italiano ma non favorevole alla comprensione immediata. Il significato è lo stesso del tedesco, secondo Treccani: “In statistica, campione rappresentativo di un universo [...], cui si ricorre per la raccolta continuativa di informazioni statistiche”⁷¹. Ciò che intendeva

⁶⁸ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁶⁹ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁷⁰ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁷¹ <https://www.treccani.it/enciclopedia/panel/>

veicolare la scrittrice è la mancata analisi di un campione, paragonato poco prima a una parola ungherese o di un'altra lingua: omettere di approfondire il significato di una parola compromette l'intera frase in cui è inserita, ma ciò non è così grave, poiché

Im schlechteren Fall stört einen nur eine alte Gewohnheit, ein unhinterfragtes **Panel** [...].

Nel peggiore dei casi è solo una vecchia abitudine, **un modo di dire** mai messo in discussione [...].⁷²

L'esempio seguente si ricollega invece a Erzsébet Szabó, che in un saggio su STRANA MATERIA esamina il collegamento di questo testo con la letteratura ungherese.

Meine Haare sind an manchen Stellen noch fast fünf Zentimeter lang, sie wippen im Wind, als würde der Flaum der Pappeln an meiner Kopfhaut kleben.

I miei capelli sono lunghi quasi cinque centimetri in alcuni punti, e si muovono nel vento come se la peluria dei pioppi si fosse attaccata al mio cuoio capelluto.⁷³

Szabó esamina come l'ultima parte del periodo sia chiaramente riconducibile alla poesia di Attila József *A város peremén* (it.: *Ai margini della città*)⁷⁴.

Per la traduzione in italiano, ho utilizzato “cuoio capelluto”, che corrisponde alla traduzione letterale, per mantenere la stessa immagine del tedesco. Poco dopo, quando viene spiegata l'immagine concretamente, ho scelto di utilizzare “testa” poiché non inserito nel contesto poetico ma semplicemente di illustrazione.

11. Bilinguismo, *language mixing*, *code-mixing* e *code-switching*

Esaminiamo di seguito i fenomeni del *language mixing*, del *code-mixing* e *code-switching*: tutti questi fenomeni costituiscono parte integrante della vita di una persona bilingue come Terézia Mora, ma anche tutte le persone che parlano una o più lingue oltre alla loro lingua considerata primaria (L1) possono rispecchiarsi nei fenomeni che esamino di seguito.

⁷² Mora, T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Cfr. 6.3. Rimandi intertestuali – Letteratura ungherese

Il fenomeno del *language mixing*, o mescolanza linguistica, è stato definito da Wendy Redlinger e Tschang-Zin Park nel saggio *Language mixing in young bilinguals*:

[...] language mixing refers to the combining of elements from two languages in a single utterance.

[...] la mescolanza linguistica si riferisce alla combinazione di elementi di due lingue in un unico enunciato.⁷⁵

Si tratta quindi di una mescolanza di elementi di diverse lingue all'interno di una singola conversazione o comunicazione. Questo può accadere quando una persona parla fluentemente più di una lingua o quando persone che parlano lingue diverse comuni interagiscono tra loro. Nella pratica, possono essere inserite parole, frasi o intere espressioni in una lingua diversa all'interno di una conversazione principale. Ad esempio, una persona che parla prevalentemente inglese potrebbe inserire parole o frasi in spagnolo mentre parla con qualcuno che parla spagnolo come madrelingua.

Il termine *code-mixing* è invece utilizzato in contesti diversi. Da un lato, viene spesso applicato alle lingue creole o alle comunità multilingue in cui esiste un sistema linguistico specifico, chiamato "codice", che combina elementi di diverse lingue di base. In queste situazioni, il *code-mixing* si verifica quando gli individui utilizzano elementi provenienti da più codici all'interno della stessa conversazione. Ad esempio, in un contesto creolo, le persone potrebbero mescolare elementi del creolo con elementi di una lingua di base come l'inglese o il francese. D'altra parte, il *code-mixing* si verifica anche quando le persone stanno imparando una lingua e prendono in prestito parole e strutture grammaticali dalla loro lingua madre per compensare la loro incapacità di esprimersi nella seconda lingua. In questa situazione, il *code-mixing* indica una padronanza incompleta di una o due lingue. Spesso, le regole grammaticali vengono infrante poiché vengono inseriti "pezzi" di frasi della L1 in luogo di strutture corrette della frase nella lingua di apprendimento (L2).

In sintesi, la principale differenza tra *language mixing* e *code-mixing* è che il primo si riferisce all'uso di elementi di diverse lingue all'interno di una conversazione, mentre il secondo si riferisce all'uso di elementi di diversi codici all'interno di una

⁷⁵ Redlinger W. E., Park, T. *Language mixing in young bilinguals*. Journal of Child Language, 7, pp. 337-352, 1979.

conversazione, in particolare nei contesti delle lingue creole o delle comunità multilingue con codici linguistici specifici.

Il *code-switching*, anche noto come “commutazione di codice” o “alternanza linguistica”, si riferisce al fenomeno in cui una persona che padroneggia due lingue con (pressoché) uguale competenza mescola le due lingue al fine di migliorare la comunicazione o marcare la propria appartenenza a un gruppo sociale. In questo caso, gli individui utilizzano abitualmente due o più lingue o codici, passando da uno all’altro per vari motivi, come adattarsi all’interlocutore, esprimere un concetto in modo più preciso o enfatizzare un punto. Il *code-switching* è un segno di una competenza eccellente in entrambe le lingue e di solito viene eseguito senza violare le regole grammaticali di nessuna delle due lingue.⁷⁶ Il *code-switching* può avvenire a livello di frase, di parola o persino di fonema. Riassumendo, questo fenomeno si riferisce quindi all’alternanza tra due o più lingue o codici durante una comunicazione.

Alla luce di queste definizioni, vediamo ora alcuni esempi tratti dalla mia proposta di traduzione di “*Über verwildertes Land*”.

Nel primo esempio, Mora parla del *code-switching* sperimentato da lei in prima persona da ragazzina. L’autrice sottolinea che questo fenomeno avveniva con gli amici, facendola sentire meno sola perché aveva così la possibilità di farsi comprendere assemblando parti di lingue diverse all’occorrenza:

Zum Beispiel bestehen unsere jugendlichen Angebereien daraus, dass wir uns auf dem Weg zur Eisdiele in Sätzen aus den uns bekannten 4 bis 5 Sprachen unterhalten. „Paidjom az Eisdielebe, don’t tell me du bist fatigué.“

Per esempio, le nostre vanterie giovanili consistono nel parlare tra di noi mentre andiamo in gelateria, con frasi composte da pezzi di 4 o 5 lingue che conosciamo. “Paidjom az Eisdielebe, don’t tell me du bist fatigué.”, “Andiamo in gelateria, non dirmi che sei stanco.”⁷⁷

⁷⁶ Kim E., *Reasons and motivations for code-mixing and code-switching. Issues in EFL*, 4(1), pp. 43-61, 2006. (cfr. link completo nella parte di sitografia); Mabule D. R., “*What is this? Is It Code Switching, Code Mixing or Language Alternating?*” *Journal of Educational and Social Research* [Online], 5.1: 339, 2015.

⁷⁷ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

In questo caso ho deciso di esplicitare la frase tra virgolette che rappresenta il discorso diretto tra i ragazzi, per venire incontro ai lettori che non conoscono qualcuna delle cinque lingue presenti nella frase.

Nel secondo esempio l'autrice parla del *language mixing* riflettendo sulla natura pratica di questo fenomeno, spiegando con una figura retorica, la personificazione del cervello, il frequente disagio da lei avuto nel cercare determinati verbi o vocaboli in momenti quotidiani di necessità:

Nicht nur abwechselnd mal einen deutschen, mal einen ungarischen Satz sprechend, nein, es gibt leichte, ja sogar spiegelglatte Übergänge mitten im Satz, wo du gar nicht anders kannst, als hinüber zu rutschen, dein Gehirn greift dort zu, wo es am schnellsten etwas zu fassen kriegt – es sei denn, du konzentrierst dich aufs Gegenteil. Das geht soweit, dass ungarische Verben auf Deutsch konjugiert werden und umgekehrt. „Hol van a Nagel? Ist er talán hineingecsúszt?“ etc.

Non si trattava solo di alternare una frase in tedesco e una in ungherese, no, ci sono passaggi sottili, perfino speculari, nel mezzo di una frase, in cui non si può fare a meno di scontrarsi: il cervello si aggrappa dove trova prima qualcosa da afferrare, a meno che non ci si concentri sul contrario. Questo fenomeno arriva al punto che i verbi ungheresi si coniugano in tedesco e viceversa. “Hol van a Nagel? Ist er talán hineingecsúszt?” ecc.⁷⁸

Questa ultima frase è l'emblema della quotidianità descritta da Mora, costantemente immersa in una commistione di lingue in cui regna il pragmatismo fin da bambina: la necessità di esprimersi nell'immediato fa in modo che non si indugi a cercare il corrispettivo nella lingua in cui ci si stava esprimendo. Il fenomeno è stato maggiormente ampliato anche dallo studioso Uriel Weinreich, che nella sua opera *Languages in contact* del 1953 introduce tra le altre cose il concetto di interferenza linguistica, specificando che il *language mixing* può essere descritto come una deviazione dalle norme di una lingua mentre è in corso il processo di apprendimento simultaneo di due lingue.⁷⁹

L'ultima citazione riportata poco sopra si inserisce in un quadro più ampio in cui Mora commenta l'utilizzo di due lingue nella quotidianità familiare. Mora parla infatti del fenomeno del bilinguismo citando quella che chiama “Valéria-Koch-Erlebnis”,

⁷⁸ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

⁷⁹ Weinreich U., *Languages in contact*, New York, Linguistic Circle of New York, 1953.

“l’esperienza Valéria Koch”⁸⁰. Mora si riferisce a questa autrice ungaro-tedesca in merito alla pubblicazione di *Zuversicht / Bizalom*, una raccolta pubblicata nel 1982 con lo scopo di presentare le sue poesie in una sola lingua, o ungherese o tedesco, senza mai trattare lo stesso tema in un’altra poesia. Questa scelta è incoerente con la scelta del titolo, poiché la sbarra con la traduzione sembra alludere ad un’aggiunta, non in linea con la scelta di mantenere solo una versione di poesia. Tuttavia, la scelta di avere il doppio titolo è giustificata da Mora dall’ambiguità di “bizalom”, che potrebbe indicare sia “Vertrauen”, “fiducia” che “Zuversicht”, “affidamento”: il secondo significato è quello scelto dalla poetessa e posto a scampo di equivoci nel titolo.

12. Perdite e compensazioni

Per affrontare l’argomento di questo paragrafo è importante citare come prima cosa la fonte a cui ho attinto, ossia *Dire quasi la stessa cosa* di Umberto Eco. Come numerose altre opere di Eco, essa rappresenta un pilastro per la scienza della traduzione essendo ricca di esempi pratici. Il riferimento a questo testo è dovuto a una specifica parte del testo di Mora, in cui si cita chiaramente il concetto di “perdite traduttive”:

(Wohin kommen die unübersetzbaren Teile des Mitgebrachten? Ich weiß es nicht. Vielleicht nirgendwohin. Als Übersetzerin weiß ich um die Verluste an den Übergängen. Sie sind da, man kann zwar an einer anderen Stelle wieder etwas dazugeben, aber das Eigentliche bekommst du dadurch nicht wieder. [...].)

(Dove vanno a finire le parti intraducibili? Non lo so. Forse da nessuna parte. Da traduttrice conosco bene le perdite nelle traduzioni. Sono lì, si può aggiungere qualcosa in un altro punto, ma non si recupera la cosa vera e propria. [...].)

Si tratta di una nota a piè di pagina in merito alla poesia ungherese per bambini di Sándor Weöres, che recita così: “Csipp, csepp, egy csepp, öt csepp meg tíz, olvad a jégcsap, csepereg a víz”. Mora è consapevole della difficoltà di rendere un verso del genere e fare in modo che i lettori percepiscano la stessa sonorità e melodia. Prima di accingersi a tradurre scrive infatti „Versuch, das Unmögliche zu tun“, “Tentativo di fare

⁸⁰ Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

l'impossibile", proponendo la sua versione: „Tripf, tropf, ein Tropf, fünf Tropf und zehn. Eiszapfen schmelze, zu Wasser zergeh.“

A causa della differenza con l'ungherese, Mora è costretta a mantenere l'onomatopea “tripf, tropf” che rimanda al suono delle gocce, ma questo si ripercuote su tutto il resto del verso per mantenere il parallelismo con l'originale. Le prime due onomatopee rappresentano infatti il cardine e il punto di partenza di Weöres nella versione ungherese. In italiano è stato altrettanto difficile affrontare questo verso. Ho cercato il più possibile di mantenere l'onomatopea iniziale e il ritmo di tutta la frase. Inoltre, il suono “cs” ungherese è stato mantenuto in italiano per trasmettere il suono delle gocce che si sciolgono:

Cic, ciac, una goccia, cinque gocce e dieci. Sciolto il ghiacciolo, acqua ne esce.

Ritengo che questa versione sortisca un effetto paragonabile a quella ungherese, oppure, espresso con le parole di Eco, che “produca esattamente l'effetto che voleva produrre quello originale”⁸¹. Secondo le definizioni dello scrittore e semiologo, si tratta di un rifacimento parziale o locale, in quanto abbiamo un verso isolato inserito in un contesto più ampio. In questo caso la perdita riguardava il ritmo e la musicalità, compensati parzialmente nella versione italiana.

Per quanto riguarda il resto della traduzione, non ho riscontrato particolari casi di perdite evidenti. Durante tutto il corso della stesura ho cercato di tenere a mente i presupposti del capitolo di Eco citato poco sopra, “Perdite e compensazioni”. Qui Eco indica alcune regole d'oro per una buona traduzione: evitare le note a piè pagina, rassegnarsi di fronte a certi giochi di parole o a parti di testo che rappresentano perdite assolute, evitare di arricchire il lessico dell'autore del testo di origine, concordare le omissioni e le censure con l'autore in casi di perdite irrilevanti, inserire parafrasi all'occorrenza, evitare di “aiutare troppo il testo”⁸² e di arricchirlo, valutare se è possibile migliorarlo evidenziando sfumature di significato o ricorrendo a strutture differenti nella lingua di arrivo⁸³. E, per concludere, adottare la tecnica del rifacimento trovando un

⁸¹ Eco U., *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2019, p. 129.

⁸² *Ibidem*, p. 108.

⁸³ Cfr. Eco U., *Dire quasi la stessa cosa*. Milano, Bompiani, 2019, p. 115.

equivalente ove possibile, che talvolta rappresenta “l’unico modo per realizzare una traduzione che diremmo “fedele” [...]”.⁸⁴

Queste indicazioni sono chiaramente solo una frazione del lavoro complesso che sta dietro alla traduzione di un testo, ma è bene tenerle a mente e consultare opere come quella di Eco in cui sono riportati esempi concreti che aiutano a distinguere la casistica che ci si presenta.

13. Conclusioni

In conclusione, la presente tesi di traduzione intende offrire un contributo alla diffusione della letteratura transculturale di lingua tedesca in ambito italofono. Con il testo qui tradotto Terézia Mora apre ai lettori tedescofoni l’orizzonte linguistico e culturale ungherese, a patto che essi abbiano la curiosità di approfondire maggiormente i riferimenti disseminati nel testo. Con la mia traduzione questo orizzonte si dischiude ora al lettore italiano.

Punto di partenza del lavoro è stata proprio la traduzione del testo, in seguito alla lettura integrale e alle indagini in merito al libro che lo contiene. Sono seguite la stesura dell’introduzione per offrire un quadro completo ai lettori, e infine la stesura del commento, volto ad analizzare le scelte traduttive, unitamente ad alcuni fenomeni linguistici, stilistici e culturali su cui si è ritenuto opportuno soffermarsi.

Per quanto riguarda la prima fase di traduzione, ho riscontrato varie difficoltà nel valutare le alternative di traduzione di alcuni vocaboli tedeschi. Focalizzandomi sull’importanza di sortire lo stesso effetto nei lettori della cultura di arrivo, ho cercato in genere di distaccarmi dai possibili traduttori letterali per risultare più scorrevole.

In merito all’introduzione, ho cercato di raggruppare in modo logico una serie di informazioni, al fine di permettere ai lettori del mio lavoro di affrontare la lettura con le dovute considerazioni socioculturali.

La stesura del commento ha rappresentato la parte più impegnativa del lavoro di tesi. Poiché i contenuti presenti nella traduzione spaziano in vari campi, è stato necessario individuare le macroaree principali prima di analizzare a fondo i diversi fenomeni e motivare le mie scelte, basandomi sui fenomeni linguistici propri della cultura di partenza

⁸⁴ Nergaard S., *Conclusioni*, in Dusi e Nergaard, 2000, p. 289.

e di quella di arrivo. Per tutta la durata del lavoro, è stato necessario interrogarmi sulla comprensione della lingua tedesca (*decoding*) e sull'uso della lingua italiana (*encoding*).

Dal lavoro di tesi e dalle analisi svolte è emerso quanto sia importante avere un quadro socio-culturale completo prima di cominciare a tradurre un testo. E' infatti fondamentale per una buona traduzione manifestare curiosità rispetto a riferimenti culturali sconosciuti, così come richiede un certo sforzo la ricerca meticolosa delle fonti e del materiale da esaminare, come nel caso di poesie, canzoni o frasi tratte da fonti molto variegata.

Per quanto riguarda il contributo di Terézia Mora alla letteratura transculturale di lingua tedesca, da questa tesi è emersa in modo evidente la capacità di Mora di restare a cavallo tra la cultura ungherese e tedesca, senza risultare oscura nell'esposizione di riferimenti culturali diversi e a primo impatto "estranei" al lettore. L'analisi del testo mi ha permesso di empatizzare con la modalità di scrittura di Mora e di riuscire a percepire la sua difficoltà nell'esplicitare gli elementi inseriti di proposito come "estranei".

Ho cercato di presentare un testo tradotto il più possibile coerente, coeso, e stimolante alla lettura, per permettere a chi lo legga di immergersi nella stessa situazione in cui è posto un lettore tedescofono. Sono consapevole dell'ambizione di questo obiettivo, tuttavia spero che almeno un po' della cultura ungherese sia in grado di trapelare anche dalla mia traduzione e di stimolare l'interesse del pubblico italofono ad approfondire le tematiche affrontate da Terézia Mora.

Zusammenfassung

Die vorliegende Abschlussarbeit hat zum Ziel, die italienische Übersetzung eines Auszugs aus dem Band *Der geheime Text* der ungarisch-deutschen Autorin Terézia Mora mit entsprechendem Kommentar anzubieten.

Mora ist eine in Ungarn geborene Schriftstellerin, die ihre Jugendzeit in einem ungarischen Provinzdorf verbrachte. Mit ihrem Umzug nach Berlin begann sie ihre Reise als Schriftstellerin. Bereits in jungem Alter gewann sie mehrere Literaturwettbewerbe, was sie mit der Zeit dazu veranlasste, eine Karriere als Schriftstellerin einzuschlagen. Sie hat ein breites Spektrum an Prosawerken, Übersetzungen, Drehbüchern und auch Sachbüchern und Theatertexten verfasst. Unter den wichtigsten Auszeichnungen, die sie erhalten hat, sind der Deutsche Buchpreis 2013 für den Roman *Das Ungeheuer* und der Georg-Büchner-Preis 2018 als Anerkennung für ihre schriftstellerische Gesamttätigkeit zu erwähnen.

Terézia Mora ist auch als Übersetzerin von Werken aus dem Ungarischen ins Deutsche tätig. Zu ihren bekanntesten Übersetzungen gehören *Harmonia Caelestis* von Péter Esterházy und die *Egyperces Novellák* (dt.: *Minutennovellen*) von István Örkény.

Was ihre Tätigkeit als Prosaautorin betrifft, hat Mora bisher insgesamt sieben Romane geschrieben sowie eine Sammlung von Kurzgeschichten.

Der im Rahmen dieser Arbeit analysierte Text stammt aus *Der geheime Text*, einer Sammlung von Poetikvorlesungen, die an der Paris-Lodron-Universität Salzburg gehalten wurden. Der Text, mit dem ich mich in dieser Arbeit beschäftigt habe, ist die erste von drei Vorlesungen.

Der Titel der Sammlung bezieht sich auf einen der Romane der Autorin, *Das Ungeheuer*, in dem es um die Depression geht und in dem „der geheime Text“ das geheime Tagebuch der Protagonistin darstellt. In diesem Fall aber kehrt Mora die Bedeutung um und verweist ironisch auf die Tatsache, dass der Text eigentlich veröffentlicht wird und nicht mehr „geheim“ bleibt, wie es der Titel andeutet.

In der Poetikvorlesung reflektiert die Autorin über ihr Schaffen, insbesondere über den Zusammenhang zwischen dem Hintergrund des Schreibens und der literarischen Komposition im Allgemeinen, sowie über die Übersetzung. Es handelt sich also nicht um einen im Geheimen konzipierten Text, im Gegenteil: Es sind die behandelten Themen, die in der Regel „geheim“ gehalten werden oder nur zum Teil in Interviews zum

Ausdruck kommen. Terézia Mora spielt mit dem Titel, um auf das Nebeneinander von Berufsgeheimnissen hinzuweisen, die sie im Laufe der Jahre erlernt hat, aber auch um jene zu thematisieren, die auf ihr Privatleben zurückgehen und die in dieser Vorlesungsreihe öffentlich gemacht werden.

Die für diese Arbeit ausgewählte Vorlesung heißt „*Über verwildertes Land*“. Der Text gibt einen Überblick über die persönlichen Erfahrungen der Autorin bei ihrer Herangehensweise an das Schreiben und Übersetzen, wobei sie stets ihre Zweisprachigkeit im Auge behält. In diesem Text spricht die Autorin ausführlich über den gegenseitigen Einfluss des Deutschen und des Ungarischen in ihrem literarischen Schaffen sowie über den Einfluss all dessen, was als kultureller „Rahmen“ für die Sprache dient.

Nach einer Einführung in das Leben und Werk der Autorin sowie in den gewählten Übersetzungsansatz stelle ich kurz das Konzept der Mehrsprachigkeit/Multilingualismus vor – ein Thema, das im Mittelpunkt von Moras gesamtem Werk steht. Anschließend biete ich eine Übersetzungsanalyse, in der ich die wichtigsten sprachlichen Phänomene versammle und einzeln untersuche.

Als Erstes beschäftige ich mich mit den in der Vorlesung vorkommenden Realia, d.h. Wörter, die bestimmte Objekte, Ideen und Elemente einer Kultur bezeichnen, die also in anderen Sprachen keine direkte Entsprechung haben, sondern einer Beschreibung oder Erläuterung bedürfen. Ein Beispiel hierfür ist das Wort *Gendarmerie*, das je nachdem, ob es in Österreich oder in Deutschland verwendet wird, eine andere Bedeutung hat. Ins Ungarische übertragen, ändert sich die Bedeutung wiederum aufgrund bestimmter kultureller Nuancen, die sich im Laufe der Zeit ergeben haben und mit denen die entsprechenden Termini *zsandár* und *csendőr* aufgeladen wurden.

Anschließend analysiere ich einige Beispiele für kurze Anmerkungen im Text, die den entsprechenden Realienbegriff erläutern, um die Lektüre zu vereinfachen. So spricht Mora zum Beispiel vom „Burgenland“, was für einen deutschsprachigen Leser sofort verständlich ist, während es für einen italienischen Leser eher unverständlich ist. Deswegen habe ich die Anmerkung „la provincia più orientale dell’Austria“ hinzugefügt.

Ein weiteres Thema sind die intertextuellen Bezüge. Terézia Mora verwebt ein dichtes Netz kultureller Bezüge in ihrem Text, die von der ungarischen (Kinder-)Literatur,

über die kanonische Literatur hin zu verschiedenen musikalischen Bezügen reichen. Diese intertextuellen Bezüge wurden nach den bereits existierenden Ausgaben übersetzt, wobei darauf geachtet wurde, dass der ursprüngliche Sinn und in einigen Fällen auch die Melodie im Italienischen beibehalten wurden, wie z.B. bei dem unübersetzbaren Gedicht von Sándor Weöres.

Als Nächstes werden die Kollokationen untersucht, die bei der Übersetzung verwendet wurden, um eine reibungslose Lektüre des italienischen Textes zu gewährleisten, z.B. “fare Sumalowitsch di cognome” und nicht “chiamarsi Sumalowitsch”, eine wörtliche Übersetzung des Deutschen „Sumalowitsch heißen“.

Die Regionalismen spielen eine besonders wichtige Rolle in meinem Kommentar. Sie werden in österreichische, norddeutsche und ungarische Regionalismen unterteilt. Die Beispiele werden in der Reihenfolge ihres Erscheinens im Text angeführt, die wiederum chronologisch nach den verschiedenen Lebensabschnitten der Autorin geordnet ist.

Anschließend untersuche ich die strukturellen Änderungen, die vorgenommen wurden, um Lösungen für die Übersetzung des deutschen Textes zu finden. Ich habe einige Verbänderungen und eine Änderung von einem Substantiv zu einem Verb mit einer Erklärung angegeben, da im Deutschen Substantive oft aus mehreren Bedeutungskernen, aus mehreren zerlegbaren Wörtern bestehen. Aus „Entwicklungsgeschichte meiner Sprachen“ wird dann “*storia di come si sono sviluppate le mie lingue*”.

In einem weiteren Absatz gehe ich auf die von mir vorgenommenen Bedeutungsänderungen ein: Das auffälligste Beispiel für diese Kategorie ist das Syntagma „nach der Schrift“, das Mora mehrmals erwähnt. Ich habe mich für “*come allo scritto*” entschieden, da dies die Bedeutung ist, die dem Satz im ursprünglichen Kontext am nächsten kommt. Ein weiteres praktisches Beispiel ist das der Schulklassen: Da das Schulsystem in Deutschland anders ist, war es nicht sinnvoll, die Klassenteilung so anzugeben, wie sie dort sind. Ich habe es daher vorgezogen, die Entsprechungen des italienischen Schulsystems anzugeben, das den Ziellesern sicherlich besser bekannt ist als das deutsche.

Weitere Phänomene, mit denen ich mich beschäftigt habe, sind die Sprachmischung, das Code-Mixing und das Code-Switching, die zum Leben einer zweisprachigen Person wie Terézia Mora gehören, die aber auch alle Menschen gemein

haben, die neben ihrer Primärsprache (auch L1 genannt) eine oder mehrere Sprachen sprechen.

Zum Schluss habe ich mich mit der Analyse der Verluste und der Kompensationen befasst, die während des Übersetzens auftreten. Terézia Mora erwähnt dieses Thema in einer Fußnote, in Bezug auf ein ungarisches Kindergedicht von Sándor Weöres. Mora ist sich der Schwierigkeit bewusst, ein solches Gedicht zu übersetzen und die Leser dazu zu bringen, dieselbe Klangfülle und Melodie des Originals in der Übersetzung wahrzunehmen.

Insgesamt bietet diese Abschlussarbeit einen interessanten Beitrag zur Vermittlung deutschsprachiger transkultureller Literatur in den italienischen Kontext. Terézia Moras Vorlesung eröffnet dem deutschsprachigen Leser den ungarischen Sprach- und Kulturhorizont, sofern er die Neugier hat, die Bezüge des Textes nachzuschlagen. Meine Übersetzung wiederum versucht, die Leistung der Autorin auch dem italienischsprachigen Lesepublikum zugänglich zu machen.

Bibliografia

Ady E., *A magyar ugaron in Új versek* (1906), tr. it. *Sul magnese magiaro in Poesie*, a c. di P. Santarcangeli, Lerici, Milano, 1964, p. 29.

Boccali A., *La traduzione addomesticante e la traduzione estraniante nelle teorizzazioni di Lawrence Venuti*, Tesi di laurea Triennale, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere, Università degli studi di Verona, 2011.

Croce B., *Goethe con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Laterza, Bari, 1939, p. 259.

Dürrenmatt F., *Romolo il grande*. Traduzione di Aloisio Rendi, Milano, Marcos y Marcos, 2006.

Eco U., *Dire quasi la stessa cosa*. Milano, Bompiani, 2019.

Engler J., „Ungarndeutsche Literatur oder deutschsprachige Literatur Ungarns?“ *Ungarndeutsche Literatur*. Monaco, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 1991, p. 124-134.

Franchi C., e Sciacovelli A. D., (a cura di) *Letteratura ungherese, letterature ungheresi.*, Savaria University Press, Padova, 2017, pp. 193-224

Goethe J. W., *Cento poesie*. Torino, Einaudi, 2011.

Grass G., *La ratta*. Traduzione di Bruna R. Bianchi, Torino, Einaudi, 2012.

Hegel G. W. F., *Lezioni sulla filosofia della storia*. A cura di Giovanni Bonacina e Livio Sichirollo, Roma, Laterza, 2003.

Hegel G. W. F., *Lezioni sulla filosofia della storia. I. La razionalità della storia*. Milano, PGreco edizioni, 2014.

Heine H., *Il libro dei canti*. Introduzione di Vittorio Santoli, Traduzione di Amalia Vago, Torino, Einaudi, 1962, p. 164 e 214.

Heine H., *Poesie*. Tradotte da Ferruccio Amoroso, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1963.

Kim E., *Reasons and motivations for code-mixing and code-switching. Issues in EFL*, 4.1, pp. 43-61, 2006.

Kassák L., *Tisztaság könyve. Szabadvers és próza*, Vienna, Horizont–Fischer, 1926.

Kästner E., *La doppia Carlotta*. Traduzione di Roberta Magnaghi, illustrazioni di Walter Trier, Piemme, 2013.

Mabule D. R., “*What is this? Is It Code Switching, Code Mixing or Language Alternating?*” *Journal of Educational and Social Research*, MCSER Publishing, Rome, 5.1: 339, 2015.

Mora T., *Auf dem Seil*. München, Luchterhand, 2019.

Mora T., *Das Ungeheuer*. München, Luchterhand, 2014.

Mora T., *Der geheime Text*. Wien, Sonderzahl, 2016.

Munday J., *Manuale di studi sulla traduzione*, Bologna, Bononia University Press, 2012.

Munday J., *The Routledge Companion To Translation Studies*, London & New York, Routledge, 2009

Mujzer-Varga K., *Foreignization and adaptation – Realia-lexemes in the One minute stories by István Örkény*, Budapest, 2009.

Nergaard S. (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993.

Örkény I., *Egyperces novellák*, Budapest, Helikon, 2018.

Örkény I., *Minutennovellen*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 2011.

Osimo B., *Manuale del Traduttore: guida pratica con glossario. Seconda Edizione*, Milano, Hoepli, 2004.

Podeur J., *La pratica della traduzione*, Napoli, Liguori, 2002.

Rilke R. M., *Nuove poesie; Requiem*. A cura di Giacomo Cacciapaglia, Torino, Einaudi, 1992.

Rilke R. M., *Poesie. Edizione con testo a fronte a cura di Giuliano Baioni; commento di Andreina Lavagetto. 1: 1895-1908*, Milano, Einaudi Gallimard, 1994.

Redlinger W. E., Park, T. *Language mixing in young bilinguals*. *Journal of Child Language*, 7, pp. 337-352, 1979.

Schleiermacher F., *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, 1813.

Tatasciore C., *Con la lingua, contro la lingua. Sulla scrittura di Terézia Mora*. LisT 2, Aracne Editrice, Roma 2009.

Venuti L., *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York, Routledge, 1995.

Venuti L., *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*. Translated by M. Guglielmi, Roma: Armando Editore, 1999.

Vlahov S. e Florin S., Neperovodimoe v perevode. Realii, in *Masterstvo perevoda*, n. 6, 1969. Moskvà, Sovetskij pisatel', 1970: 432-456.

Weinreich U., *Languages in contact*, New York, Linguistic Circle of New York, 1953.

Sitografia

Biografia di Terézia Mora:

<https://www.munzinger.de/search/portrait/Terezia+Mora/0/23065.html>

<https://www.rowohlt-theaterverlag.de/autorin/terezia-mora-283>

<https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/mora-terezia-1971>

<https://tereziamora.de/> Consultati l'11 novembre 2022.

Intervista a Terézia Mora di Ulrike Timm

<https://www.deutschlandfunkkultur.de/terezia-mora-was-bedeutet-die-zweisprachigkeit-fuer-ihr-100.html> Consultato l'11 novembre 2022.

Intervista a Terézia Mora di Daria Biagi

<https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/come-mettere-i-personaggi-nei-guai-senza-farli-morire-intervista-a-terezia-mora/> Consultato il 11 novembre 2022.

Intervista a Terézia Mora di Elmar Krekeler

<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article120710595/Terezia-Mora-Eine-Frau-schreibt-sich-in-die-Freiheit.html> Consultato l'11 novembre 2022.

Intervista a Terézia Mora di **Claudia Tatasciore**

<http://www.germanistica.net/2012/03/19/usare-la-lingua-e-molto-piu-delicato-di-quanto-si-creda-intervista-a-terezia-mora/> Consultato l'11 novembre 2022.

Intervista a Terézia Mora per Foreigner.de

https://web.archive.org/web/20160122213206/http://foreigner.de/in_terezia_mora.html
Consultato l'11 novembre 2022.

Intervista a Terézia Mora di Attila Schauschitz

<https://web.archive.org/web/20161123054625/http://magyarnarancs.hu/kultura/terezia-mora-kapta-a-nemet-konyvdijat-86870> Consultato l'11 novembre 2022.

Colloquio tra Terézia Mora, Imran Ayata, Wladimir Kaminer e Navid Kermani

[Fremde. Leben in anderen Welten - "Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka" | Cicero Online](#)

Case L. B., *"Ich bin genauso deutsch wie Kafka": German linguistic identity in the novels of Terézia Mora*. *German Life and Letters* 68:2, 2015.

<https://doi.org/10.1111/glal.12077> Consultato il 6 maggio 2023.

Tatasciore C., *Sprache als Ausweg, Sprache als Stigma. Eine Reflexion über die Mehrsprachigkeit in den Texten von Terézia Mora*. https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/36174/file/AB0612_14_Tatasciore_Sprache_als_Ausweg.pdf Consultato il 23 maggio 2023.

Stefan Zweig Poetikvorlesungen

<https://sonderzahl.at/reihe/stefan-zweig-poetikvorlesungen/> Consultato il 13 novembre 2022.

Georg-Büchner-Preis

<https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis>
<https://tereziamora.de/> Consultato il 13 novembre 2022.

Recensione inglese di Alle Tage

<http://www.rochester.edu/College/translation/threepcent/2007/09/13/day-in-day-out/>

Consultato il 22 marzo 2023.

Recensione inglese di Alle Tage

<https://www.bookforum.com/print/1403/donna-seaman-on-terezia-mora-s-day-in-day-out-884> Consultato il 27 marzo 2023.

Recensione inglese di Auf dem Seil

<https://www.penguinrandomhouse.de/Buch/Auf-dem-Seil/Terezia-Mora/Luchterhand-Literaturverlag/e466010.rhd> Consultato il 27 marzo 2023.

Seltsame Materie – Strana Materia, traduzione di Silvia Palermo.

https://www.academia.edu/6986236/Seltsame_Materie_Strana_Materia_Traduzione_del_racconto_di_Terezia_Mora Consultato il 27 marzo 2023.

Paolo I Esterházy

https://it.wikipedia.org/wiki/Paolo_I_Esterh%C3%A1zy#Biografia

https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_I._Esterh%C3%A1zy_de_Galantha

[https://hu.wikipedia.org/wiki/Esterh%C3%A1zy_P%C3%A1l_\(n%C3%A1dor\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Esterh%C3%A1zy_P%C3%A1l_(n%C3%A1dor))

Consultati il 13 dicembre 2022.

Ablak-zsiráf

<https://hu.wikipedia.org/wiki/Ablak-Zsir%C3%A1f> Consultato il 17 gennaio 2023.

Biografia di Zilahy Péter

[https://hu.wikipedia.org/wiki/Zilahy_P%C3%A9ter_\(%C3%ADr%C3%B3\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Zilahy_P%C3%A9ter_(%C3%ADr%C3%B3))

https://de.wikipedia.org/wiki/P%C3%A9ter_Zilahy Consultato il 15 dicembre 2022.

István Örkény, *Egyperces novellák*

https://hu.wikipedia.org/wiki/Egyperces_novell%C3%A1k Consultato il 3 settembre 2022.

Selezione di novelle ungheresi da *Egyperces novellák* di István Örkény

<http://mek.niif.hu/06300/06345/06345.htm> Consultato il 3 settembre 2022.

<http://vmek.oszk.hu/06300/06345/06345.pdf> Consultato il 3 settembre 2022.

Opere di Miklós Rádnoti in italiano

<https://www.treccani.it/enciclopedia/miklos-radnoti/> Consultato il 29 gennaio 2023.

https://it.wikipedia.org/wiki/Mikl%C3%B3s_Radn%C3%B3ti Consultato il 29 gennaio 2023.

Óda di Attila József, traduzione di Antonello La Vergata

http://epa.niif.hu/02000/02025/00007/pdf/RSU_1992_07_061-064.pdf Consultato il 31 gennaio 2023.

De Reis nah Bellingen di Fritz Reuter, 1858.

<https://www.projekt-gutenberg.org/reuter/bellingn/belli017.html> Consultato il 7 febbraio 2023.

[Polizia austriaca](#)

<https://www.polizei.gv.at/wien/publikationen/geschichte/gendarmerie.aspx> Consultato il 23 maggio 2023

Dammiamo E., *Il non-luogo della lingua. Una lettura di Con la lingua, contro la lingua: Sulla scrittura di Terézia Mora di Claudia Tatasciore*, LisT 2, Roma, Aracne Editrice, 2009.

https://www.academia.edu/5694616/Claudia_Tatasciore_Il_non_luogo_della_lingua_Una_lettura_di_Con_la_lingua_contro_la_lingua_Sulla_scrittura_di_Ter%C3%A9zia_Mora Consultato il 20 giugno 2023.

Bach J. S., *Weihnachts Oratorium* (Oratorio di Natale), BWV 248

<https://www.flaminioonline.it/Guide/Bach/Bach-Weihnachts248-testo.html> Consultato il 12 giugno 2023

Radó L. B., *Mint a mokus fenn a fán*, musica di István Lóránd, 1959.

<https://www.zenezoveg.hu/dalszoveg/27199/mozgalmi-dalok/vidam-uttoro-mint-a-mokus-zenezoveg.html> Consultato il 12 giugno 2023.

Tráser-Vas L., *Terézia Mora Seltsame Materie. Immigrantenliteratur oder Minderheitenliteratur?* In TRANS Internet Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr 15, 2004. [TRANS Nr. 15: Laura Tráser-Vas \(University of Cincinnati\): Terézia Moras Seltsame Materie: Immigrantenliteratur oder Minderheitenliteratur? \(inst.at\)](#). Consultato il 7 giugno 2023.