

Anna Maria Curci

16. Il cielo indiviso  
“Blumenberg” o dell’onnicomprendensiva cura, anche nel tradurre  
Intervista a Paola Del Zoppo\*

	<p><b>Sibylle Lewitscharoff</b></p> <p><a href="#">Blumenberg</a></p> <p>Del Vecchio editore 2013 pp. 304</p> <p>Anna Maria Curci intervista Paola Del Zoppo – docente, traduttrice e direttore editoriale Del Vecchio – sulla sua traduzione di <i>Blumenberg</i> di Sibylle Lewitscharoff.</p>
------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**Anna Maria Curci** – L’atto del tradurre, come ben metti in evidenza nelle due pagine che compongono *La scatola nera del traduttore* e nelle quali i lettori si imbattono – piacevolmente e con profitto – al termine della tua traduzione di *Blumenberg* di Sibylle Lewitscharoff, è sempre il risultato di un processo che non ammette scorciatoie o riduzioni sbrigative, ma richiede la paziente ricerca di nessi, di ‘ganci’ in una catena che si potrebbe proseguire all’infinito. Nella cassetta degli attrezzi, rigorosamente ‘plurale’, con un’ampia scelta di opere di consultazione, non deve mancare, ad esempio, un dizionario etimologico, ché, per dirla con le tue parole, «ogni parola va agganciata alla sua storia». In un’opera come il romanzo di Lewitscharoff, che si nutre letteralmente dell’incontro e della sistematica mescolanza tra i più disparati ambiti esistenziali, aree del sapere, spazi della conoscenza, registri della comunicazione e forme di espressione, tradurre si rivela operazione di straordinaria complessità. Ci sono – e non potrebbe essere altrimenti, in considerazione del personaggio che dà il titolo al romanzo, il filosofo Blumenberg – espressioni che vanno rese con la chiarezza disarmante della precisione. Questo è, a mio parere, il caso di un nodo concettuale, che diventa nel testo il titolo del sesto capitolo: *onnicomprendensiva cura*. Per quali vie e attraverso quali scelte, nel ricostruire la storia delle parole, sei giunta a questa definizione?

**Paola Del Zoppo** – Accidenti che domanda! Sono davvero felice che tu mi chieda proprio di quella scelta, che ha rappresentato, in effetti, lo snodo della mia traduzione. Mi basta ricordare che a quel punto della traduzione mi sono fermata per più di due settimane. Quel titolo, infatti, come acutamente riconosci, rappresentava il centro delle scelte, linguistiche e traduttologiche, ma anche relative alla ricca componente intertestuale letteraria e filosofica del testo di Sibylle Lewitscharoff. Era una svolta. In passato mi sono occupata del *Faust* di Goethe. E del *Faust* c’è tantissimo in questo testo, parodizzato, esaltato, rielaborato, addirittura citato. La stessa figura di [Blumenberg che evoca San Girolamo nel suo studio](#), a sua volta immagine

di Faust nella sua stanza gotica che si accinge a tradurre il Vangelo di Giovanni, è un'immagine che fa da sostrato a tutta la narrazione. È un atto di riconoscimento della tradizione letteraria e del bisogno costante della sua rielaborazione senza cadere nella banale negazione della sua necessità, ma insieme è un'affermazione dell'importanza della conoscenza a distanza traslata su un testo fondante della storia del pensiero tedesco – e non solo. E insomma, anche la “Sorge” è uno di quei personaggi del genere femminile “altro”, né terreno né ultraterreno, che popolano il *Faust*, con più densità nella sua seconda parte. Allora, trovandomi di fronte ad *Allumfassende Sorge*, il titolo a cui fai riferimento, a me subito è venuto in mente che *Sorge* potesse essere reso con “cura”, ma ho esitato a lungo. Mi tornava continuamente alla mente il titolo della piccola riflessione di Benedetto Croce relativa al *Faust* proprio su quel “nome proprio”: *Cura, Sorge, preoccupazione*. Dunque, trattandosi di *Blumenberg*, con sullo sfondo la figura di Isa in preda alla depressione (la cui diagnosi, negli anni Ottanta non era ancora tanto diffusa) ecco che la parola *ansia* ha reso, fino all'editing finale, la parola *Sorge*, e infatti in alcuni punti l'ho poi mantenuta. Quello che ha guidato però la scelta definitiva è quell'attributo predeterminante, che infatti poi ho spostato in avanti. Perché la cura incarnata in quel capitolo è presente in tutte le sue declinazioni, parodizzata nella figura intensissima – e non del tutto positiva – di Käthe Mehliss, la suora che si “prende cura” delle piante e che pare intraveda il leone; denigrata nell'immagine dell'amico malato e di *Blumenberg* che ne rifugge, che teme il contatto con la decadenza fisica; ma è anche, e soprattutto, l'onnipresenza del leone, che per *Blumenberg* è la prova di un riconoscimento. Doveva necessariamente essere “innalzata di un grado”, rimandare alla metafisicità. Ansia era un concetto per me troppo terreno, che infatti nel secondo capitolo *Blumenberg* usa – e lì l'ho lasciato – per trattare la necessità umana di consolazione per la morte. Tutto stava in quell'attributo. Con *Allumfassend* si richiamava di nuovo prepotentemente il *Faust*. La “Gretchenfrage” era già intuita nel testo nel primo capitolo nel termine *Weltbenenner*, laddove io non avevo potuto far altro che cimentarmi in “denominatore”. Quando Gretchen chiede a Faust se crede in Dio, lui le dice più o meno, per cavarsi d'impaccio: Non è che non ci creda, ma chi può nominarlo, chi può dire “io credo”? E subito dopo lo chiama “der Allumfassend, der Allerhalter”, cioè colui che tutto contiene, colui che tutto tiene, colui che tutto comprende, che qui si faceva appunto attributo della cura, che diventa in sé onnicomprensiva, non è solo l'azione o l'atteggiamento di un essere in sé, eventualmente, metafisico.

**AMC** – La scrittura di Lewitscharoff ha un ritmo sicuro, che scandisce in maniera convincente l'impianto, molto ben articolato. Nulla è tolto a questo ritmo, proprio dell'originale, dalla traduzione, la quale rende crescendo e diminuendo dell'originale, il manifestarsi, di volta in volta, di un *Leitmotiv*, che caratterizza passioni dei personaggi – *Bella del Signore* di Albert Cohen, la musica di Patti Smith – ovvero accompagna un'apparizione tanto inconsueta nella vita reale quanto costante nella convincente finzione narrativa. Ci sono passaggi nei quali questo ritmo ha l'incedere e le figure del linguaggio lirico, come nel trittico di aggettivi «palpabile, peloso, giallo», che, nelle prime pagine del libro, segue l'affermazione: «Il leone era là.» Quale criterio ha guidato il tuo procedere nella resa di passaggi di questo genere?

**PDZ** – Innanzitutto grazie perché mi dici che non si è perso questo senso del ritmo. Comunque cerco di rispondere in breve: non sempre allo stesso modo. Nei casi che tu citi mi sono basata su una compensazione: il tedesco *Habhaft, fellhaft, gelb* – che è diventato palpabile, peloso, giallo – è una sorta di climax, ritmico ma anche concettuale. *Habhaft e fellhaft*, nel senso, rimandano a una situazione ancora di dubbio, non sono così “definitivi” quanto quel “giallo” deciso che descrive l'immagine, ma soprattutto, avevo bisogno che si sentisse quella tangibilità del suono data dalla ripetizione interna, che nel ritmo, peraltro, crollava sulla vocale più chiusa e sull'occlusiva finale: «Der Löwe war da. Habhaft, fellhaft, gelb.» *Blumenberg* pian piano definisce l'apparizione e pian piano la accetta come presente. Renderlo in modo uguale non si poteva, ma ho cercato di rendere i suoni più aperti all'inizio (con il “là” in cesura) e la ripetizione della seconda parte delle parole con un'allitterazione forte. Per il resto, relativamente al ritmo, la scrittura di Lewitscharoff è così potente, che mi sono lasciata accompagnare, mi sono accordata al suo suono ondeggiando al suo ritmo, come scrivevo nella nota. Proprio come per un accompagnamento musicale.

**AMC** – Assecondare un ritmo così originale – mi colpisce e mi convince la tua affermazione: «mi sono accordata al suo suono ondeggiando al suo ritmo» – così come rendere un movimento tanto sicuro quanto inedito richiede lo slancio dell'azzardo, il coraggio di rischiare perfino il corto circuito nel rendere i collegamenti mozzafiato suggeriti da Lewitscharoff, in particolare, nell'uso dell'aggettivazione. Mi sono soffermata a lungo su questo passaggio, collocato all'inizio del settimo capitolo, *N. 255431800*: Isa si guarda

allo specchio e vede «Un vestito lungo e fluente». Fluttua quel vestito? Scorre? Si distende, placido e ricco, come una lunga capigliatura? O tutte queste cose insieme?

**PDZ** – Scorre morbido, sì, come i capelli. In effetti era proprio quello il senso che volevo dare, perché l'immagine di Isa qui si accosta in modo molto chiaro a quella di una Ofelia che esce per incamminarsi verso il fiume. Il vestito ne è il simbolo, un richiamo molto chiaro: la stoffa demodé, l'abito che si accosta al corpo senza evidenziarlo, bianco, i bottoni, che richiamano la fabbrica del padre... La figura di Ofelia è anche nell'acqua che piove a scrosci, a cui Isa stessa si associa richiamando continuamente alla mente il romanzo di Cohen con la frase *Piove a dritto*, che in realtà nel romanzo non c'è. Inoltre quella "fluidità" dell'abito si richiama alla figura angelica in un capitolo successivo, *Dubbia apparizione angelica*, quando Isa, appunto, "fluttua" nell'aria. Quindi volevo mantenere tutta l'ambiguità possibile, come un segnale: "Qui c'è di più". Spesso la Lewitscharoff usa parole da lei formate o accoppiamenti insoliti di aggettivi ma anche di avverbi, proprio per spiazzare, spogliare il lettore della sua *Weltanschauung*. O anche parole semplici, che si comprendono immediatamente, se inventate sono spie di un atteggiamento: nel primo capitolo il semplice "Apparätchen", che andava enfatizzato, bisognava notare che era un diminutivo particolare, ed è diventato "apparatucolo". Spesso il testo mi ha costretto, come tu noti, a rischiare molto, a coniare alcuni moderati neologismi, e di certo, come già avevo dovuto fare con *Apostoloff*, a ricreare fratture linguistiche e lessicali, eventualmente compensando e sistemandole dove si poteva senza che al lettore italiano apparissero come errori. La parte che mi ha impegnato di più, però, credo sia stato il capitolo *Egitto*. In particolare nell'evocazione del sogno e delle armonie, ho studiato Spitzer e ne sono uscita spossata e molto arricchita. E credo che sia una caratteristica tipica della scrittura della Lewitscharoff, l'arricchimento per mezzo la sfida.

**AMC** – La lingua è «strumento magistrale per accostare al pensiero» le manifestazioni più disparate della realtà e dell'irrealtà. Ho preso in prestito qui un passaggio dal tredicesimo capitolo, che porta il nome del «bardo redivivo» *Hansi* e che ruota intorno a una questione fondamentale, la questione della lingua. Il punto di partenza è rappresentato dalle frasi di Blumenberg sul congiuntivo tedesco: «Gerhard capì solo le prime frasi di Blumenberg. Trattavano del congiuntivo tedesco come strumento magistrale per accostare al pensiero diversi tempi dell'irrealtà, per poi, con l'aiuto di strumenti di misurazione, incrociare il tempo catturato, ciò che nei ricordi era tempo trascorso, e ciò che in essi si era evidentemente depositato come dato di fatto, e trasporlo poi in altri schemi.» La mia domanda riguarda ora proprio l'impresa del trasporre non solo singole espressioni, coppie di aggettivi inusuali o climax allitteranti, ma anche strutture delle quali non esiste il diretto equivalente nella lingua italiana: in quali casi questa impresa si è rivelata particolarmente ardua?

**PDZ** – Guarda, quella del congiuntivo tedesco è stata una delle montagne più difficili da scalare. Inizialmente volevo rendere la cosa trasponendola completamente, cioè, trattandola come se si stesse parlando del congiuntivo in generale, a prescindere dalla lingua, per agevolare in questo caso il lettore. Ma purtroppo avrebbe eliminato troppo del testo, e quindi ho scelto di segnalare che si trattava di un diverso sistema grammaticale – che dunque permette diversi ragionamenti di filosofia del linguaggio – tramite l'indicazione del "congiuntivo tedesco". E anche qui il Faust aleggia sia sul testo di Lewitscharoff che sulla mia scelta. Forse più difficoltà si è creata nei casi in cui andavano resi dei suoni specifici, per esempio la R e la S sono simboli, nel libro, del leone e del serpente, e spesso associati a Gerhard e Mehliß. All'inizio del capitolo *Optatus*, dedicato a Gerhard, c'era per esempio tutto il gioco di parole tra Baur e Bauer, e lì ho dovuto necessariamente inserire una glossa intertestuale. Il suono della R, invece, non è stato un problema, perché mentre a chi parla tedesco appare inconsueto che la R in fine di parola sia arrotata, per noi italiani può essere normale, e lo è anche nel dialetto di Stoccarda, e quindi in molti casi nella pronuncia della Lewitscharoff. Invece, poco più avanti nello stesso capitolo c'era un gioco di parole con la parola *Schneckenburger* che ho semplificato molto, perché diversi giochi di parole "alti" – ecce homino, dallowayizzata – sono disseminati per il capitolo e lì era più utile rendere la presa in giro in modo immediato, anche perché quell'incipit è forse uno dei più divertenti e amari in assoluto. Altre sfide: le citazioni da Wittgenstein, in un caso rese con la frase esatta, nota al lettore italiano, altre volte prediligendo il testo di Lewitscharoff. Ah, sì, è poi quell'"ala della finestra" che si spinge verso l'esterno nel capitolo *Il leone III*. Me la ricordo bene perché se n'è discusso nell'ambito del seminario con l'autrice. È un punto, quello, denso di tutti i richiami parodici al romanticismo tedesco e anglosassone, luna, notte, steli, spine, morte, solitudine e solipsismo e anticipa altri sviluppi. Non volevo assolutamente perdere quell'immagine, anche se in italiano l'"ala" della finestra non è nel linguaggio comune. Ma sono stati delle sfide anche tutti i richiami alla Bibbia disseminati nel testo, dalla roccia che san-

guina al sostegno divino, e i riferimenti alla letteratura tedesca forse un po' meno conosciuta. Se «Kein Löwe, nirgends», che ricalca *Kein Ort, nirgends* di Christa Wolf un pochino riecheggia semplicemente in “Nessun leone, da nessuna parte”, tutto il richiamo a *Knöpfe* (Bottoni), il famoso radiodramma di Ilse Aichinger, va probabilmente perso. Per esempio lì è stato davvero difficile rinunciare a delle note, che però in questo testo avrebbero tradito l'intenzione dell'autrice. Credo che siano difficoltà di ogni traduzione, scegliere e scartare, e credo o magari è la suggestione, che *l'actio per distans* sia richiamata anche in questo modus di lettura, anche in questa conoscenza di un testo tramite una lettura che non lo possiede del tutto, e anche a questa idea mi sono ispirata. Nel testo di Lewitscharoff tutto è coerente, e tutto infatti ritorna nel capitolo finale, a chiudere il cerchio della conoscenza. L'ho trovato un libro magnifico.

L'intervista è stata pubblicata il 25 novembre 2013 sul blog della casa editrice Del Vecchio, [qui](#). Un vivo ringraziamento alla casa editrice e alla redazione del blog “Senza zucchero”.



Paola Del Zoppo (foto di Spartaco Coletta)



Anna Maria Curci (foto di Spartaco Coletta)

\*Pubblicato su [Poetarum Silva](#)

---

**Paola Del Zoppo**, nata nel 1975, insegna all'Università della Tuscia ed è traduttrice e direttore editoriale di Del Vecchio Editore. Si occupa prevalentemente di teoria della traduzione letteraria, studi comparatistici e culturali, letteratura poliziesca. Ha pubblicato una monografia sulle traduzioni italiane del *Faust* di Goethe (*Faust in Italia*, Artemide), curato alcune antologie di poesia contemporanea tedesca e tradotto poesia e prosa contemporanee dal tedesco e dall'inglese (Gwyneth Lewis, Lutz Seiler, Heinz Czechowski, Deborah Willis, Max Frisch).

6 novembre 2018  
Codice ISSN 2420-8442