

***Zu spät?* - Deine Hand regiert im flachsenen / Tauwerk meiner Haare.**

Di Luca Gabriel Popper e Daniele Ventre

Arno Schmidt, *Dalla vita di un fauno*, a cura di Domenico Pinto, Lavieri, S. Maria C.V. 2006

Con il titolo *Dalla vita di un fauno* è stata pubblicata, nella primavera di quest'anno, la prima traduzione italiana di *Aus dem Leben eines Fauns* di Arno Schmidt, l'opera che il tormentato scrittore tedesco scrisse nel 1952 e che pubblicò, con il sottotitolo *Kurzroman*, per i tipi di Rowohlt nel 1953. Un romanzo, questo di Schmidt, dal protagonista assai particolare, quel Düring, impiegato d'archivio armato di bicicletta, *Faunus* non più mezzo uomo e mezzo caprone - ascritto al corteo delle divinità minori vicine a Marte - ma essere centaurico, mezzo uomo e mezzo bici (*Faun* era il nome di una storica bicicletta tedesca del 1896), inserito nella massa di impiegati dello Stato tedesco all'epoca del nazismo.

La traduzione del *Fauno* va ad arricchire il ristretto numero di opere narrative di Schmidt (ben poche quelle finora emerse dallo spoglio, fra romanzi brevi e racconti, a fronte di una sterminata e quanto mai varia produzione) portata a conoscenza del pubblico italiano fra gli anni '60 e gli anni '90 del secolo scorso.

Proporre ai lettori italiani una nuova opera di Schmidt appare essere un'operazione coraggiosa, sia sul piano critico, sia sul piano editoriale, se si considera che, già in partenza, l'approccio al *Fauno*, più che una divertente *Lektüre* è uno *Studium*, faticoso e prezioso, che seleziona fortemente il suo pubblico, e se si aggiunge che, nel complesso, Schmidt è un autore poco conosciuto in Italia, a differenza di ciò che accade nel resto dell'Europa e del mondo - opere di Arno Schmidt sono ormai tradotte in non meno di dodici lingue.

Come è scritto nell'introduzione che il curatore e traduttore, Domenico Pinto, prepone all'edizione italiana dell'opera, la narrazione "si comprime [...] in un lingotto dal terribile peso specifico", nello spazio di appena 144 pagine. La complessità e l'intrico dei riferimenti che l'erudizione schmidtiana dissemina a ogni passo del racconto, ha inoltre richiesto un

ampio corredo di note al testo, cresciute fino a divenire una sorta di piccola enciclopedia, un regesto del linguaggio schmidtiano, fitto di nozioni storiche, geografiche, linguistiche, folcloristiche, letterarie, attinte a tutte le culture con cui l'autore è entrato in contatto nella sua formazione: quella tedesca, ovviamente, ma anche quella inglese e francese, per non parlare del mondo classico. Ne risulta un commento perpetuo dall'alto contenuto informativo, illuminante compagno di lettura. Per arricchire l'apparato di supporto della traduzione, l'attenzione del curatore-traduttore ha altresì provveduto a completarlo con la cronologia della vita e delle opere dell'autore e una bibliografia essenziale che lo riguarda. Inserita come illustrazione fuori testo, peculiare strumento per visualizzare gli spazi della vicenda narrata, una mappa storica (1936) fornita dal *Landesvermessung und Geobasisinformation Niedersachsen*, che ritrae le zone che fanno da teatro alle vicende.

La traduzione è esemplata sul testo della *Bargfelder Ausgabe*, l'opera completa pubblicata dalla fondazione Arno Schmidt prima con l'editore Haffmanns e poi con Suhrkamp. Questa versione, condotta con febbrile sensibilità e acribia, riesce a rendere la complessa prosa tedesca dell'autore, ricreando in italiano un'opera indipendente e contraddistinta da una cifra stilistica d'interesse anche per chi è in grado di leggere Schmidt in originale.

L'unità stilistica della resa dell'opera schmidtiana, che anima questa reinvenzione, è frutto di un costante e organico ragionare dietro le righe, distinguendosi per le sue originali invenzioni linguistiche. Leggendola, non si ha mai la spiacevole sensazione di una ricerca di soluzioni alla mano, da parte di chi si nasconde dietro comode formule consuete, o peggio, ricada in un mero gioco enigmistico fine a se stesso.

Tradurre, per il curatore, non ha significato importare un pezzo di letteratura tedesca nel mondo culturale italiano, o porsi semplicemente il problema della reciproca compatibilità di due lingue di cultura, ma piuttosto rendere la vibrazione della voce di Arno Schmidt scrittore, la sua voce reale, che è dato fra l'altro ascoltare in registrazioni di repertorio delle letture che l'autore stesso fa delle sue opere.

Questo atteggiamento di rispetto quasi religioso verso la voce e la parola di Schmidt e la fedeltà assoluta nei confronti dell'opera, sono frutto di una profonda, quasi fisica compenetrazione con il testo stesso. In quanto vi è legato da una sorta di rapporto intimo, il traduttore gode della massima

libertà di giocare con il linguaggio, reinventandolo in scrittura. Viene così recuperato all'orecchio del lettore italiano "[...] il puntinismo del *Fauno* - prosa atomica nell'età della fisica - [...] compatta macchina per il recupero e l'estensione delle percezioni: carotata la memoria, mostrata la radice alla realtà dell'osservatore, inventariata la piena dei dettagli, intessuta la lingua di tic del parlato e argotismi - con una ortografia fonetica che a volte conduce il tedesco verso forme di polisintesi" (Introduzione, p.10).

Un puntinismo che è anche il carattere del diario del già nominato ionarrante Heinrich Düring, maschera che solo a tratti cela il volto dell'autore.

„Mein Leben?!: ist kein Kontinuum!“ (S.9)
„La mia vita?!: nessun continuum!“ (p.15)

Chiarisce il personaggio già con le prime battute. Nessun continuum di tempo. Solo la routine del narratore interno, il piccolo impiegato, a costituire la forma spezzata del racconto sui cinque anni del periodo buio dal 1939-1944, del quale vengono narrati non più di tredici giorni. E anacronico, fuori tempo, era Schmidt stesso. Gli anni persi per causa del regime nazista non li ha mai recuperati, quegli anni che alla fine gli mancavano per completare la sua opera - così a lui sembrava. Erano perduti per sempre: „Zu spät“.

Il racconto puntinistico ricostruisce con meticolosa precisione l'ambiente storico, ma solo per farlo crollare; la perfetta ricostruzione essendo orientata a mettere in rilievo le imperfezioni di dettagli, come la canzone anni '50 retrodatata di un decennio o l'accenno a un giornalista della rivista *Spiegel*, fondata solo dopo. Il lettore sprofonda negli abissi dell'ana- e anticronismo schmidtiano, in cui perdono di significato futuro e passato, periodi storici, epoche culturali, persino vita e morte. Non vale nessuna categoria temporale - tutto viene travolto da una visione del mondo in cui l'unica cosa stabile è la percezione dello spazio.

Sie gab dem Schalter einen energisch zierlichen Klaps (sua figlia) und der Lichttrichter stand im Zimmer um uns. Mich schnitten Schein und Schatten mitten entzwei, und ich fühlte das Unbehagen körperlich. (S.53)

Ella diede all'interruttore un energico e grazioso colpetto (sua figlia) e l'imbuto di luce fu intorno a noi nella stanza. Venni secato tra bagliore e ombra, e avvertii un malessere sensibile. (p.42)

Nessun flusso poetico a condurre per mano, nessun destino comune a riunire i fili dell'azione e della trama. Le forme della prosa di Schmidt date da affrontare sono "Foto-Album", "Musivisches Dasein", "Längeres Gedankenspiel" e "Traum", corrispondenti a processi mentali come "Erinnerung", "Löchrige Gegenwart", "Tagtraum" e "Nachttraum": "Eigentümlichkeiten unserer Gehirnstruktur, organisch-biologisch determiniert und damit dem historischen Wandel entzogen". Il cervello è l'oggetto di Schmidt: l'organo biologicamente determinato, non la mente, ma il modo in cui esso percepisce, recepisce ed elabora i dati del mondo, di un mondo poroso, montato come un film; e viene fatto di pensare a Döblin, che cerca di rappresentare la "Zusammenhangslosigkeit" dell'essere, visto che scoprire il nesso, lo *Zusammenhang*, può significare solo scoprire di non aver scoperto nulla. In un simile contesto narrativo, tempo significa tanto eternità quotidiana quanto quotidiano eterno: un unico tempo concentrico, un maelstrom con livelli intersecati e pluridimensionali, non lineare. Come il tempo anche gli individui sono caratterizzati da un intrinseco e costitutivo disordine entropico, eppure, come Schmidt lascia intuire nell'episodio allusivo della medusa ultradimensionale, i singoli sono in qualche modo parte della stessa realtà, come dita di una mano leviatanica:

Ich trank den Kognak aus (unaufgefordert; der Plebs hat keine Manieren); ich suchte auf dem Schrottplatz meines Gehirns nach etwas Passendem für den Nandu; und hier, die verrostete Gedankenspirale, lag mir gerade recht:

»*Ich habe mal*« (und jetzt den ersten Hammer!): »einen klugen Vorgesetzten gehabt« (dabei wars gar nicht wahr!), »der hat mir Folgendes erklärt: wenn es Wesen mit zweidimensionaler Raumanschauung gäbe - die also hier in einer Ebene behaust wären -« (ich strich sie mit der Hand in die Luft, dicht über dem Tisch) »- und ich durchstieße jetzt deren Lebensraum mit den Fingern meiner Hand -« (ich ließ sie hängen wie die Fangarme einer Qualle) »- dann würden diese zweidimensionalen Wesen jetzt wahrnehmen -«: »5 Kreise«, sagte er stirnrunzelnd (hatte s bis jetzt also verstanden). »Ja. 5 Einzelwesen;« sagte ich finster, »Individuen. Ohne zu ahnen oder feststellen zu können, daß diese oben, im Dreidimensionalen, einer anderen Einheit - meiner Hand - untertan sind.« »Oder: ich stoße zuerst meinen Daumen in ihre Weltebene -« (ich tat es:) »- dann ziehe ich ihn heraus - d.h. er verschwindet für Diedaunten; und nach einiger Zeit führ ich woanders den Zeigefinger in ihre Welt ein. Also für die: 2 Einzelwesen, durch Ort und Zeit weit getrennt; aber dennoch in der höheren Einheit meiner dreidimensionalen Hand verknüpft.« (S.54/55)

Io finii il cognac (intempestivo; la plebe non ha maniere); cercai nel deposito rottami del mio cervello per qualcosa di adatto al nandu; e qui la spirale arruginata dei pensieri mi venne in aiuto:

„*Ho avuto una volta*“ (e adesso la prima mazzata): “un superiore intelligente” (per di più non era affatto vero!), “che mi illustrò quanto segue: se ci fossero esseri con una visione dello spazio bidimensionale - che quindi avessero dimora in un piano -“ (lo sfiorai nell’aria con il palmo, appena sopra il tavolo) “- e penetrassi ora il loro habitat con le dita della mia mano -“ (le feci penzolare come i tentacoli di una medusa) “- questi esseri bidimensionali percepirebbero allora-” “5 cerchi”, disse egli corrugando la fronte (quindi finora aveva capito). “Sì. 5 esseri singoli”; dissi cupo. “Individui. Senza poter intuire o dedurre che queste, nel tridimensionale, sopra sono soggette a un’altra unità - la mia mano.” “Oppure: prima spingo il mio pollice nel piano del loro mondo -“ (lo feci “- poi lo tiro fuori - i.e. sparisce per quelli là sotto, e dopo qualche tempo introduco altrove l’indice nel loro mondo. Perciò per loro: 2 esseri singoli, assai distanti nello spazio e nel tempo: e tuttavia connessi nella superiore unità della mia mano tridimensionale.” (p.42/43)

Nella sua spirale del tempo arruginito, la narrazione schmidtiana è piena di riferimenti alla storia o alla cultura moderna e antica, rigurgita di esotismi, non è scevra di poetismi, spesso è vivacizzata dal colorito dialetto bassotedesco (dove la necessità dell’apparato di note di cui si è già detto). Traendo in parte spunto, nel ricreare l’impasto stilistico di Schmidt, da una serie di esperienze stilistiche e narrative estreme della letteratura italiana novecentesca (ad es. la prosa dell’ultimo Antonio Pizzuto); ponendo mente alle linee di metodo delle traduzioni straniere dell’opera; servendosi, come punto di riferimento, di tutti gli strumenti critici a disposizione, in particolare del *Kommentierendes Handbuch* di Dieter Kuhn, il curatore-traduttore è riuscito a gettare luce, nella resa del testo e nel commento, anche sugli aspetti più curiosi dell’opera. Così, ad esempio, la colonna sonora delle canzonette popolari: un caso per tutti, il versicolo-filastrocca

“*Jadas Kliemaa: von Liemaa: ist priemaa*” (S.41).

che egli traspone in italiano con un verso perfettamente isometrico (un decasillabo manzoniano, corrispettivo della tripodia anapestica dell’originale), conservando altresì rima e significato: “Come il climaa: di Limaa: sublimaa”, e informandoci poi sul fatto che “*Das Klima von Lima* fu una canzone di successo nel 1950” (p.118).

Un singolo punto sembra che sia, benché in minima parte, sfuggito all’occhio attento del commentario di Kuhn, e all’acribia del traduttore italiano:

Auch wir Menschen müßten geköpft werden: ganz schnell, ehe uns Alter oder Siechtum quälen, ganz sachlich, ohne Übergang. Im Schlaf. Oder am Waldrand, wenn man zum Bahnhof geht, von vier Verkappten überfallen werden, unters Gerüst gezerrt: Kapp!! (S.35)

Il “Kapp” finale della decapitazione evidentemente non è soltanto un onomatopea, ma si riferisce, quasi certamente, a Wolfgang Kapp, che nel 1920 condusse un’insurrezione, fallita a causa di uno sciopero generale, e nota per il fatto che gli avversari della rivolta furono puniti con più durezza che gli stessi ribelli. L’onomatopea-riferimento storico, riecheggiata anche in *Verkappten*, fa da eco alla spietata riflessione di Düring. Il “capp” (p. 31) della traduzione, che si riferisce anche alla decapitazione del capitone, opacizza il riferimento, che si potrebbe conservare lasciando in italiano l’ortografia tedesca “kapp”.

Ecco altri passi, che rappresentano forse il culmine dello stile espressionista di Schmidt, e pongono particolari problemi di resa, per la loro anarchia lessicale e grammaticale e per il ritmo, tanto che il traduttore ha dovuto infine ingegnarsi in tutti i modi a diventare, al pari dell’autore, “taglialemma”:

“Ein Auto hojahnte; von fern tahütahoten lustig Feuerwehren” (S.97)

“Una macchina ragghiò; ninoninavano allegri pompieri” (p.66).

“2. Stock: Schmale preisen zeigen heben Teller scheiben Vasen kerzen Dicke brummen hinter Wangen Ampeln kabeln bügeleisern Spiegel wundern Gürtel nattern Bälle kauern sklavenbunt Münder stolpern Wortprothesen Waden letzen Hüften schamen kasse Rufe Stummelaugen Zähne gaffen schnappen gattern Nasen fortzen hirnig aus“. (S.98)

“2°piano: magre prezzano mostrano alzano piatti discheggiano vasi pannocchiano grasse brontolano tra le guance lampade cablano ferrostirate specchi stupiscono cintole serpono palle rannicchiano schiave multicolori nocche incespiscano protesi di parole polpacci ritemperano fianchi imbarazzano grida contanti occhi mozzi denti spalancano scattano recingono nasi spetazzano cerebrali.” (p.67)

Un’ipotetica edizione col testo tedesco a fronte mostrerebbe appieno il lavoro d’*intelligence* profuso nel decodificare la prosa di Schmidt e adattarla alla lingua italiana. Per Schmidt quasi più che per altri autori, il traduttore, e il lettore con lui, sono forzati a un perpetuo risalire alle fonti, per poter

comprendere pienamente e poi riesprimere con l'originale intenzione comunicativa del testo.

In molti casi è evidente il cimento in giochi linguistici basati sull'indiretta ricerca di equivalenze connotative, nel tentativo, nella sostanza molto ben riuscito, di rendere le *pointes* estreme di certo celebrale umorismo tipico dello stile dell'autore del *Fauno*. Consideriamo il passo seguente, in cui l'interprete ha dovuto rendere la voluta e sottolineata anomalia ortografica dell'originale (*Vormat*, fra arcaismo e analogia forzata), con il ricorso all'ortografia italiana rinascimentale, caratterizzata dal tratto latineggiante dell'impiego dei grafemi "v" e "u". Ed ecco l'interessante resa, che spassosamente ricorda certe estreme riforme ortografiche anticheggianti, alla Giovan Battista Giraldi Cinthio (l'allusione ai pedanti ipernormativi, contenuta nel testo, rafforza tale effetto, accogliendo fra le righe, nella traduzione, l'eco di tanto umorismo tardo-rinascimentale sulla pedanteria iperfilologica o ipermimetica), o certi passi dell'italiano seicentesco riproposto e/o ricostruito ironicamente dal Manzoni:

„Getreu der neuen Vorschrift, fur jeden Brief das kleinstmögliche Vornat (wie das aussieht, mit „V“, nich?) zu verwenden, schrieb ich fast nur noch Postkarten, oder im internen Ferkehr DIN A 6 („F“ zum Austausch oben; fur Pedanten)“(S.129).

„Ligio alla nuova disposizione, per ogni lettera vtilizzare il formato più piccolo possibile (come sembra con la „v“, eh?), ormai scriueuo quasi solo cartoline, o per le comunicazioni interne DIN A6 („u“ ad alternare sopra; per i pedanti”(p.85).

Un caso particolarmente eclatante di ricerca di equivalenze connotative, al di là della resa denotativa del testo, è dato dal "Ruhe in Frieden" di p. 159, il "riposa in pace", epitaffio cimiteriale, associato alla sigla di una marca di saponette. Ovviamente, in italiano una traduzione fedele alla lettera del testo, farebbe perdere l'atroce gioco di parole di Schmidt, che evoca l'orribile processo di produzione concentrazionario, basato sulla saponificazione del grasso dei cadaveri degli ebrei deportati. Di qui la scelta di rendere il "Ruhe in Frieden" dell'originale con un altrettanto agghiacciante "riposa in fretta", che ristabilisce l'acronimo. Nell'insieme, queste scelte ricalcano, alla lontana, i processi di traduzione analogici dell'Umberto Eco traduttore degli *Esercizi di stile* di Queneau, anche se, a volte, di fronte a certi giochi di parole, anche il traduttore con più frecce linguistico-letterarie al suo arco, deve tuttavia alzare le mani:

„Anstatt zu wissen, daß damals um 1800, „englisch“ als Adjektiv zu „Engel“ gebraucht wurde.“ (S.111)
„Avrebbe dovuto sapere che allora, intorno al 1800, il tedesco „englisch“ veniva usato come aggettivo di „Engel“ (-, „angelo“).“ (p.75)

Opzione forse un po' macchinosa, quella di aggiungere una parentesi per tradurre l' "angelo" (*Engel*) tedesco; non c'era altro modo, tuttavia, per conservare la paronomasia tra *englisch* e *Engel*; una scelta di resa analoga la reperiamo, tra l'altro, nella traduzione inglese del *Fauno*.

Un capitolo a parte riguarda la resa delle frasi dialettali presenti nel testo. A tal proposito la decisione del traduttore risulta, per molti versi, arbitraria, perché equivalenze connotative fra dialetti di lingue diverse sono difficili da ristabilire *in toto* in una traduzione. La scelta di far corrispondere il napoletano al basso tedesco è comunque abbastanza plausibile, e la si può difendere con un serie di fondate argomentazioni storico-geografiche: in primo luogo, il basso tedesco è anche la parlata della zona marina e portuale di Amburgo, in qualche modo una sorta di Napoli germanica - e qui si possono suggerire mille risonanze: l'equivalenza alla lontana fra l'astuzia commercial-piratesca anseatica e l'astuzia commercial-piratesca della Napoli normanna, ma anche il fatto che il Sud dell'Italia e il Nord della Germania sono ambedue aree lontane dal centro in cui si è finita di sviluppare la lingua letteraria normativa delle rispettive nazioni; un certo tono sovversivo, anti-autoritario (di polemica anti-nazista illatebrata nel linguaggio) del basso tedesco delle canzonette riportate nell'opera, accomunabile al dialetto delle canzonette della città che per prima vide in Italia una ribellione di massa all'occupazione nazista (e certe canzonette basso-tedesche hanno ancora oggi un tono fra il triste e l'irridente, simile a quello di tante canzoni napoletane). E del resto, come il napoletano si distingue in modo netto dalla lingua ufficiale, per le sue vocali centrali e le sue metafonesi, così, nell'ambito della dialettologia germanica, il basso tedesco si disgiunge in modo assai spiccato, per sonorità e toni, dall'alto-tedesco, il cui confine è segnato dalla *Benrater Linie*, che si estende sulla linea Düsseldorf-Berlino a sud della quale la determinante seconda rotazione consonantica delle affricazioni delle occlusive sorde, non è avvenuta. Ecco un esempio:

„und so wohnt häi noch jümmer in de Lammer-Lammerstroot: kann mooken, watt häi will“
(S.103)

„E chillo campa ancora a via Lammèr / a via Lammèr; po' ffa chello che bbuo“ (p.70)

Anche se giustificabile con molti e fondati argomenti, la scelta del napoletano non era naturalmente obbligatoria. Necessario era solo scegliere un dialetto che ottenesse un forte stridio contrastivo con il tono di fondo della lingua del romanzo, a creare uno scarto espressionista. Al recensore viene in mente ad esempio la consonanza fra basso tedesco e il vernacolo romanesco dei pigri rugantini, per la vicinanza del Düring schmidtiano con il fannullone di Eichendorff, che andava a Roma, come il fauno va ad Amburgo.

Tutto si rivela così un severo *Handwerk*: un allenare la mano ad uno stile, in cui per altro la mano e le dita sono *Leitwörter* di ricorrenza quasi ossessiva, sia intese letteralmente come parti del corpo, sia in senso metaforico. Schmidt impiega assai spesso parole composte con *Hand-* (e non sempre facilmente traducibili in modo da rendere trasparente il *Leitmotiv* in questione: *Handrücken, handkerchief, Old Shatterhand, Porzellanhand, Knabenhand, Gottes Bubenhand, Versöhnungshand* e così via), per non parlare poi delle parole semanticamente affini o contigue, come *Klauen, Kralle* ecc.; ma più che altro, l'autore è attratto dalle dita (e dal loro rapporto con la entità mano) - il *Fauno* lo si può leggere in questo senso come un 'manuale', uno *Handbuch* e *Daumenkino* - sin dall'ominoso incipit tratto dalle regole della setta pitagorica:

„Auf die Sterne soll man nicht mit Fingern zeigen”(S.9)
„Tu non voglia *additare* le stelle“(p.15)

Facilmente si può imbastire un vero dizionario sull'argomento - ben rese, sopperendo spesso con figure di suono e invenzioni lessicali e poetiche alla perdita in italiano della trasparenza dei composti tedeschi:

“spitzte ich eine Hand”(S.9) - “aguzzai una mano” (p.15)
“splitterte mit umsponnenen Finger” (S. 9) - “scheggiavi con dito imbozzolato” (p. 15)
“Finger zahnen” (S. 10) - “dita dentellano” (p. 15)
“Fingerspargel” (S. 12) - “dita d'asparago” (p. 17)
“lesbisch dünne Fingerspitzen” (S. 15) - “sottili dita lesbiche” (p. 19)
“Handtuchpaket” (S. 27) - “l'involto dell'asciugamano” (p. 26)
“adrige Fingerschläuche” (S. 28) - “tubi delle dita venati” (p. 27)
“Versöhnungshand” (S. 35) - “mano della riconciliazione” (p. 31)
“gelben Fingerhag” (S. 42) - “sieve gialle delle dita” (p. 35)
“fingerlose Tellerhände” (S. 57) - “palmi piatti senza dita” (p. 44)
“knäulte die Finger” (S. 66) - “Agglomerai le dita” (p. 47)
“Mit Fingern trommeln” (S. 69) - “Tamburellare con le dita” (p. 49)
“Stachelfinger” (S. 82) - “dita spina” (p. 57)

- “Shatterhand” (S. 88) - “Mano di Ferro” (p. 60)
- “Fingerhaken”(S. 90/91) - “dita uncino” (p. 62)
- “Handübungen” (S. 96) - “esercizi per la mano” (p. 65)
- “Zeige fingern” (S. 98) - “dita indicano” (p. 67)
- “Hohlhand” (S. 110) - “cavo della mano” (P. 74)
- “die rechte Hand von Goebbels” (S. 111) - “il braccio destro di Goebbels” (p. 75)
- “Handrücken” (S. 114) - “manrovesci” (p. 77)
- “Handkante” (S. 120) - “bordo della mano” (p. 80)
- “eine Handvoll Nägel” (S.129/130) - “un pugno di chiodi” (p. 86)
- “Regen erfingerte mich” (S. 136) - “la pioggia mi strinse fra le dita” (p.90)
- “mastige Fingern” (S. 148) - “antenne delle dita” (p.97)
- “Handplatten” (S. 148) - “piatto delle mani” (p. 97)
- “Weiße Hände hantierten geschäftig” (S. 149) - “mani bianche avevano un gran daffare” (p.97)
- “fingierzahn” (S. 156) - “docile al tocco” (p. 102)
- “Fingerabdrücke”(S. 162) - “impronte digitali” (p. 105)

E senza dubbio le dita sono importanti protagoniste nella quotidianità dello scrittore *full-time* Arno Schmidt, sia che lavori “per la pagnotta”, sia che si dedichi al suo personale scavo nella parola. Viene da immaginarci un solitario Schmidt chino su una gigantesca macchina da scrivere, grande come un organo, con le mani come uniche entità viventi a fargli compagnia, durante le sue giornate di lavoro. Le dita di Schmidt-burratino sono le marionette sulla tastiera della sua macchina per scrivere transdimensionale, rivestite di costumi di parole cucite con anomala interpunzione, il palco “un gioco della mente più lungo”, “ein längeres Gedankenspiel”: come in un sogno s’illuminano le singole scene senza apparente nesso tra di loro, e nella sala, davanti al libro-palco, viene messa alla prova la fantasia del pubblico-lettore... La mano e le dita, nelle loro articolazioni a medusa, attraversanti dimensioni trascendenti, campeggiano infine nella poesiola-filastrocca di Käthe posta da Schmidt alla fine del romanzo, e splendidamente tradotta:

“La tua mano regna fra il linteo / cordame dei miei capelli; fra / le gambe, bianche colonne a intrico; fra / il cupo involuppo del mio angolo.”). (p.107)

Traduzioni italiane:

- *Il cuore di pietra*, in *Il dissenso: 19 nuovi scrittori tedeschi / presentati da Hans Bender*, trad. di Emilio Picco, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 313-320.
- *Alessandro o Della verità*, trad. di Emilio Picco, Torino, («La ricerca letteraria. Ser. straniera»), Einaudi, 1965; contiene *Gadir ovvero Conosci te stesso*, *Enthymesis ovvero Q.V.O.*, *Alessandro o Della verità*, *Cosma ovvero La montagna del nord* (poi nella collana Nuovi Coralli, 1981).
- *Il Leviatano*, «Il Menabò di letteratura», n. 9 (nove scrittori italiani presentati da Hans Magnus Enzensberger), trad. di Rosanna Berardi Paumgartner e Emilio Picco, Torino, Einaudi, 1966, p. 121-150.

- *Tina o della immortalità*, presentazione, note e trad. di Maria Teresa Mandalari, in «Carte Segrete», a. I, n. 3 (luglio-settembre 1967), p. 78-115; con un commento al testo di Ernst Krawehl: *Le trappole linguistiche schmidtiane*.
- *Della miseria tedesca*, vers. di Elvira Lima, «Per Approssimazione», a. II, n. 6 (dicembre 1984).
- *Il giorno del fiore di cactus*, trad. di Gianna Mingrone Schadauser e Maximilian Vilzmann, «Carte Segrete», a. V, n. 16 (aprile-giugno 1971), p. 87-90.
- *Che devo fare*, vers. di Mario Rubino, «Fasis», n. 8 (settembre 1974), p. 128-129.
- *Krakatau*, vers. di Marina D'Attanasio, «Oggi e Domani», a. XIX, n. 4 (aprile 1991), p. 11-14.
- *Gadir o (ri)conosci te stesso*, introduzione, trad. e note di Linda Rotolo, Napoli, LER, 1989.
- *Il Leviatano o il migliore dei mondi (1949)*, seguito da *Tina o della immortalità (1964)*, a cura di Maria Teresa Mandalari, Milano, Linea d'ombra («Aperture»), 1991 (già apparsi rispettivamente in «Menabò» e «Carte Segrete»).

Tutte le citazioni tedesche del *Faun* sono tratte da: Arno Schmidt, *Aus dem Leben eines Fauns*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, Mai 2005