

SULLA TRADUZIONE LETTERARIA

CONTRIBUTI ALLA STORIA DELLA RICEZIONE
E TRADUZIONE IN LINGUA TEDESCA
DI OPERE LETTERARIE ITALIANE

a cura di

Maria Grazia Saibene

CISALPINO-GOLIARDICA

SULLA TRADUZIONE LETTERARIA

CONTRIBUTI ALLA STORIA DELLA RICEZIONE
E TRADUZIONE IN LINGUA TEDESCA
DI OPERE LETTERARIE ITALIANE

a cura di

Maria Grazia Saibene

CISALPINO-GOLIARDICA

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Istituto di Germanistica

[ISBN 88-205-0626-2]

Copyright © 1989

Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica

Via Rezia, 4 - Milano

Stampato presso il Centro Grafico Linate - S. Donato Milanese

PREMESSA

Il presente volume raccoglie i contributi di ricerche svolte nell'Istituto di Germanistica dell'Università degli Studi di Milano. Questi lavori sono rivolti allo studio della «traduzione letteraria» e, in particolare, delle traduzioni di testi letterari italiani in lingua tedesca. Sono stati esaminati aspetti relativi alla ricezione come pure i caratteri delle diverse tecniche di traduzione.

Oltre a studi su singoli testi o opere si è voluto inserire un saggio che presentasse gli sviluppi della *Übersetzungswissenschaft* e gli orientamenti della critica nell'ultimo ventennio. Nell'ambito della «traduzione letteraria» recenti studi tendono a porre in relazione e a collegare le analisi di testi tradotti alla *Literaturwissenschaft*.

All'approfondimento di questi particolari aspetti e rapporti sono rivolti anche gli studi che vengono qui presentati.

La curatrice

INDICE

EVA BANCHELLI – <i>Le traduzioni dei «Fioretti» nel primo Novecento tedesco: un contributo all'analisi del revivalismo francescano tra i due secoli</i>	p.	9
BRUNA BIANCHI – <i>Dalla prescrizione alla descrizione? Vent'anni di teoria della traduzione letteraria nell'area di lingua tedesca</i>	»	33
ELISABETTA POTTHOFF – <i>«Von einem, der die Steine be- lauscht». Ricezione di Michelangelo e traduzione delle sue «Rime» nell'opera di R.M. Rilke</i>	»	67
GABRIELLA ROVAGNATI – <i>D'Annunzio nella traduzione di George: dal fascino dell'ambiguo al ritmo deciso della mi- sura</i>	»	97
MARIA GRAZIA SAIBENE – <i>La traduzione del «Decameron» di Arigo e la ricezione del Boccaccio in Germania nella seconda metà del '400</i>	»	119

LE TRADUZIONI DEI «FIORETTI»
NEL PRIMO NOVECENTO TEDESCO:
UN CONTRIBUTO ALL'ANALISI
DEL REVIVALISMO FRANCESCANO
TRA I DUE SECOLI

Es spricht ein inneres Gefühl für die Wahrheit der Auffassung, daß der Heilige [Franz] weit über den Rahmen des Kirchlichen hinaus auf die Nachfolgenden gewirkt hat, allein Nachweis und Formulierung sind schwer, sobald man über den Rahmen des Kirchlichen hinaus die Gesinnung aufspüren will, die unsere Bildung ihm verdankt.¹

Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento anche la Germania partecipò di quel curioso fenomeno culturale che — interessando nel medesimo periodo, pur se con diverse modalità, l'intera area del decadentismo europeo — è stato definito di «revivalismo francescano»².

Letteratura, arti figurative, mode e costumi di un'intelligenza internazionale il cui gusto era orientato «tra preraffaellismo e liberty»³ si riappropriarono in quello scorcio di secolo della spiritualità e del mito francescani ora per esaltarne le coloriture elegiache e primitivistiche in artificiose pseudoingenuità — si pensi al «vezzeggiato manierismo»⁴ di *Paolo Ucello* (1903), il più francescano dei poemetti pa-

¹) Erich Auerbach, *Über das Persönliche in der Wirkung des Heiligen Franz von Assisi*, in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern und München 1967, p. 33.

²) La definizione è di Lorenzo Bedeschi nella sua *Presentazione* (1976) a Paul Sabatier, *Vita di San Francesco d'Assisi*, trad. di G. Zanichelli, Milano 1978, p. 9.

³) Cesare Segre, *Introduzione a I Fioretti di San Francesco*, Milano 1982, p. 6.

⁴) Ferruccio Ulivi, *San Francesco negli scrittori della decadenza*, in AA.VV., *San Fran-*

scoliani — ora per distillarne il fervore mistico nei «succhi [...] parnassiani, superomistici»⁵ di cui, ad esempio, il nostro D'Annunzio ha pervaso le proprie pagine ispirate al Poverello d'Assisi.

Com'è noto, l'esplosione di questo neo-francescanesimo coincise con lo straordinario successo incontrato, al suo apparire in Francia nel 1893, dalla *Vie de Saint François d'Assise*, l'opera più importante dello studioso calvinista Paul Sabatier, al quale si deve anche, in quello stesso torno di anni, la riorganizzazione degli studi francescani e la pubblicazione di fondamentali fonti inedite⁶. Subito tradotta in tutte le lingue europee, questa biografia coniugava sapientemente rigore storico-filologico, impegno divulgativo e sensibilità a quei fermenti di rinnovamento culturale e religioso che si sarebbero espressi non solo nel movimento modernista internazionale, ma anche nella diffusa ansia di riforma spirituale che impronerà il clima neoidealistico del primo Novecento⁷, particolarmente in Germania. L'allievo di Ernest Renan faceva di Francesco «il laico, il poeta, l'artista», vale a dire l'eroe e il precursore di una religiosità moderna, avversa al clericalismo curiale, obbediente solo all'«istanza suprema» della coscienza individuale che, insofferente degli stereotipi del conformismo chiesastico, ritrova per l'esperienza della fede il linguaggio della fantasia e dell'intuizione, la «semplicità evangelica» e scabra della vera poesia: era «la fine del dogmatismo e dell'autorità e l'inizio dell'individualismo e dell'ispirazione»⁸.

In Germania, dove apparve in traduzione già nel 1895, il celebre testo sabatieriano fu accolto da una vasta eco e sollecitò una rinnovata attenzione anche per la precedente, ricca tradizione autoctona di indagini francescane⁹. Nel vivo della temperie neoromantica si riscopri-

cesco e il Francescanesimo nella letteratura italiana del Novecento (Atti del Convegno Nazionale, Assisi 13-16 maggio 1982), a cura di Silvio Pasquali, Roma 1983, p. 36.

⁵) Gianni Oliva, *Medievalismo e francescanesimo nell'estetismo italiano*, *ibid.*, p. 4.

⁶) Si pensi in particolare allo *Speculum perfectionis* (Paris 1898) e agli *Actus beati Francisci et sociorum eius* (Paris 1902) che modificarono totalmente anche l'approccio critico ai Fioretti.

⁷) Cfr.: Stanislao da Campagnola, *Il francescanesimo nel riformismo religioso del primo Novecento in San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana del Novecento* cit., pp. 73-101.

⁸) Sabatier, *Vita di San Francesco d'Assisi* cit., p. 185.

⁹) Cfr.: Karl Elm, *Von Joseph Görres bis Walter Goetz. Franziskus in der deutschend*

va così, in particolare, lo Joseph Görres di *Der heilige Franziskus von Assisi. Ein Troubadour*¹⁰ nel quale venivano esaltati due elementi che saranno fondamentali, come vedremo, nella rifondazione del mito francescano fra Otto e Novecento: l'incontro, nella figura dell'Assisate, di esperienza mistica ed esperienza artistica da un lato e, dall'altro, la riconciliazione della fede con una natura riscattata da ogni traccia di peccato originale, restituita alla sua edenica innocenza.

Fu un tale tipo di lettura artistica e panico-mistica della testimonianza francescana ad indirizzare l'attenzione dei poeti del primo Novecento tedesco soprattutto verso il *Cantico di frate sole*, che conobbe infatti in quel periodo numerose nuove traduzioni, nelle quali si palesava lo sforzo di esaltare come valori assoluti — sottacendo ogni considerazione storico-letteraria e filologica¹¹ — la presunta semplicità e ingenuità del linguaggio lirico francescano, apparentemente ignaro di artifici formali, per contrapporre all'intellettualismo logico-discorsivo contemporaneo tutta la freschezza del più puro pensiero intuitivo:

In einfacher, schlichter Form behandelt er die großen Wahrheiten des heiligen Evangeliums — osserverà ad esempio Maternus Rederstorff, introducendo nel 1910 la sua traduzione degli scritti del Santo¹² —. Wie in der Kindersprache beginnen seine Sätze immer wieder mit «und», ebenso wiederholt er mit kindlicher Naivität gewisse Lieblingsworte. [...] Darum habe ich mich einer

Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, in AA.VV., *L'immagine di Francesco nella storiografia dall'Umanesimo all'Ottocento* (Atti del IX Convegno Internazionale, Assisi 15-17 ottobre 1981), Assisi 1983, pp. 343-383; Klaus Reblin, *Freund und Feind. Franziskus von Assisi im Spiegel der protestantischen Theologiegeschichte*, Göttingen 1987. — Vorrei in questa sede ringraziare il dott. Stefano Brufani del Centro di Studi francescani di Assisi e padre Leonard Lehmann della rivista «Franziskanische Studien» per i preziosi consigli bibliografici, che sono stati indispensabili per ricostruire lo sfondo storico-religioso e culturale del fenomeno da me analizzato.

¹⁰) La prima edizione era apparsa a Straßburg nel 1826. La seconda, riveduta e ampliata, è invece del 1879, quindi ancora attuale e vicina al momento storico di cui ci stiamo occupando.

¹¹) È noto infatti, come hanno dimostrato i più recenti studi critici, che il *Cantico* testimonia la raffinata e dotta formazione culturale del Santo, la sua familiarità non solo con la letteratura sacra, ma anche con la più aristocratica prosa medievale e con la coeva poesia romanza. La sua lingua dunque non è «quotidiana e parlata, ma volgare illustre fortemente nobilitato secondi i modelli più cari a San Francesco». Cfr.: Vittore Branca, *Il cantico di frate sole. Studio delle fonti e testo critico*, Firenze 1965, p. 79.

¹²) Maternus Rederstorff, *Die Schriften des heil. Franziskus von Assisi*, Regensburg - Rom - New York - Cincinnati 1910, p. 10 e *passim*.

einfachen schlichten Sprache beflissen, wie sie übrigens den Schriften des demütigen Heiligen entspricht.

Mentre dunque l'estetismo della cultura decadentista tedesca stava saccheggiando a piene mani il grande *reservoir* del Rinascimento italiano (rilanciato — con un successo analogo a quello della monografia sabatieriana — dalla *Kultur der Renaissance in Italien* di J. Burckhardt [1860]), alla poesia del *Cantico* francescano, assunto quasi come una sorta di manifesto polemico-programmatico e riletto attraverso un filtro romantico già pervaso di accenti anticapitalistici e di *Kulturpessimismus*, si sosterrà, con altrettanto entusiasmo, una tendenza primitivistica non meno rappresentativa del clima culturale del fine secolo in Germania¹³.

Sempre restando nel campo della storiografia romantica e tardo-romantica, svelava una sua nuova attualità in quello scorcio di secolo anche la monografia di Karl August von Hase, *Franz von Assisi. Ein Heiligenbild* (1856), là dove essa invitava ad integrare nella biografia del Santo gli elementi meravigliosi, estatici e profetici di provenienza leggendaria¹⁴, dando rilievo, dunque, alle componenti irrazionali ed estetiche della sua testimonianza di fede. Quest'ultima suggestione sarà accolta in particolare da una folta schiera di scrittori che torneranno a narrare la vicenda del Poverello nella «forma semplice» della *Legende* così frequentata — tanto nella sua veste narrativa che in quella lirica — dalla letteratura del tempo¹⁵. Una letteratura che — sarà bene notarlo fin da ora — in ossequio a una diffusa ansia di sin-

¹³) Cfr. al proposito le acute osservazioni di Lea Ritter Santini, in *Maniera Grande, über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende*, in Viktor Žmegač (Hg.), *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, Königstein/Ts. 1981, p. 264.

¹⁴) Nella sua rivalutazione dell'elemento leggendario Hase non faceva del resto che riprendere e sviluppare spunti provenienti già da Herder: tanto lo Herder teorico del saggio *Über die Legende*, quanto il lirico dei due componimenti francescani *Christenfreude* e *Die Cicada*, entrambi del 1780.

¹⁵) Non è questa la sede per addentrarci in una ricostruzione della ricca fioritura lirica e narrativa ispirata in quel periodo alla figura del Santo, fioritura che tuttavia, se si segnala per il suo significato storico-culturale, non ha certo lasciato notevoli testimonianze poetiche, eccezion fatta per Rilke sul quale torneremo in seguito. Cfr.: Ambros Styra O.F.M., *Franziskus von Assisi in der neueren deutschen Literatur*, Breslau 1928, pp. 51-96; Elisabeth Pohl, *Gestalt und Idee des heiligen Franziskus von Assisi in der neueren deutschen Dichtung*, Dissertation, Wien 1922; Hans Hegener, *Der Typus des Franz von Assisi in bildender Kunst und Literatur*, in «Franziskanische Studien» LX (1978), pp. 187 ss.

cretismo e a un certo gusto dell'ibrido, si compiaceva di attingere in quel periodo sia ai modelli agiografici occidentali che a quelli (come si sa, allora altrettanto attuali) dell'Oriente. Operazione cui il misticismo francescano sembrava prestarsi con particolare efficacia, tanto che si darà frequente il caso di scrittori attivi contemporaneamente nel recupero della spiritualità del santo umbro e in quella della saggezza orientale, proponendo anzi una loro integrazione anche sul piano delle modalità espressive. È appena il caso di citare a questo proposito il nome di Hermann Hesse che, impegnato nelle file del revivalismo francescano come narratore, come saggista e a sua volta come traduttore del *Cantico di frate sole*¹⁶, è stato anche uno dei protagonisti dell'orientalismo tedesco del Novecento. Ma per quel che interessa l'area della nostra indagine ci preme notare che tracce di un tale sforzo di sincretismo occidentale-orientale permarranno soprattutto, a nostro avviso, in certe scelte di tono linguistico adottate nelle versioni tedesche dei testi francescani, in particolare nei *Fioretti* dove, come vedremo, i traduttori saranno costretti — nell'arduo tentativo di restituire l'originale patina di arcaismo, di ingenua sacralità, di incedere liturgico — ad attingere a più di un modello ritmico e stilistico.

Ma in Germania il Sabatier vantava anche precursori più recenti ed illustri, di cui solo ora si sapevano apprezzare correttamente il contributo e l'originalità. Ci riferiamo in particolare a Karl Müller e a Henry Thode, le cui opere meritano di essere ricordate nel nostro contesto, senza timore di portarci troppo lontano dall'ambito storico-culturale in cui il presente studio intende muoversi (e, necessariamente, limitarsi), perché hanno agito profondamente sul formarsi della nuova immagine francescana anche al di fuori del campo strettamente teologico.

A un'epoca che sperimentava, nel nascente movimento giovanile come nelle numerose comunità utopico-alternative dei cosiddetti *Lebensreformer*¹⁷ — una delle fondamentali pagine ancora non scritte

¹⁶ Cfr.: August Stahl, *Franz von Assisi im Werk Hermann Hesses*, in AA.VV., *Welt und Roman. Visegrader Beiträge zur deutschen Prosa zwischen 1900 und 1933*, Budapest 1983, pp. 285-298; Fritz Wagner, *Franz von Assisi und Hermann Hesse*, postfazione a H. Hesse, *Franz von Assisi* [1904], Frankfurt a.M. 1988, pp. 98-128.

¹⁷ Cfr.: Klaus Vondung (Hg.), *Das wilhelminische Bildungsbürgertum*, Göttingen

della controcultura tra i due secoli — le forme di una diversa fraternità spirituale, sottratta alle gerarchie e alle lacerazioni ideologiche, il saggio di Karl Müller *Die Anfänge des Minoritenordens und der Bußbruderschaften* (Freiburg i.B. 1885) proponeva il modello di sodalizio ideale del francescanesimo originario, senza risparmiare forti accenti polemici verso il processo di normalizzazione cui l'ordine minorita era stato in seguito sottoposto da parte dell'autorità curiale. La monografia di Müller accentuava il significato di provocazione degli ideali del Santo, raffigurandolo sotto le spoglie di un sorridente serafico *Weltverbesserer*¹⁸; la modernità e attualità della sua figura pacificamente trasgressiva scaturivano dunque dal fallimento cui il suo rigore era stato condannato da parte del potere sia religioso che temporale¹⁹. Müller avrebbe approfondito la stilizzazione ideologica dell'Assisate anche nel primo volume della sua successiva *Kirchengeschichte* (1892), dove verrà dato ancora maggior risalto al carattere ingenuamente libertario dell'ascetismo francescano:

Niemals war ein Heiliger aufgetreten so voll bitterer Askese und doch so wenig sich etwas abquälend, so fröhlich, harmonisch, frei, so voll von Gemüt, Poesie und Liebe; [...] ein volkstümlicher Heiliger ohne Gleichen auch darum, weil er der Politik und den weltlichen Zielen der Kirche fremd blieb wie ein Kind, weil er nie mit den Höhen, sondern immer nur mit dem Volk sich abgab und ihm sein Christentum schlicht und ohne Prangern vorlebte.²⁰

Se di Sabatier Müller aveva anticipato gli accenti radicali, il pathos poetico e primitivistico, lo storico dell'arte Henry Thode aveva sviluppato nella sua voluminosa monografia *Franz von Assisi und die*

1976, pp. 119-152; Ute Druvins, *Alternative Projekte um 1900*, in Hiltrud Gnüg (Hg.), *Literarische Utopieentwürfe*, Frankfurt a.M. 1982, pp. 236-249.

¹⁸) L'idea di un Francesco come «Weltverbesserer» — secondo un lessico caro alle speranze palingenetiche del fine secolo — sarà ripresa poco più tardi anche da Adolf Hausrath, docente di storia della chiesa a Heidelberg, nel suo *Die Arnoldisten*, (Leipzig 1895) ultimo volume di un'opera monumentale intitolata appunto *Weltverbesserer im Mittelalter*.

¹⁹) Ci sembra opportuno ricordare che qualche anno più tardi, nel 1903, sarebbe apparso a Leipzig un altro importante saggio sull'argomento *Die ursprünglichen Ideale des hl. Franz von Assisi*, nel quale il medievalista Walter Goetz contrapponeva alla tesi di Müller l'idea del fallimento degli originari propositi francescani a causa del loro eccessivo, irrealizzabile idealismo.

²⁰) Karl Müller, *Kirchengeschichte*, Tübingen 1892, vol. I, p. 571.

Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, apparsa a Berlino nel 1885, quello che nello studioso francese sarebbe rimasto solo uno spunto²¹, vale a dire il rapporto inscindibile fra la nascita e la diffusione della spiritualità francescana e l'affermazione della cultura borghese rinascimentale.

In Franz gipfelt eine große Bewegung der abendländischen christlichen Welt, eine Bewegung, die nicht auf das religiöse Gebiet sich beschränkt, sondern universell im eigentlichsten Sinne die vorbereitende und treibende Kraft der modernen Kultur ist. [...] Ihr Inhalt [ist] die Befreiung des Individuums, das in einer subjektiven harmonischen Gefühlsauffassung der Natur und der Religion [...] seine Rechte gegenüber der Allgemeinheit sich erobert.²²

L'interesse principale di questa monografia per il contesto tedesco risiede, anche in questo caso, nel palese intento di attualizzazione con cui Thode procede nella sua lettura del messaggio francescano; egli lo interpreta attraverso il filtro della cultura contemporanea facendone da un lato l'esponente di un fervido monismo *ante litteram* («er hat sich eines geföhlt mit der ganzen Natur, mit dem allen Erscheinungen zugrunde liegenden Einen, Unteilbaren», p. 549) dall'altro la roccaforte di quell'individualismo borghese che stava combattendo, negli anni in cui egli scriveva, la sua estrema battaglia difensiva. Accogliendo l'ansia di palingenesi spirituale e culturale che pervadeva quell'inquieto volger di secolo, Thode non esitava a concludere il suo studio con un enfatico appello venato di accenti populistici:

Die Zeit ist reif, und wer sein Ohr öffnet, der hört den verlangenden Ruf des Volkes, diesmal des vierten Standes, der seine Rechte für sich fordert. Was anderes als neue Glaubenskraft, als neue Kräftigung des Geföhls verlangt es? Wer hilft ihm? Die Menschheit bedarf von neuem eines Franziskus, eines Luther!

(p. 555)

Uno dei segnali più importanti a dimostrazione che l'appello di

²¹) «[...] Francesco è divenuto per questa sua vena poetica l'iniziatore del movimento artistico che ha preceduto il Rinascimento, l'ispiratore di quella schiera di Preraffaelliti, a cui oggi ritorniamo quasi con devozione [...]». Sabatier, *Vita di San Francesco d'Assisi* cit., p. 183.

²²) Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Wien 1934, p. 14 (a questa edizione si riferiscono anche i numeri delle pagine indicati in seguito nel testo).

Thode incontrava nel clima culturale del primo Novecento tedesco un terreno particolarmente fertile è rappresentato dal rinnovato impegno filologico e traduttorio verso gli scritti del santo²³: allo studioso tedesco Heinrich Boehmer si deve infatti la nuova, fondamentale edizione storico-critica degli *Opuscola* (*Analekten zur Geschichte des Franciscus von Assisi*) apparsa nel 1904 e seguita, come abbiamo visto, nel 1910 dall'importante traduzione di Rederstorff. È in quegli stessi primi anni del secolo, tuttavia, che il neofrancescanesimo esce dalla cerchia relativamente ristretta del dibattito colto e specialistico, che abbiamo rapidamente delineato nelle pagine precedenti e entro la quale erano destinate a circolare anche le due edizioni ora ricordate, per venire a interessare anche un più vasto pubblico. Basterà ricordare l'enorme diffusione conosciuta anche in Germania dalle traduzioni tedesche dei diversi testi francescani di Jens Jørgensen, il quale, con non minor perizia narrativa e introspettiva del suo illustre predecessore francese, elaborava la versione cattolica della moderna santità sabatieriana, riconsegnandola in seno alla chiesa romana. Oppure il successo ancora più popolare della biografia poetica di Heinrich Federer *Der heilige Franz von Assisi*, apparsa nel 1908 con illustrazioni di Franz Kunz, nella quale il Poverello era posto al servizio di un'esplicita *Zivilisationsfeindlichkeit* e di un sano, semplice vitalismo cui doveva rivolgersi la nostalgia degli «*eingezwängten und eingeengten Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts*»²⁴.

Tuttavia l'iniziativa che contribuì in modo decisivo all'affermazione di questo più vulgato francescanesimo è senz'altro costituita dalle numerose nuove traduzioni dei *Fioretti* che furono offerte al pubblico tedesco nel volgere di pochi anni. Di tutta la letteratura francescana, del resto, *I Fioretti* (più ancora degli stessi scritti del santo) erano il testo che da un lato, come sosteneva lo stesso Sabatier, consentiva l'introduzione più semplice ed autentica alla spiritualità francescana, dall'altro dava il maggior risalto a quegli aspetti 'ideologici' su cui si fondeva il nuovo mito del Poverello d'Assisi. In quella prosa ingenua e

²³) Cfr.: Engelbert Grau, *Die neue Bewertung der Schriften des hl. Franziskus von Assisi seit den letzten 80 Jahren*, in *San Francesco nella ricerca storica degli ultimi ottanta anni* cit., pp. 33-73.

²⁴) Cit. in Styra, *op. cit.*, p. 66.

fanciullesca le nostalgie primitivistiche della *Jahrhundertwende* trovavano esaltato il valore supremo della semplicità evangelica, tanto quella dell'animo e del pensiero quanto quella del linguaggio e della scrittura che ne sono veicolo; intellettuali ed artisti in rivolta contro la civiltà tecnologico-industriale vi scoprivano — non meno che nel *Cantico di frate sole* — una natura magicamente innocente, liturgicamente fusa con il divino, partecipe, con tutte le creature, di quell'unità cosmica dalla quale si sentivano condannati a soffrire l'esilio nell'inferno della modernità. Gli spiriti apertamente o velatamente modernisti potevano invece attingere dalla cronaca gloriosa della predicazione francescana primitiva la proposta di una religiosità sottratta al monopolio dell'ortodossia, all'elitarismo claustrale e restituita all'entusiasmo delle piazze e delle folle che sono protagoniste degli episodi più autentici e vivaci dei *Fioretti*. Non di meno, pur se con valenze ideologiche profondamente diverse, erano i giovani dei *Wandervögel* a riconoscersi nell'errabonda vicenda umana e religiosa narrata dall'anonimo autore della raccolta sullo sfondo di un paesaggio immerso nella quiete di un intatto idillio agreste; Francesco, «der heilige Vagabund», come lo aveva definito il Federer, veniva assunto in tal modo (un modo assai forzato ed esposto a tutte le ambiguità ideologiche del movimento giovanile tedesco) in quella poetica del vagabondaggio che ebbe così straordinaria fortuna in quel torno di tempo²⁵. A coloro, infine, che erano sedotti dall'identità artistica del santo, dall'incontro perfetto nella sua figura di dignità estetica ed etica, gli episodi più celebri della raccolta, esaltando il magico potere del linguaggio francescano, la forza redentrica della sua predicazione, apparivano come una trasfigurazione orfica della sua testimonianza poetico-religiosa, raccontata, per di più, in un suggestivo periodare arcaizzante e in un impasto di stilemi leggendari e novellistici, agiografici e fiabeschi che molto corrispondeva ai gusti narrativi del tempo.

È dunque assai comprensibile che, considerata questa felice aderenza fra il messaggio dei *Fioretti* e molte delle rivendicazioni ideologiche e poetiche contemporanee, numerosi editori tedeschi si presen-

²⁵) Cfr.: Elisabeth Pohl, *Franziskanisches Gedankengut in der modernen Vagantendichtung*, in *Gestalt und Idee des heiligen Franziskus von Assisi in der neueren deutschen Dichtung* cit., pp. 71-80.

tassero sul mercato librario di quegli anni ognuno con una sua edizione del prezioso volumetto trecentesco, in forma più o meno completa, più o meno filologicamente ineccepibile, purché del testo risultasse soprattutto la sorprendente consonanza con 'lo spirito del tempo' e il forte contenuto propositivo. Ecco perché, nella maggioranza dei casi, si consideravano superate le precedenti traduzioni ottocentesche, sia quella di Franz Kaulen (1860), che si era felicemente cimentato nello sforzo di mantenere anche al tedesco l'originale impronta tardo-medievale, che la meno pregevole di Pius Heinrizi (1870), e si preferirono predisporre nuove versioni²⁶ ispirate a un linguaggio più attuale.

Poiché il nostro studio intende soprattutto verificare il rapporto fra le tematiche ideologiche del neofrancescanesimo e le scelte editoriali e traduttorie, per dimostrare quanto le seconde possano essere state programmaticamente veicolo delle prime, analizzeremo qui di seguito le due traduzioni che, per il prestigio delle edizioni in cui apparvero e la loro grande diffusione, ci sembrano le più rappresentative di tale interrelazione. Ci riferiamo al *Blütenkranz des heiligen Franciscus von Assisi*, che venne pubblicato nel 1905 dall'editore Eugen Diederichs (Jena und Leipzig)²⁷ nella versione di Otto Freiherr von Taube illustrata dalle iniziali di F.H. Ehmcke, e a *Die Blümlein des heiligen Franziskus von Assisi*, che uscì invece presso l'Insel Verlag nel 1911, con tedesco di Rudolf G. Binding e iniziali di Carl Weidmeyer²⁸.

Eugen Diederichs e Anton Kippenberg, quest'ultimo dal 1905 alla testa dell'Insel Verlag, erano com'è noto i due editori di punta della cultura cosiddetta neoromantica, della quale rappresentavano orientamenti diversi e complementari²⁹. Il primo — cui si deve, per altro,

²⁶) La stessa traduzione del Kaulen veniva ripubblicata nel 1902 dalla casa editrice Kirchheim (Mainz). Fra le altre ricorderemo — oltre alle due che verranno analizzate in seguito — il *Blütengärtlein* di Georg Muhr, per lo Styra Verlag (Graz und Wien 1906) e quella di Heribert Holzapfel, uscita presso il Kösel Verlag nel 1907 e intitolata più liberamente *Franziskuslegenden*.

²⁷) A questa edizione si farà riferimento d'ora in poi con l'uso dell'abbreviazione *Blütenkranz*.

²⁸) A causa dell'impossibilità di reperire l'edizione originale, siamo costretti a riferirci in seguito — con l'abbreviazione *Blümlein* — alla riedizione Insel del 1919.

²⁹) Cfr.: Ernst Johann, *Die deutschen Buchverlage des Naturalismus und der Neoromantik*, Weimar 1935; sul ruolo in particolare di Diederichs cfr.: George Mosse, *Le origi-*

l'introduzione del termine stesso di neoromanticismo in area tedesca — si considerava l'ideologo della riforma spirituale neoidealistica e il suo divulgatore, soprattutto tra le file del movimento giovanile.

Wir befinden uns in einem Zeitalter — scriveva nel 1904 ³⁰ — das aus der Veräußerlichung der letzten Jahrzehnte heraus will, dem innere Freiheit und schöpferische Individualität wieder als Ideal vor Augen stehen, wir empfinden wieder die Kunst in ihrer Verwandtschaft mit der Religion, wir erkennen als Inbegriff unserer sozialen Ideale solche Lebensbedingungen, die in jedem Menschen seine Anlagen ausreifen lassen. So manche Bücher dieses Kataloges suchen bewußt den Weg zu einer neuen deutschen Kultur, andre verbreiten sauerartig neue Ideen, aber wenn sie auch meist in die Zukunft weisen, wollen sie doch dem gegenwärtigen Leben dienen.

Il suo eclettico programma editoriale, inteso come un militante contributo antimaterialistico, trovò il proprio punto di forza, soprattutto durante il primo decennio del secolo, nell'adesione alle tematiche religiose moderniste sostenute all'interno della casa editrice da autori come Arthur Bonus e Arthur Drews. Il catalogo di Diederichs era ispirato alla diffusione di un pensiero religioso antidogmatico ed esoterico, le cui tracce venivano inseguite attraverso la tradizione mistica universale in un notevole sforzo editoriale che sarà testimoniato soprattutto dalla prestigiosa raccolta *Die religiösen Stimmen der Völker*.

Ich bringe keine religiös-polemischen Bücher, die Andersdenkende beleidigen — noterà ancora Diederichs in un suo successivo intervento programmatico ³¹ —, wo sie polemisch sind, richten sie sich nur gegen die Erstarrung religiösen Lebens. Vielleicht vertreten sie etwas zu einseitig das Recht der Einzelpersonlichkeit gegenüber der Gesamtheit und der Tradition, aber ich wüßte keine bessere Grundlage, um für die Weiterentwicklung der Gesamtheit zu wirken.

Analogamente, la casa editrice di Jena dava anche ampio risalto alla contemporanea corrente filosofica e scientifica monista (a un Ernst Haeckel, ad esempio, a un Wilhelm Bölsche), là dove essa a sua volta

ni culturali del Terzo Reich, Milano 1968, pp. 79-98; Herbert Göpfert, *Vom Autor zum Leser. Beiträge zur Geschichte des Buchwesens*, München - Wien 1977, pp. 180-191.

³⁰) Eugen Diederichs, *Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen*, Düsseldorf - Köln 1967, p. 32.

³¹) *Ibid.*, p. 35.

propugnava un atteggiamento spirituale — una «Kultur der Seele», secondo il linguaggio dell'editore — di quasi goethiana comunione cosmico-universale. Se infine a queste scelte ideologiche colleghiamo l'iniziativa di promuovere in quegli stessi anni la diffusione delle teorie preraffaellitiche, dando alle stampe, tra il 1900 e il 1906, l'opera omnia in quindici volumi di John Ruskin, ecco che la pubblicazione di una edizione diderichsiana dei *Fioretti* apparirà in tutta la sua coerenza. Il francescanesimo dimesso e popolare della narrativa agiografica trecentesca (che la casa editrice rilanciava contemporaneamente attraverso numerose collane dedicate al patrimonio leggendario e fiabesco germanico e universale) conterrà l'utopia e insieme la proposta di una rifondazione della cultura religiosa contemporanea nel solco del cristianesimo medievale e, da un punto di vista artistico, esprimerà l'invito a un rinnovamento del linguaggio espressivo nel senso di uno spiritualismo antiintellettualistico, calato nell'umile, concreta, artigianale poesia delle cose.

Quest'ultimo spunto doveva essere certamente ancora più presente ad Anton Kippenberg quando decise di pubblicare a sua volta un'edizione dei *Fioretti*; l'editore di Lipsia, riferimento della più raffinata ricerca poetica ed estetica neoromantica, accoglieva e sviluppava così le felici suggestioni francescane che gli provenivano indubbiamente e in primo luogo da Rilke, il Rilke che nei carteggi a partire dagli inizi del secolo (anche in quello con la stessa Katharina Kippenberg, moglie dell'editore) sempre di nuovo evocava la fascinazione straordinaria esercitata su di lui dalla poesia e dai luoghi francescani, resigli familiari dalla lettura del Sabatier e dall'ininterrotta frequentazione dei *Fioretti*³². Ma soprattutto il Rilke di *Das Buch von der Armut und vom Tode* (1903), che concludeva lo *Stundenbuch* — pubblicato dalla stessa Insel nel 1905 — sulla glorificazione di una santità orfica devota alla riposta sacralità delle piccole «cose»:

Denn er war keiner von den immer Müdern,
die freudloser werden nach und nach,
mit kleinen Blumen wie mit kleinen Brüdern
ging er den Wiesenrand entlang und sprach. [...] ³³

³²) Cfr.: Claire Lucques, *La dette de Rilke à l'égard de saint François d'Assise*, in «Blätter der Rilke-Gesellschaft» 10 (1983), pp. 80-93.

³³) Rainer Maria Rilke, *Das Stundenbuch* in *Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke Archiv,

Un filo ininterrotto ci sembra dunque legare questa trasfigurazione poetica rilkiana («mit kleinen Blumen wie mit kleinen Brüdern») ai *Blümlein* della edizione Insel, il cui titolo, nella soluzione traduttoria adottata con l'uso di quel diminutivo, punta non tanto ad aderire all'originale significazione metaforica di florilegio, di scelta — rispettato invece dal titolo diderichsiano — quanto piuttosto a evocare proprio quella poetica dell'aggraziata umiltà, del povero, del «gering», cara allo scrittore praghese; e sempre seguendo il suggerimento lirico dell'autore prediletto, Kippenberg affiderà alla sua edizione dei *Fioretti* una lettura non tanto ideologica, quanto estetica del messaggio del santo, esaltandone la valenza poetica e artistica ³⁴.

Le diverse intenzioni ora esposte sono rispettate anche dalla veste iconografica delle due edizioni. Le illustrazioni predisposte da Carl Weidemeyer, un artista di quella comunità «lebensreformerisch» di Worpsswede da cui la Insel attingeva i suoi migliori talenti grafici, propongono un'interpretazione novellistica e fiabesca del testo. Le iniziali tendono ad esporre nello stile narrativo ingenuo e bonario del bozzetto, che ricorda a volte addirittura i toni dell'immagine votiva o dell'icona, l'episodio centrale dei singoli capitoli, esaltandone gli elementi idilliaci e citando i toni *naïf* della pittura popolare col suo corredo di miracoli, di meraviglie, di apparizioni salvifiche e malefiche. Continuamente ribadita è poi l'indole umile e poetica del santo, ritratto per lo più inginocchiato o seduto al centro di un paesaggio ingenuamente bucolico, sotto un cielo solcato da nuvole in transito, creatura confusa con le altre e dedita ad esse. Si veda ad esempio la deliziosa iniziale che apre il capitolo 22 (*Fig. 1*) e che nel *reprint* attuale costituisce la copertina stessa del volume. Francesco vi appare come una figura dimessa e povera — si notano i suoi piedi scalzi, il saio modesto — colta nell'atto di ammonire bonariamente e di addomesticare le tortore «salvatiche» posate sulle sue ginocchia e tutt'attorno: ritor-

in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt v. E. Zinn, Frankfurt a.M. 1955, vol I, p. 564.

³⁴) «Und wenn er sang, so kehrte selbst das gestern
und das Vergessene zurück und kam;
und eine Stille wurde in den Nestern,
und nur die Herzen schrieen in den Schwestern,
die er berührte wie ein Bräutigam». *Ibid.*



Fig. 1. Iniziale del cap. XXII dei *Blümlein des heiligen Franziskus von Assisi*, edizione Insel. (Per gentile concessione della Biblioteca della provincia lombarda dei Frati Minori - Milano).

na dunque l'immagine rilkiana («und eine Stille wurde in den Nestern») del Santo-Orfeo la cui parola non è predicazione, ma canto, un canto di redenzione, di gioia, di fecondità:

denn ihn erkannten alle Dinge
und hatten Fruchtbarkeit aus ihm³⁵

come si leggeva nello *Stundenbuch* in libera rilettura del celebre episodio dei *Fioretti*³⁶.

F.H. Ehmcke, l'illustratore diderichsiano sensibile ai moduli espressivi *Jugendstil*, appare invece guidato da un intento prettamente esornativo e da una lettura più ascetica e scabra delle storie narrate. Particolarmente significativa è la scelta per il frontespizio (Fig. 2), nel quale viene rielaborata l'immagine di Francesco così come appariva nella rilegatura del celebre codice Manelli del 1396. In una ricca veste

³⁵) *Ibid.*, p. 366.

³⁶) «Ed elleno [le tortore salvatiche] cominciarono a fare uova e figliare innanzi a' frati [...]». *I Fioretti di San Francesco* cit., p. 127.



Fig. 2. Frontespizio del *Blütenkranz des heiligen Franciscus von Assisi*, edizione Diederichs.
Per gentile concessione della Biblioteca della provincia lombarda dei Frati Minori - Milano).

quasi bizantina, il Santo vi campeggia eroicamente solo, in piedi, ad occupare l'intero spazio della pagina. Mentre regge nella mano sinistra una pergamena su cui si staglia il motto «Pax huic domui», egli protende la destra in un gesto imperioso che può essere variamente inteso: ad additare quello stesso motto o ad invitare ad accedere al testo che segue; in ogni caso un gesto propositivo e predicatorio, l'esortazione a lasciarsi condurre da una figura autorevole e un po' austera e da un messaggio attivamente esemplare.

Profondamente diverse nella forma e nell'intento anche le introduzioni che entrambe le edizioni premettono al testo. Diederichs l'affida a Henry Thode, vale a dire, come abbiamo visto, a una delle più illustri autorità tedesche in materia francescana. L'ampio saggio, che riprende in gran parte le tesi del suo volume del 1885, ripropone con accenti enfatici l'immagine eroica del santo sostenuta anche dal frontespizio sopra descritto, il ruolo di riformatore artistico e culturale, di rinnovatore del sentimento cristiano della natura svolto da Francesco nel passato come nel presente:

In dem Armen von Assisi preisen wir den Spender höchster Kulturgüter, in ihm, der sich zum Knechte aller seiner Menschenbrüder machte, deren geistigen Befreier, in dem Verkündiger alter geheiligter Lehre den Herold einer neuen jungen Welt. [...] Diese neue Botschaft, [...] diese Versöhnung zwischen Menschen und Natur, ja diese Einbeziehung des Menschlichen in alle Kräfte und Geschöpfe des Kosmos war es, von der die neuere Weltanschauung ihren Ausgang nahm.³⁷

Nulla di tutto ciò nella brevissima meditazione introduttiva ai *Blümlein* firmata dal traduttore Rudolf G. Binding, scrittore di ascendenza dannunziana e autore a sua volta di novelle e leggende medioevali (*Legenden der Zeit*, 1909) pubblicate dallo stesso Insel Verlag. Binding punta soprattutto a sottolineare con accenti fortemente lirici l'atmosfera incantata di una narrazione — semplice e arcana nel contempo — che egli situa più vicino all'ambito della fiaba popolare che non della leggenda sacra, avvertendo come essenziali del suo fascino gli elementi del meraviglioso e dell'esotico, dell'arcaico e del primitivo:

³⁷) Thode, *Einführung*, in *Blütenkranz* cit., pp. XVI e XXIV.

Nach Umbrien, in das uralte Herz Italiens, versetzt euch im Geiste, ihr, die ihr den rechten Duft, den rechten köstlichen Tau, den wahren göttlichen Sonnenglanz genießen wollt, der aus den Blümlein des heiligen Franziskus euch anlüht. [...] dort, wo das ganze Land weiter nichts ist als ein unschuldiger Jubel für einen geahnten Schöpfer: dort sind sie erwachsen, die Blümlein des heiligen Franziskus.³⁸

In entrambe le edizioni, comunque, l'urgenza di trasmettere una determinata immagine del Santo — nell'una, lo ripetiamo, quella di un eroico riformismo, nell'altra quella di una compiuta comunione tra visione poetica e visione mistica — relega in secondo piano le assai dibattute questioni di ordine filologico intorno al testo su cui i traduttori vengono chiamati ad operare. Si sa che in quel primo Novecento *I Fioretti* circolavano in innumerevoli edizioni corrotte e incomplete che contenevano in genere, in ossequio a un'antica consuetudine, oltre ai cinquantatré capitoli del testo principale, *Le considerazioni sulle stimmate* e l'appendice con la *Vita di frate Ginepro*, la *Vita del beato Egidio* e i *Detti del beato Egidio*, più un numero variabile dei capitoli aggiunti nei vari codici. Il *Blütenkranz* di Diederichs, mentre esclude i *Detti*, si astiene dal menzionare l'edizione o le edizioni su cui la traduzione si basa, probabilmente attingendo da varie fonti, per altro abbastanza autorevoli, come desumiamo dalle annotazioni all'appendice in cui sono raccolti ulteriori capitoli di varia provenienza³⁹. Tuttavia nella sua introduzione Thode, nello sforzo di impostare in modo rigoroso l'edizione, non tralascia di ricordare, seppur brevemente, i problemi filologici connessi alla forma del testo e soprattutto ritiene opportuno menzionare l'esistenza dell'originale latino degli *Actus* da cui essa deriva, per lo meno accennando in questo modo alla complessa problematica linguistica sottesa all'apparente semplicità dei *Fioretti*.

Per la traduzione Insel viene invece citata la fonte in quella edizione della tipografia Metastasio (Assisi 1901) che, nella confusione filologica regnante in quegli anni, offriva una sorta di garanzia per il solo fatto di ospitare una breve nota introduttiva firmata da un'autorità come il Sabatier; ma soprattutto riteniamo che essa sia stata scel-

³⁸) *Blümlein* cit., p. 9.

³⁹) L'appendice menziona l'edizione di Leopoldo Amoni (Roma 1889), quella Passerini (Firenze 1903) e quella stessa adottata per la traduzione della Insel.

ta per il suo sapore squisitamente artigianale e ad un tempo colto e raffinato, quasi esclusivo, perfettamente in sintonia con i gusti editoriali di Kippenberg⁴⁰. Da un punto di vista filologico, tuttavia, il testo dell'edizione Metastasio non si segnalava per un particolare rigore, nonostante l'edizione tedesca esibisca, ma senza ulteriori specificazioni, la formula «*Unter Berücksichtigung der besten Texte*». Il curatore dei *Blümlein* preferisce rinunciare a qualsiasi intervento didascalico che possa mettere a repentaglio la sensazione di estatico candore, di spontanea liricità che il testo è chiamato esclusivamente ad evocare; a questo scopo non solo tralascia di fornire informazioni intorno alla fonte utilizzata, ma omette dall'edizione tedesca la stessa nota introduttiva del Sabatier, che pure costituiva uno dei motivi di prestigio dell'originale. La sapiente operazione di volgarizzamento da cui deriva il linguaggio dei *Fioretti*⁴¹, l'imprescindibile rapporto che essi mantengono nello spirito e nella forma con gli *Actus* destinati a un pubblico colto e ristretto, la stessa carica innovativa del loro volgare che, partendo dal latino medievale, se ne emancipa pur conservandone innegabili tracce morfologiche e lessicali⁴²: tutta questa complessa materia, che doveva costituire un retroterra fondamentale anche per le scelte traduttorie, viene comunque, in entrambe le edizioni, sottaciuta. Il lettore ignaro è indotto a percepire nelle due versioni tedesche dei *Fioretti* solo la poesia ingenua e quotidiana dei seguaci umbri del Santo, quel medesimo timbro di infantile semplicità su cui, come abbiamo visto, anche Maternus Rederstorff aveva voluto accordare la propria traduzione degli scritti di Francesco (1910), dalla quale almeno Binding avrà potuto trarre importanti suggerimenti. Qual è dunque il tono predominante di queste traduzioni, quali i generi, i

⁴⁰) «L'imprimerie d'Assise n'a en effet rien de commun avec ces officines contemporaines d'où sortent chaque jour des charretées d'imprimés jetés sur le marché seulement en vue de lucre. La Typographie Métastase ressemble plus à l'atelier de Jean Petit ou de Gaspar Hochfeder qu'à ces imprimeries industrielles. A certaines heures de la journée, on pourrait s'y croire dans un salon ou dans quelque antichambre académique. C'est qu'ici on comprend encore fortement la mission civilisatrice de l'imprimerie». P. Sabatier, *Prefazione a Fioretti di San Francesco*, Assisi 1901, p. III s.

⁴¹) «L'autore del testo italiano», ha osservato Giorgio Petrocchi, «è letterato finissimo e che agisce sempre con consideratezza». In G. Petrocchi, *Dagli «Actus beati Francisci» al volgarizzamento dei «Fioretti»*, in *Ascesi e mistica trecentesca*, Firenze 1957, p. 145.

⁴²) Cfr.: G. Tosi, *La lingua dei Fioretti di San Francesco*, Messina - Milano 1938.

linguaggi cui si sono ispirate, quale la sensibilità alla singolare contaminazione fra la regolata impronta latina e la popolare agilità del volgare, quali infine le scelte operate nell'arduo tentativo di coniugare il fascino dell'arcaismo con l'intento di rendere vivo e attuale lo spirito del testo?

Appare opportuno a questo punto citare almeno un esempio che consenta di accertare sul testo le intenzioni cui i traduttori si sono ispirati. Il brano, scelto tra gli innumerevoli con analoghe caratteristiche, considerata l'omogeneità stilistica dei *Fioretti*, il loro «periodare senza impennate», come lo ha definito Cesare Segre⁴³, costituisce il finale del capitolo XVI (*Come santo Francesco ricevette il consiglio di santa Chiara e del santo frate Silvestro, che dovesse predicando convertire molta gente; e fece il terzo Ordine, e predicò alli uccelli, e fece stare queste le rondini*) ed è particolarmente adatto al nostro scopo sia per la sua architettura sintattica, assai rappresentativa del linguaggio complessivo dell'opera, che per le sue specificità linguistiche e lessicali.

Finalmente compiuta la predicazione, santo Francesco fece loro il segno della croce, e diè loro licenza di partirsi; e allora tutti quelli uccelli si levarono in aria con maravigliosi canti; e poi, secondo la croce, ch'aveva fatta loro santo Francesco, si divisero in quattro parti; e l'una parte volò inverso l'oriente, e l'altra inverso l'occidente, e l'altra inverso lo meriggio, la quarta inverso l'aquilone, e ciascuna schiera s'andava cantando maravigliosi canti; in questo significando che come da Santo Francesco gonfaloniere della croce di Cristo era stato a loro predicato, e sopra loro fatto il segno della croce, secondo il quale egli si divisero in quattro parti del mondo; così la predicazione della croce di Cristo rinnovata per santo Francesco, si dovea per lui, e per li frati portare per tutto il mondo: li quali frati, a modo che gli uccelli, non possedendo nessuna cosa propria di questo mondo, alla sola provvidenza di Dio commettono la loro vita.⁴⁴

Schließlich, als die Predigt beendet war, machte St. Franciscus über ihnen das Zeichen des Kreuzes und gab ihnen Urlaub, und da erhoben sich alle diese Vögel mit wunderbaren Sängen in die Lüfte. Dann aber folgten sie dem Kreuze,

⁴³) Segre, *Introduzione ai Fioretti di san Francesco* cit., p. 15.

⁴⁴) Non esistendo un'edizione critica dei *Fioretti*, abbiamo deciso dopo lunghe incertezze di avvalerci del testo proposto dalla menzionata edizione Metastasio, essendo essa la fonte dichiarata di almeno una delle due traduzioni e una di quelle certamente consultate, come si è visto, per l'altra. In italiano il brano che citiamo non risulta del resto presentare varianti di rilievo da un'edizione all'altra. Ringrazio la dott.ssa Luigina Morini, che sta attualmente lavorando all'edizione critica dei *Fioretti*, per i preziosi consigli che mi ha dato a questo riguardo.

das St. Franciscus über ihnen geschlagen hatte, und teilten sich in vier Haufen; und ein Haufen flog gen Aufgang, und ein anderer gen Untergang, und ein anderer gen Mittag, und der vierte gen Norden, und eine Schar zog dahin und sang wunderbare Lieder.

Damit aber kündeten sie, daß, wie St. Franciscus, der Bannträger des Kreuzes Christi, ihnen gepredigt und über ihnen das Zeichen des Kreuzes Christi geschlagen, und sie nach den vier Weltgegenden sich verteilt hatten, also auch die Predigt des Kreuzes Christi, die durch St. Franciscum wieder auflebte, von ihm und den Brüdern durch die ganze Welt getragen werden sollte: und diese Brüder besitzen gleich den Vögeln nichts auf Erden, das sie ihr Eigen nennen, und haben einzig Gottes Vorsehung ihr Leben befohlen.

(*Blütenkranz*, p. 44)

Als schließlich die Predigt zu Ende war, schlug St. Franziskus das Zeichen des Kreuzes über sie und gab ihnen Urlaub, davonzufiegen. Da erhoben sich alle die Vögel in die Luft mit wunderbarem Gesang. Dann teilten sie sich nach den Richtungen des Kreuzes, das Franziskus über sie gemacht, in vier Schwärme; und der eine flog nach Sonnenaufgang, der andere nach Untergang, der dritte nach Mittag, der vierte nach Mitternacht. Und jede Schar sang ein wunderbares Lied auf ihrem Fluge. Damit kündeten sie, daß wie S. Franziskus, der das Kreuz Christi als Banner trug, ihnen gepredigt und über sie das Zeichen des Kreuzes gemacht, nach welchem sie: sich in die vier Richtungen der Welt verteilt hatten, also auch die Predigt vom Kreuz, von dem heiligen Franziskus erneut, nur durch ihn und seine Brüder in die ganze Welt getragen werden sollte. Die Brüder aber haben, gleich den Vögeln, nichts zu eigen auf dieser Erde und stellen allein in Gottes Vorsehung ihr Leben.

(*Blümlein*, p. 43)

Il brano originale illustra innanzitutto con estrema chiarezza la principale peculiarità stilistica dei *Fioretti*, consistente in quell'«incrocio continuo fra regolata sintassi [...] ed espressioni popolari, [...] fra subordinate e coordinate, subordinate di vario genere e forma, costruzioni diverse»⁴⁵ generato, come si è detto, dalla collisione fra ossequio al modello latino medievale e creazione spontanea. Il passo esibisce infatti una singolare contaminazione di complessità e semplicità. Il lunghissimo periodo è nettamente ripartito in due sequenze: la prima, introdotta da una participiale, risulta segmentata in una serie di sei nuclei paratattici scanditi dall'interpunzione. Un'unica breve relativa interrompe questo allineamento iterativo. La seconda sequenza si presenta invece come un'unità vistosamente ipotattica costituita da

⁴⁵ G. Tosi, *Coordinazione e subordinazione nei Fioretti*, in «Archivio glottologico italiano» XXVII, 1 (1935), p. 41.

un complesso incastro di dipendenti di vario genere rette da una pseudo-principale gerundiva («in questo significando») e organizzate intorno a un nucleo comparativo («come da santo Francesco, [...] così la predicazione»).

Entrambi i traduttori tedeschi intervengono sull'architettura sintattica nel senso di un allentamento sia della tensione paratattica che di quella ipotattica. La prima lunga sequenza di coordinate è interrotta non solo dall'introduzione del punto, ma anche dalla sostituzione della congiunzione «e» con il più forte «dann» (Binding) o «dann aber» (Taube) che sospendono l'effetto iterativo. La ripartizione avvertibile nel periodo italiano, che tuttavia costituisce, nonostante la cesura, una lunga unità tenuta insieme dalla gerundiva centrale, è enfatizzata in entrambi i casi con la creazione di un'effettiva nuova sequenza introdotta da «damit» e addirittura segnalata dal Taube con la scansione di un a capo. Anche al suo interno si manifesta la tendenza alla risoluzione della complessità e della pesantezza, dovute soprattutto in questo caso alla forte impronta latina segnalata dall'uso delle participiali e delle gerundive. Esse vengono svolte da entrambe le traduzioni creando delle agili proposizioni principali o delle relative di significato esplicativo e incrementando la paratassi a discapito della fitta subordinazione dell'originale: «in questo significando» = «damit kündeten sie»; «li quali frati non possedendo [...] alla sola provvidenza commettono» = «Die Brüder aber haben [...] nichts zu eigen [...] und stellen allein [...]» (Binding), «und diese Brüder besitzen [...] nichts, das sie ihr Eigen nennen [...] und haben einzig [...]» (Taube). All'unica forma passiva, probabile calco dell'originale latino («come da santo Francesco [...] era stato loro predicato e [...] fatto il segno della croce») — è preferita in entrambi i casi quella attiva, anche qui con evidente intento di alleggerimento e ammodernamento stilistico⁴⁶.

Quanto al lessico, minima concessione viene fatta dai due traduttori agli arcaismi che connotano l'originale. In questo caso ci sembra sia soprattutto il Taube a sforzarsi di renderne conto attraverso scelte

⁴⁶) Un altro espediente sintattico-stilistico frequentemente utilizzato altrove, in particolare da Binding, per ottenere un analogo effetto accentuando nel contempo il tono popolare della narrazione, è quello della risoluzione della *Umklammerung*, vale a dire dello slittamento del verbo di tempo indefinito dalla posizione finale in seno al periodo, rigorosamente prevista dai canoni della sintassi tedesca colta.

come quel «in die Lüfte» per «in aria», o la ripetuta forma antiquata «gen» per la preposizione «inverso», o quel ricercato «ihr Leben befohlen» per l'espressione «comettono la loro vita». Taube rispetta anche maggiormente una certa genericità lessicale che concorre al timbro antiintellettualistico del volgare: così nel caso di quel semplice «parti», in luogo di un possibile «stormi», reso da lui con l'altrettanto generico termine «Haufen» (laddove Binding non rinuncia al più preciso «Schwärme»), o in quello di «fece [...] il segno della croce», per il quale egli si accontenta del verbo «machen», mentre Binding propone il più elegante «schlagen», o ancora lasciando imprecisato anche in tedesco il verbo che indica il moto degli uccelli: «s'andava cantando» resta perciò «zog dahin und sang» contro il «sang [...] auf ihrem Fluge» di Binding. Ma non sono differenze di grande rilievo e soprattutto non alterano l'intonazione complessiva delle due versioni tedesche che restano improntate a una fondamentale ricerca di leggerezza e di spontaneità, sebbene Binding sia incline a creare una prosa più poetica, a osare talvolta una maggior ricercatezza (pensiamo, ad esempio, al suo uso abbastanza frequente dei congiuntivi, anche per il discorso indiretto) consona del resto sia alla lettura «estetica» della figura del santo proposta dall'Insel Verlag che al raffinato pubblico della casa editrice di Lipsia.

Nello stile di entrambi i traduttori ci sembra si possa avvertire l'eco di una duplice suggestione: da un lato quella, soprattutto ritmica, della prosa biblica luterana, riferimento per altro scontato in un testo di carattere religioso e popolare come i *Fioretti* che, costruiti sul modello dell'*imitatio Christi*, sono continuamente intessuti di rimandi, quando non addirittura di imprestiti e calchi del linguaggio e dello schema narrativo delle sacre scritture. Dall'altro lato è fortemente attivo in questa prosa tedesca il modello narrativo di forme popolari come il *Volksmärchen*, la *Legende* e la novellistica medievale di varia tradizione, attivamente frequentate non solo, come abbiamo visto, da Rudolf Binding, ma anche da Otto Freiherr von Taube, scrittore e lirico di impronta fortemente cattolica, valente traduttore, fra l'altro, delle biografie di Dante e di Boccaccio e di molta narrativa orientale. Questo secondo riferimento consente soprattutto a entrambi i traduttori di attingere al repertorio stilistico del fiabesco, del meraviglioso, del visionario accentuando nella versione tedesca la perizia affabulati-

va dei *Fioretti*, il loro vitalismo di «sapore quasi sacchettiano»⁴⁷ a discapito, ci sembra, della suggestione mistica e contemplativa. Probabilmente era questa l'unica via aperta ai traduttori per evocare nel loro linguaggio la carica innovativa e popolare che l'invenzione volgare conteneva in sé rispetto al latino medievale chiesastico da cui essa derivava, e per privilegiare anche sul piano stilistico il primitivismo fanciullesco dell'immagine francescana che, al fondo, entrambe le edizioni tendevano a sostenere.

Ancora una volta sono soprattutto la disposizione, l'impianto e il ritmo sintattico a segnalare il debito che queste traduzioni hanno nei confronti della tradizione fiabesco-popolare e leggendaria; anzi, proprio alla luce di tali suggestioni le modalità paratattiche esibite dalle due prose tedesche possono rivelarsi ispirate a una precisa strategia narrativa. L'accentuazione della coordinazione o l'insistenza su una subordinazione 'debole' (pensiamo in particolare a quella, frequentissima, introdotta da formule come «als es nun» o «wie es nun» che evocano immediatamente al lettore tedesco il periodare dei *Kinder- und Hausmärchen* grimmiani), elusiva soprattutto riguardo all'uso delle proposizioni di tipo causale e consecutivo, mira da un lato a dispiegare, ad allineare davanti al lettore le cose, le creature e gli accadimenti realistici o fantastici di un universo in sé perfetto, che la pietà e la poesia di Francesco hanno redento da ogni gerarchia di valori, tutto accogliendo nel meraviglioso disegno della divina provvidenza. Dall'altro lato una tale orditura sintattica allineativa suggerisce l'idea di un'armonia fondata non sul rispetto della ferrea e razionale legge della concatenazione causale, quanto piuttosto sull'irruzione, possibile, anzi ovvia e naturale in qualsiasi istante, dell'evento epifanico, del miracolo, del sogno, della visione estatica, che la fede accoglie e integra nel ritmo quotidiano e dimesso dell'esistenza con un senso di candida, ma sempre presaga meraviglia. Il messaggio che il racconto tedesco dei *Fioretti* ci consegna anche attraverso la sua sintassi è dunque quello di una riconciliazione di fede e stupore, di preghiera e poesia in nome della segreta unità che governa e affratella ogni manifestazione del divino.

⁴⁷) Giovanni Getto, *Introduzione ai «Fioretti»*, in *Letteratura religiosa dal Duecento al Novecento*, Firenze 1967, p. 154.

Da queste brevi considerazioni ci sembra possibile concludere che, a dispetto delle divergenti intenzioni editoriali sopra esposte, von Taube e Binding pervengono ad un analogo compromesso tra rispetto dell'aura medievaleggiante ed esigenze di modernità: la loro prosa tende soprattutto a dare risalto alla sobrietà, alla limpidezza dell'enunciato, all'agilità sintattica, che rappresentano gli aspetti più innovativi nel volgare originale, eludendo il più possibile le involuzioni che ad esso permanevano dall'impronta latina. Lo stesso avviene per le scelte lessicali che ben raramente sfruttano le possibilità offerte dalla lingua tedesca di echeggiare gli arcaismi dell'originale.

Anche la traduzione diventa così strumento di sostegno e conferma di un'operazione culturale: la tentazione di inseguire la ricercatezza dell'arcaismo e della retorica di impronta latina (tentazione che sarebbe stata quanto mai affascinante per due edizioni di gusto spiccatamente neoromantico) è tenuta a freno dagli intenti ideologici e divulgativi, dall'ansia di offrire al pubblico tedesco di quel primo Novecento assetato di nuovi modelli spirituali e artistici un testo pervaso di moderna esemplarità, resa solo più seducente da un vago, garbato sapore di Medioevo e di fiaba popolare.

EVA BANCHELLI

DALLA PRESCRIZIONE ALLA DESCRIZIONE?
VENT'ANNI DI TEORIA
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA
NELL'AREA DI LINGUA TEDESCA

Si cercherà nelle pagine che seguono di sintetizzare l'attuale situazione degli studi di lingua tedesca sulla traduzione letteraria. La delimitazione del campo d'osservazione all'area di lingua tedesca, pur suggerita anche da ragioni di economia, ha la sua naturale spiegazione nel fatto che tutti i contributi raccolti nel presente volume sono opera di studiosi di germanistica, i quali hanno ritenuto che all'analisi di singoli fenomeni di traduzione verificatisi nell'area di lingua tedesca potesse utilmente accompagnarsi l'osservazione di ciò che la stessa area ha prodotto sul piano della teoria della traduzione. Tale riduzione spaziale non dovrebbe del resto comportare un troppo grave impoverimento del discorso teorico, se è vero che — come ha notato Friedmar Apel nel motivare l'analoga delimitazione da lui applicata — «[...] es kaum ein Problem der Übersetzungstheorie [gibt], das nicht in der Tradition des deutschen Sprachraums differenzierter und intensiver behandelt worden wäre als andernorts»¹; e inoltre la restrizione del campo non sarà talmente rigorosa da non richiamarsi, ove necessario, a quegli studi non tedeschi che rappresentano per le attuali elaborazioni teoriche dell'area prescelta punti di riferimento imprescindibili.

Se F. Apel nella frase citata si rifaceva alla tradizione, certamente

¹) Fr. Apel, *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg, Winter, 1982, p. 32.

gloriosa, degli studi tedeschi sulla traduzione, qui ci si sottoporrà invece anche a una forte delimitazione temporale e si concentrerà l'attenzione, come detto, sulla situazione *attuale* di tali studi, prendendo in considerazione solo i contributi prodotti negli ultimi venti-venticinque anni. Ciò perché proprio il lavoro di Apel, integrando e precisando le numerose elaborazioni storiche già esistenti, ha esaurientemente ricostruito — almeno nelle linee essenziali — le secolari vicende della teoria della traduzione di lingua tedesca, rendendo superfluo un nuovo riassunto di tali vicende in questa sede. Si ritiene invece utile e interessante verificare qui lo stato attuale della ricerca e del dibattito teorico, soprattutto perché nell'ultimo ventennio alle concezioni tradizionali della traduzione come prodotto artistico ed ermeneutico — alle quali Apel dedica la propria esclusiva attenzione — si è affiancata in posizione concorrenziale la cd. *Übersetzungswissenschaft* d'impostazione linguistica, le cui elaborazioni non appare legittimo ignorare.

L'oggetto specifico scelto per tale verifica è, come detto, la traduzione letteraria, per due motivi. Il primo è ovvio: questo lavoro, nato in ambito germanistico, rispecchia gli interessi di studiosi della letteratura in lingua tedesca e della filologia germanica, la cui attenzione è dunque prevalentemente rivolta a testi letterari o meta-letterari. L'altro motivo è la posizione di «oggetto privilegiato» che, in positivo o in negativo, la traduzione letteraria ha finito con l'assumere nel dibattito teorico: da un lato i *Literaturwissenschaftler* ne rivendicano in esclusiva lo studio, dall'altro essa rappresenta il punto di maggior resistenza allo sforzo, proprio della più recente *Übersetzungswissenschaft*, di elaborare una teoria generale applicabile ad ogni tipo di traduzione.

Se infatti consideriamo nel suo insieme il campo d'osservazione prescelto, ossia gli studi sulla traduzione prodotti in lingua tedesca nell'ultimo ventennio, dobbiamo subito registrare la prevalenza quantitativa di quegli interventi che — al di sopra degli schieramenti — riservano alla traduzione letteraria uno status speciale. Basti citare le posizioni opposte e speculari di Rolf Klopfer (*Die Theorie der literarischen Übersetzung*, 1967) e di Jörn Albrecht (*Linguistik und Übersetzung*, 1973): mentre il primo, richiamandosi alla celeberrima differenza istituita da Schleiermacher tra *Übersetzen* e *Dolmetschen*, recisa-

mente rivendica lo studio della traduzione letteraria alla *Literaturwissenschaft* e volentieri cede alla linguistica il più umile oggetto della traduzione di *Sach- e Fachtexte* («Die umfassende Theorie der wissenschaftlichen Übersetzung wird man von der strukturalistischen Sprachwissenschaft und der Informationstheorie zu erwarten haben»²), J. Albrecht a sua volta, nell'affermare la legittimità e necessità di un approccio linguistico al problema della traduzione, esclude dal proprio campo d'interesse (ovvero cede ad altri, tuttavia non nominati) il «problema particolare» della traduzione letteraria: «Wirklich unüberwindlich in theoretischer Hinsicht werden die Schwierigkeiten, wenn als Invariante der Übersetzung nicht nur Inhaltliches im weitesten Sinne gewählt wird, sondern darüber hinaus einige im Hinblick auf eine bestimmte Ausdrucksabsicht relevante Aspekte der sprachlichen Form [...] gewahrt bleiben sollen (Satzrhythmus, Reim, Versmaß, gewisse Lautkombinationen etc.) Wir werden ähnlichen Fragen im vorliegenden Heft kaum Beachtung schenken können; sie betreffen in erster Linie das Sonderproblem der literarischen oder poetischen Übersetzung»³.

Va subito precisato che la *Übersetzungswissenschaft* non ha fatto proprio se non eccezionalmente, o comunque più nella prassi che nella teoria⁴, il rifiuto totale di J. Albrecht, limitandosi per parecchio tempo a concepire la traduzione letteraria come un *Sonderproblem* inserito tuttavia, almeno in linea di principio, all'interno di un più vasto territorio. Sull'altro versante, quello esemplificato da R. Kloepfer, è stata invece ripetutamente ribadita l'inconciliabile differenza tra il testo letterario e quello non letterario e pertanto tra le rispettive traduzioni. Poiché tale punto di vista è quello che ha alle spalle una più lunga e illustre tradizione, e poiché intento del presente contributo è quello di ricostruire lo stato del dibattito tenendo anche conto, ove possibile e utile, di qualche elemento cronologico, l'attenzione sarà dapprima dedicata proprio a questo tipo di approccio teorico alla traduzione letteraria: l'approccio dei *Literaturwissenschaftler* e dei grandi traduttori

²) R. Kloepfer, *Die Theorie der literarischen Übersetzung. Romanisch-deutscher Sprachbereich*, München, Fink, 1967, p. 9.

³) J. Albrecht, *Linguistik und Übersetzung*, Tübingen, Niemeyer, 1973, p. 13.

⁴) Cfr. W. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1983, p. 78.

di letteratura, di coloro cioè che considerano la traduzione letteraria un fatto d'arte e di ermeneutica. Subito dopo si cercherà di ricostruire il diversificato universo della *Übersetzungswissenschaft*, e da ultimo verrà presa in considerazione una terza tendenza di più recente formazione (almeno in area tedesca), quella cioè che all'origine si è denominata *Translation Studies*. Di tutte e tre le tendenze (la cui illustrazione sarà talora arricchita dall'osservazione di casi particolari, ossia di contributi situati al loro margine) ci si limiterà ad accertare i postulati e le intenzioni; eventuali accenni ai risultati si ridurranno a opinioni soggettive, non essendovi spazio per analisi dettagliate dei singoli prodotti teorici. Di ogni tendenza si metteranno principalmente in luce due aspetti: lo status riservato alla traduzione letteraria in base alla definizione che ne viene data e l'intento (normativo vs. descrittivo) che presiede nei vari casi al lavoro teorico.

A) *La traduzione letteraria come «Kunst und Hermeneutik»*

Con Rolf Klopfer condividono questa concezione della traduzione letteraria eminenti *Literaturwissenschaftler* e traduttori tra i quali vanno almeno citati Wolfgang Schadewaldt⁵, Hugo Friedrich⁶ e Friedhelm Kemp⁷. Comune a tutti è la radicale separazione della traduzione letteraria da ogni altra specie di traduzione. Leggiamo infatti in Klopfer: «Die Theorie der literarischen Übersetzung wird sich nicht von der Theorie der Dichtkunst und der Hermeneutik trennen lassen. [...] heterogene Bereiche wie die Sprache der Wissenschaft

⁵) Numerosi sono gli scritti di Schadewaldt sulla traduzione; tra i principali occorre menzionare almeno il testo, ben precedente all'arco di tempo privilegiato qui, *Das Problem des Übersetzens*, in «Die Antike» III (1927), H. 3, pp. 287-303 (in seguito ripubblicato in *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur. Zum 60. Geburtstag von Wolfgang Schadewaldt*, hrsg. v. E. Zinn, Zürich-Stuttgart, Artemis, 1969, pp. 523-537, nonché in *Das Problem des Übersetzens*, hrsg. v. J. Störig, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 223-241). In questa sede viene osservato il testo relativamente recente: W. Schadewaldt, *Aus der Werkstatt meines Übersetzens. Dargetan an der Anrufung des Eros in Sophokles' 'Antigone'*, in «Schweizer Monatshefte» XLVI (1966/67), H. 2, pp. 851-859.

⁶) H. Friedrich, *Zur Frage der Übersetzungskunst*, Heidelberg, Winter, 1965.

⁷) Si prendono in considerazione qui i segg. due scritti: F. Kemp, *Kunst und Vergnügen des Übersetzens*, Pfullingen, Neske, 1965 e F. Kemp, *Das Übersetzen als literarische Gattung*, in «Sprache im technischen Zeitalter», *Übersetzen I*, XXI (1967), pp. 45-58.

und die Sprache der Dichtung [dürfen] nicht gleichgesetzt werden»⁸. Come Kloepfer anche Schadewaldt e Friedrich riprendono la distinzione di Schleiermacher tra *Übersetzen* e *Dolmetschen*. Così Schadewaldt: «Das Übersetzen dichterischer Werke ist streng vom *Dolmetschen* zu unterscheiden. Dieses dient dem praktischen Weltverkehr, der Verständigung über Tages-Realitäten, Absichten und Zwecke. Das *Übersetzen* dichterischer oder sonst literarisch bedeutender Werke dient der *Aneignung* dieser Werke nach Form, Gehalt und Geist»⁹. E similmente Friedrich: «Ich spreche im folgenden nicht von demjenigen Übersetzen, das wir seit Schleiermacher gewohnt sind, das Dolmetschen zu nennen. Dieses gehört in den praktischen Bereich der Sprachfertigkeit und muß in seinen Problemen mittels der Sprachwissenschaft begründet werden. [...] Hier soll von der Übersetzungskunst die Rede sein. Damit ist ein Vorgang gemeint, welcher der Literatur angehört. Literatur beginnt dort, wo die Sprache Kräfte aus sich entbindet, die sie zu bloßen Sachmitteilungen nicht benötigen würde [...]»¹⁰. Per Fr. Kemp, infine, l'irriducibile specificità della traduzione letteraria non ha neppure bisogno di essere esplicitamente difesa (dall'invasione della linguistica); il suo discorso comincia un attimo dopo, quando si tratta già di definirla «literarische Gattung»¹¹ attribuendole quindi l'autonoma dignità di un testo letterario.

Il riferimento all'ermeneutica è preciso soprattutto nel pensiero di Kloepfer, che se ne avvale per formulare la propria definizione della traduzione letteraria: «Eine Weise des Verstehens und gleichzeitig Verstehbarmachens ist die Übersetzung. [...] Übersetzung ist für einen bestimmten Bereich, nämlich den der fremden Sprache, die einzig mögliche Form des Lebens, des Überlebens der Dichtung selbst. Übersetzung ist das Überleben der Dichtung, insofern Dichtung nur lebt als verstandene; denn Dichtung ist nicht objektiv Abgeschlossenes, sondern ihre Abgeschlossenheit liegt im Verstehen, im progressiven, sich fortsetzenden Verstehen, das die Vollendung der Dichtung ist. [...] Übersetzung ist eine Art der Progression. [...] sie ist nie abge-

⁸) Kloepfer, *op. cit.*, p. 10.

⁹) Schadewaldt, *Aus der Werkstatt meines Übersetzens*, p. 851.

¹⁰) Friedrich, *op. cit.*, p. 5.

¹¹) Kemp, *Das Übersetzen als literarische Gattung*, p. 45.

schlossen»¹². L'importanza del *Verstehen* e il carattere interminabile del processo ermeneutico, di cui la traduzione è una delle forme, sono anche presenti a Schadewaldt e Friedrich¹³, i quali tuttavia non si esprimono a tale riguardo nei loro testi qui osservati: essi preferiscono fornire una definizione della traduzione letteraria che sia già di per sé normativa, e lo fanno mediante la formula, coniata da Schadewaldt, della *dokumentarische[n] Übersetzung*. Il termine *dokumentarisch* vuol sostituire il tradizionale *wörtlich*, ritenuto da Schadewaldt ambiguo in quanto riferibile alla «primitive[n] Wörtlichkeit» delle traduzioni scolastiche¹⁴. «Der dokumentarischen Übersetzungsart geht es [...] um die *Sprache* als die Weise des Sagens, die Aussage der Dichtung [...]. Diese Sprache [...] ist nicht lediglich der 'Sinn' oder die 'rationale Bedeutung'. [Sie] ist die innerlich vielfach strukturierte *Sinngestalt* der Dichtung», ed è perfettamente possibile «jene innere Sinngestalt [...] in unserer Sprache mit anderen Mitteln neu entstehen zu lassen». Traguado della «traduzione documentaria» sarà dunque — posto che la lingua dell'originale sia, come nel caso delle traduzioni di Schadewaldt, il greco — «eine sprachliche Form, die im Ringen mit dem Sprachdämon des Originals und nach dessen Maßgabe im deutschen Wortlaut neu errichtet wird, gleichsam ein 'Griechisch' im Bereich der deutschen Zunge, eine Sprache [...], in der [...] doch die Sinnstruktur des Griechischen transparent wird»¹⁵. Tale l'esposizione di Schadewaldt, che si richiama per la propria concezione a Rudolf Pannwitz e a Walter Benjamin.

Anche e più che per Schadewaldt la nozione di «traduzione documentaria» ha per Friedrich una portata normativa: «die Übersetzer [sollen] dem Original gehorchen [...], indem sie seine Stillage, seine Strenge oder auch seine Unstrenge nachbilden, derart, daß ihr Übersetzen den Rang des — von W. Schadewaldt so bezeichneten — 'dokumentarischen' Übersetzens erreicht»¹⁶. Friedrich si richiama direttamente a coloro che per primi in area tedesca hanno formulato teoricamente questo principio, ossia Schleiermacher e Humboldt: «Forde-

¹²) Kloepfer, *op. cit.*, pp. 125-126.

¹³) Cfr. Kloepfer, *op. cit.*, pp. 70-71, 74, 82, 123-124.

¹⁴) Cfr. Kloepfer, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵) Schadewaldt, *op. cit.*, p. 852.

¹⁶) Friedrich, *op. cit.*, p. 21.

rungen wie diejenigen Schleiermachers und Humboldts werden nun aus keiner neueren und neuesten Theorie der Übersetzungskunst mehr weichen»¹⁷.

Come si vede, per questi due autori la definizione stessa della traduzione letteraria ne contiene allo stesso tempo lo status separato e la legislazione.

Più complessa risulta la posizione di Rolf Klopfer, che nel suo libro ricostruisce dapprima con apparente neutralità i diversi enunciati teorici formulatisi nel corso dei secoli anche al di fuori dell'area di lingua tedesca (da Cicerone a Valéry). Al termine della sua esposizione tuttavia, nel paragrafo intitolato appunto «*Dokumentarische*» *Übersetzung*, anch'egli si schiera con Schadewaldt e Friedrich, oltre che con Benjamin, Buber e Valéry, pur assumendone le riflessioni più come suggerimenti frammentari che come compiuta teoria: «Es gibt bisher noch keine Theorie, welche diesen Forderungen genügt»¹⁸. Proprio per questo Klopfer dedica un ulteriore capitolo al raffronto di tre capolavori letterari (una commedia di Plauto, uno spezzone della *Divina Commedia*, il *Métropolitain* di Rimbaud) con alcune delle loro traduzioni, ritenendo «daß sich das eigentliche Übersetzungsproblem erst aus der in bestimmter Weise konzentrierten Vielzahl von Teil- bzw. Einzelproblemen konstituiert»¹⁹.

Completamente diverso è l'orientamento di Friedhelm Kemp, secondo il quale in primo luogo «die Übersetzung sich als dasjenige Sprachgebilde definieren [ließe], bei dem dieser Abstand (*sc.* rispetto alla lingua dell'originale e all'originale stesso) konstitutiv ist»²⁰, talché «die sogenannte Wörtlichkeit ein naives und törichtes Ideal ist, [...] und man muß sich jedesmal fragen, was an dem vorgenommenen Text das Übersetzungswürdige sei»²¹; egli pertanto propende per ciò che chiama *Nachdichtung* ovvero *Umdichtung* («als restlose Eindeutschung, die den Anspruch erheben darf, um ihrer selbst willen gelesen zu werden»²²), pur ammettendo, con minore entusiasmo, l'esi-

¹⁷) *Ibid.*, p. 12.

¹⁸) Klopfer, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹) *Ibid.*, p. 85.

²⁰) Kemp, *Das Übersetzen als literarische Gattung* cit., p. 45.

²¹) Kemp, *Kunst und Vergnügen des Übersetzens*, p. 28.

²²) *Ibid.*, p. 18.

stenza di una variante più modesta e «fedele» che chiama *Übertragung* («[die] Art der Übersetzung, die nach Abbildlichkeit trachtet, weil sie der Versuchung zur Ebenbildlichkeit mißtraut»²³). Kemp si trova dunque in conclamata contraddizione, oltre che con Kloepfer, Schadewaldt e Friedrich, in generale con la teoria tedesca della traduzione di ascendenza romantica — da Schleiermacher a Benjamin —, ma, essendo personalmente un pratico più che un teorico, passa questa circostanza sotto silenzio.

Un aspetto però lo accomuna a Kloepfer, Schadewaldt e Friedrich: l'intenzione normativa. Non è, a dire il vero, che tutti questi autori dichiarino esplicitamente tale intenzione; anzi esplicitamente è il solo Friedrich a farlo, laddove afferma: «in der Übersetzungskunst und ihrer Beurteilung kommen wir, zum Unterschied von anderen Sprachkünsten, nicht ohne regulative Normen aus»; «Wir können als Urteilende nicht mehr die Stufe preisgeben, die mit Schleiermacher und Humboldt erreicht war»²⁴. Egli stesso, inoltre, esemplifica nel suo testo l'applicazione critica delle norme (ovviamente nel suo caso quelle della «traduzione documentaria») stroncando la traduzione da parte di Rilke di un sonetto di Louise Labé.

Schadewaldt invece, che scende in campo come traduttore e non come critico, parla essenzialmente per se medesimo quando delinea la propria teoria della «traduzione documentaria». È pur vero, tuttavia, che anche per lui tale concezione si traduce in normatività generale. Nel testo qui osservato egli esemplifica il principio da lui stesso istituito applicandolo a una propria traduzione di Sofocle, ma non manca di biasimare tutta una serie di traduttori, da Christian Stolberg a Emil Staiger, che non hanno voluto o saputo rispettare (ovvero «documentare») i caratteri (ad es. la concentrata brevità) della dizione sofoclea. Analogamente procede l'altro «pratico» Kemp nel saggio *Das Übersetzen als literarische Gattung*, ove inaugura la parte esemplificativa delle proprie posizioni teoriche citando alcuni casi di traduzioni ad esse non rispondenti e perciò fallite.

Non diverso è tutto sommato il caso di Kloepfer: infatti nel capitolo applicativo dedicato ai raffronti tra testi di Plauto, Dante e Rim-

²³) *Ibid.*, p. 18.

²⁴) Friedrich, *op. cit.*, p. 7.

baud e loro traduzioni anch'egli non manca di «scegliere», di volta in volta, le soluzioni a suo parere più rispondenti al criterio della traduzione «documentaria». Nel caso di Dante, ad esempio, Karl Vossler esce con le ossa rotte dal confronto con Stefan George, sebbene anche di quest'ultimo non vengano accettate tutte le soluzioni. Ora per Kloepfer questa posizione normativa, espressa solo implicitamente nella parte teorica e tradotta in azione nella parte applicativa, è in qualche misura contraddittoria con il riferimento all'ermeneutica che questo studioso pone al centro delle proprie riflessioni (nonché, come si è visto, della stessa definizione della traduzione letteraria da lui data): se infatti dal punto di vista dell'ermeneutica il *Verstehen* di un testo è per sua natura un processo infinito di cui ogni operazione ermeneutica, e dunque ogni traduzione, non può rappresentare che una tappa parziale, non si vede come sia possibile emarginare ad es. la traduzione vossleriana di Dante, dal momento che essa equivale appunto al *Verstehen* o se si vuole alla ricezione di Dante propria di Vossler. Questa aporia del resto non vale soltanto per i dichiarati seguaci dell'ermeneutica, ma anche (come si vedrà più avanti) per tutti quegli studiosi che, mentre cercano di elaborare una teoria normativa, valorizzano la ricezione come fattore primario della traduzione.

Al margine di quest'area, o almeno in prossimità di Kloepfer, andrebbe situato Friedmar Apel (*Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, 1982²⁵), anch'egli rappresentante dell'ermeneutica e come tale portatore di una concezione della traduzione letteraria profondamente affine a quella kloepferiana. Apel tuttavia sfugge all'aporia cui si è accennato in quanto rifiuta categoricamente il principio della normatività. Tale rifiuto lo distanzia non solo dalla tendenza appena esaminata, ma a maggior ragione dal quadro teorico, per principio normativo, della *Übersetzungswissenschaft*; anzi è soprattutto contro quest'ultima che Apel ha scritto il suo libro, a distanza di una quindicina d'anni dai contributi «kloepferiani» e dopo che negli anni successivi appunto la *Übersetzungswissenschaft* si era portata al proscenio. La posizione anti-normativa di Apel lo avvicina invece in qualche misura ai più recenti

²⁵) Cfr. nota 1.

sviluppi tedeschi dei *Translation Studies*: per queste ragioni di distanza teorica e temporale non ci si occuperà qui del testo di Apel, che verrà esaminato nella terza parte del presente scritto.

Esiste invece un altro contributo specificamente dedicato alla traduzione letteraria che è opportuno citare qui, sebbene si muova su un terreno assai diverso da quello appena considerato (e sebbene sia nato al di fuori dell'area di lingua tedesca), perché la *Übersetzungswissenschaft* vi si è ripetutamente riferita — sempre menzionandolo accanto a quello di Kloepfer — quando ha cercato di ricostruire le esistenti teorie della traduzione letteraria. Si tratta del testo di Jiří Levý *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*²⁶; l'originale ceco risale al 1963, la traduzione tedesca al 1969. Appartenente alla scuola strutturalista praghese, Levý si propone esplicitamente di elaborare una teoria della traduzione letteraria basata su un determinato principio normativo che definisce «illusionismo»: «Die *illusionistischen Methoden verlangen, das Werk solle 'aussehen wie die Vorlage, wie die Wirklichkeit' [...]. Der illusionistische Übersetzer verbirgt sich hinter dem Original, das er gleichsam ohne Mittler dem Leser mit dem Ziel vorlegt, bei ihm eine übersetzerische Illusion zu wecken, die Illusion nämlich, daß er die Vorlage lese [...]. Unser Buch versucht also, eine "illusionistische" Theorie der Übersetzung aufzubauen*»²⁷. Così espresso, questo principio normativo diverge radicalmente da quello della «traduzione documentaria» mentre sembra compatibile con la *Nachdichtung* di Kemp, mirata anch'essa all'autonomia del testo tradotto. Ben presto tuttavia si constata che il principio dell'illusionismo non esclude, ma al contrario si fonda su una serie di norme di ragionevole fedeltà: ad es. «man muß die Formen bewahren, die eine bestimmte semantische Funktion haben»²⁸ oppure «die Übersetzung kann nicht dem Original gleichen, sie soll aber auf den Leser auf die gleiche Weise wirken»²⁹. Incredibilmente generiche sono poi «Die zwei Normen der künstlerischen Übersetzung», consistenti semplicemente nelle due antichissime esigenze della «Treue» e della «Schön-

²⁶) J. Levý, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt a.M. - Bonn, Athenäum, 1969. Trad. ted. di W. Schamschula.

²⁷) *Ibid.*, pp. 31-32.

²⁸) *Ibid.*, p. 37.

²⁹) *Ibid.*, p. 69.

heit»: «Beide Qualitäten sind unentbehrlich: die Übersetzung muß selbstverständlich eine möglichst genaue Wiedergabe des Originalwerks, vor allem aber ein hochwertiges literarisches Werk sein»³⁰. In sostanza dunque il testo di Levý offre ben poco sul terreno della teoria: la stessa matrice strutturalista dell'autore non si fa notare in una esposizione che sembra piuttosto rispondere a canoni di comune buon senso. Più interessante è il testo quando si occupa tecnicamente di problemi specifici quali la traduzione di titoli, di lavori teatrali o dei vari tipi di verso: in questa parte il traduttore pratico può trovare degli utili strumenti³¹.

B) La traduzione letteraria nell'ottica della «Übersetzungswissenschaft»

Il lettore avrà qui l'impressione di un'esposizione scarna e soprattutto parziale, poiché in effetti la *Übersetzungswissenschaft* — o comunque quell'insieme di studi che così si denomina, ancorché molti dei suoi rappresentanti ritengano che questa scienza sia ancora da fondare³² — ha prodotto fino ad oggi una massa impressionante di materiali di cui in questa sede non apparirà che qualche frammento. Ciò dipende dal fatto che l'oggetto d'osservazione stabilito è la traduzione letteraria, un oggetto cioè di cui la *Übersetzungswissenschaft* non si è occupata mai a fondo: esiste qualche breve contributo su questo tema specifico, ma non esistono, ad esempio, libri a ciò dedicati³³. Si

³⁰) *Ibid.*, p. 68.

³¹) A conclusione di questa parte dell'esposizione occorre ancora menzionare un testo ricco e interessante sotto l'aspetto analitico (raffronto di capolavori letterari con le loro traduzioni) ma meno produttivo dal punto di vista teorico: Ralph-Rainer Wuthenow, *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.

³²) È opinione corrente che la *Übersetzungswissenschaft* sia nata insieme col primo intervento di Eugene A. Nida, il quale peraltro significativamente si intitola *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating* (Leiden 1964). W. Koller parla di una «Legitimationskrise» della *Übersetzungswissenschaft* in *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, pp. 10 ss. Cfr. anche W. Wilss, *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, Stuttgart, Klett, 1977, pp. 7-13 e M. Snell-Hornby, *Einleitung a: Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung*, Tübingen, Francke, 1986, pp. 11-13.

³³) Citiamo qui due importanti contributi che tuttavia a stento si prestano a un inserimento nella presente esposizione. Il libro di G. Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, New York - London 1975, trad. ted. di M. Plessner, *Nach Babel*, Frank-

parlerà dunque di libri solo in riferimento a quei pochi testi che cercano di offrire una sintesi globale delle problematiche della *Übersetzungswissenschaft* riservando perciò un qualche spazio anche al nostro oggetto, e per il resto si spigolerà tra i numerosissimi contributi più brevi (pubblicati singoli o in raccolte) privilegiando quelli che sembrano più interessanti per la presente indagine: quelli cioè da cui si possano desumere lo status attribuito alla traduzione letteraria, la sua concezione, l'intenzione normativa che la riguarda.

Va anzitutto constatato che l'intenzione normativa è addirittura costitutiva per la *Übersetzungswissenschaft*; ed è ovvio, giacché questa «scienza» è nata in realtà dalla pratica e dall'esigenza di applicare a questa pratica parametri giustificabili (un settore molto frequentato è infatti quello della «critica della traduzione»). Soprattutto nella Germania federale è caratteristico della *Übersetzungswissenschaft* un atteggiamento pragmatico-didattico: non a caso il suo lavoro è legato a concrete esperienze didattiche in atto in quelle università (come GERMERSHEIM, HEIDELBERG, SAARBRÜCKEN) dove sono stati istituiti corsi di traduzione. Se dunque da un lato l'impegno teorico mira a costruire un modello del processo traduttorio capace di descrivere tale processo in modo generalizzabile, d'altro lato la finalità didattica richiede che quello stesso modello sia poi normativamente applicabile alle pratiche della traduzione e della sua critica. Fin dai suoi esordi la *Übersetzungswissenschaft* occidentale ha inteso il proprio rapporto con la linguistica nel senso dell'assunzione di una particolare metodologia linguistica «applicata»: scrive infatti nel 1977 il noto *Übersetzungswissenschaftler* di Saarbrücken Wolfram Wilss: «Da die Übersetzungswissenschaft primär prozeßorientiert ist, wird der Standort der Übersetzungswis-

furt a.M., Suhrkamp, 1981, viene spesso menzionato nei più recenti contributi in lingua tedesca senza peraltro esserne propriamente utilizzato; infatti più che di traduzione si occupa, con un'ampia e rapsodica visione, di problematiche del linguaggio. Invece è di notevole interesse per le problematiche della traduzione N. Hofmann, *Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung dargestellt an fünf deutschen Übersetzungen des Hamlet*, Tübingen, Niemeyer, 1980; questo testo però, nella parte teorica generale, offre più che altro una ricostruzione di posizioni già espresse da altri, mentre l'interessante rapporto tra «ridondanza ed equivalenza» viene soprattutto approfondito sul terreno della traduzione di testi destinati al teatro. Allo stesso modo possono essere stati esclusi dalla presente descrizione testi di particolare utilità rispetto a specifici ambiti della prassi traduttoria.

senschaft im Ensemble synchron-sprachvergleichender Fragestellungen erst dann hinlänglich klar, wenn man hinzufügt, daß die Übersetzungswissenschaft ihrem Wesen nach Sprachverwendungslinguistik und nicht Systemlinguistik ist»³⁴. Egli inoltre precisa, spostando ulteriormente verso la prassi il campo d'intervento della propria disciplina, che «das Übersetzen als spezifische Form interlingualer Kommunikation auf sprachliches Handeln und Entscheiden bezogen ist und an konkreten sprachenpaarbezogenen Fragestellungen orientiert sein muß»³⁵. Questa impostazione largamente pragmatica implica dunque che ogni astrazione teorica — ogni modello — includa una valenza normativa su cui la pratica dovrà misurarsi.

La parola-chiave della *Übersetzungswissenschaft* sul piano normativo è «equivalenza». Per qualche tempo all'inizio (soprattutto dalla «scuola di Lipsia», di cui più oltre) è stato usato il termine «invarianza», ma ben presto si è sentita la necessità prima di coniugarlo, poi di sostituirlo con l'altra più elastica nozione, quella di equivalenza appunto: la quale in verità negli ultimi anni è stata anche drasticamente messa in discussione da taluni³⁶, ma comunque fino a tanto ha regnato sovrana nella *Übersetzungswissenschaft* (modulandosi a seconda dei casi in equivalenza formale, dinamica, linguistica, testuale, di efficacia, comunicativa, pragmatica ecc.). Ci si perdoni qui la brevità telegrafica: non è intento di questo contributo esporre i principi e le metodologie generali della *Übersetzungswissenschaft*, ma occuparsi di essa solo per quanto concerne il trattamento riservato alla traduzione letteraria.

Veniamo dunque al punto che ci interessa, tornando per cominciare alle posizioni di W. Wilss. Se a prima vista il suo orientamento «an konkreten Fragestellungen» parrebbe voler includere nel campo d'intervento della *Übersetzungswissenschaft* qualunque tipo di traduzione concretamente esistente e quindi anche la traduzione letteraria, il postulato dell'equivalenza s'incarica subito di correggere il tiro. Wilss infatti ammette, rifacendosi alla nota concezione della «funzio-

³⁴) W. Wilss, *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden* cit., p. 69.

³⁵) *Ibid.*, p. 11.

³⁶) Cfr., per una esplicita presa di posizione critica nei riguardi della nozione stessa di «equivalenza», M. Snell-Hornby, *Einleitung a: Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung* cit., pp. 13-16 e più oltre nel presente scritto.

ne poetica» espressa da Roman Jakobson, «daß literarische Texte Produkte *sui generis* sind»³⁷, talché «bei literarischen Texten und hier wiederum vorab bei lyrischen Produktionen [...] die interlinguale Konvertibilität von Texten und damit der Äquivalenzgrad von Übersetzungen [...] weniger leicht oder gar nicht objektivierbar [ist]»³⁸. La traduzione letteraria richiede quindi al traduttore «eine schöpferische Neugestaltung» e la sua riuscita «hängt in entscheidender Weise vom literarischen Einfühlungsvermögen des Übersetzers»³⁹. Come si vede, il principio normativo dell'equivalenza viene per la traduzione letteraria ampiamente abbandonato, riconoscendo valore a elementi squisitamente soggettivi come la «creatività» e la «capacità d'immedesimazione». Lo statuto particolare così riconosciuto alla traduzione letteraria la situa al margine, se non del tutto al di fuori, del campo d'interesse della *Übersetzungswissenschaft*⁴⁰. Non stupisce allora che Wilss citi a lungo le opere di Kloepfer e Levý⁴¹ considerandole — ancorché ai suoi occhi debbano apparire ben poco «scientifiche» — «außerordentlich sachkundige Versuche [...], die mit der literarischen Übersetzung zusammenhängenden Fragen näher zu bestimmen und genauer zu durchleuchten»⁴².

Anche Werner Koller, come Wilss autore di un libro di carattere generale sulla *Übersetzungswissenschaft — Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 1979/83⁴³ —, registra in esso l'esistenza di due teorie distinte della traduzione, l'una formulata per quella scientifico-tecnica e l'altra per quella letteraria; principali rappresentanti di quest'ultima sono di nuovo Kloepfer e Levý⁴⁴, anche se l'autore mostra una spiccata preferenza per il secondo in virtù della sua «Anwendung

³⁷) Wilss, *op. cit.*, p. 152.

³⁸) *Ibid.*, p. 172.

³⁹) *Ibid.*, p. 91.

⁴⁰) Cfr. anche Wilss, *Textanalyse und Übersetzen*, in *Imago Linguae. Beiträge zu Sprache, Deutung und Übersetzen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Fritz Paepke*, hrsg. v. K.-H. Bender, K. Berger u. M. Wandruszka, München, Fink, 1977, p. 638.

⁴¹) Wilss, *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden* cit., pp. 90-92.

⁴²) *Ibid.*, p. 136.

⁴³) Cfr. nota 4.

⁴⁴) Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, pp. 70-75. Cfr. anche Koller, *Zur Übersetzungstheorie auf literaturwissenschaftlicher Basis*, in «*Moderna språk*» LXV (1971), n. 4, pp. 323-332.

moderner Methoden — es handelt sich um die *strukturalistischen Methoden der Prager Schule*»⁴⁵. Entrambi i testi sono comunque da lui considerati «base indispensabile» per la ricerca sulla traduzione letteraria, poiché «In ihnen wird das Phänomen Übersetzung [...] für den literarischen Bereich in seiner Eigenart und Eigengesetzlichkeit als Forschungsgegenstand umrissen und bestimmt»⁴⁶. Più oltre tuttavia Koller mette in discussione l'estremizzazione della distinzione tra la traduzione letteraria e quella tecnico-scientifica, quale la si trova in Kloepfer, chiedendosi «Ob man allerdings die Übersetzung literarischer Texte als literarische Operation tatsächlich in die metaphysischen Höhen eines mysterium tremendum et fascinosum heben kann und soll, wo nur noch unkontrollierbare und unüberprüfbare, rein ästhetische Subjektivität herrscht»⁴⁷. Il che però non gli vieta di ammettere che i testi letterari «die *innovativen* Charakter haben» possano presentare particolari difficoltà per il traduttore⁴⁸ e di accennare a una più acuta «Übersetzbarkeitsproblematik» posta dal testo poetico «wenn formale Qualitäten wie Metrum, metrische Formen, Rhythmus, Reim, Strophen- und Gedichtsstrukturen [...] konstitutiv für einen Text sind»⁴⁹. Come si vede, anche Koller — sia pur con maggiore incertezza — tende a situare la traduzione letteraria in un luogo marginale rispetto agli interessi della *Übersetzungswissenschaft*.

Sempre nell'ambito della *Übersetzungswissenschaft* d'intenzione didattica si situa una raccolta di interventi curata da Volker Kapp (*Übersetzer und Dolmetscher*, 1974/84) in cui il medesimo curatore — nel contributo *Die literarische Übersetzung zwischen Landeskunde und Übersetzungskritik*⁵⁰ — si pronuncia sullo status della traduzione letteraria orientandosi per un suo maggiore e più esplicito recupero alla *Übersetzungswissenschaft* di quanto non abbiano ammesso Wilss e Koller. Egli infatti afferma, non a torto, che la nozione di traduzione

⁴⁵) Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, p. 72.

⁴⁶) *Ibid.*, p. 75.

⁴⁷) *Ibid.*, p. 104.

⁴⁸) *Ibid.*, p. 133.

⁴⁹) *Ibid.*, p. 175.

⁵⁰) V. Kapp, *Die literarische Übersetzung zwischen Landeskunde und Übersetzungskritik*, in *Übersetzer und Dolmetscher. Theoretische Grundlagen, Ausbildung, Berufspraxis*, hrsg. v. V. Kapp, München, Francke, 1984, pp. 134-146.

letteraria debba essere ancora precisata. Secondo il semprecitato Klopfer, infatti, «gelten [...] nur solche Texte als literarisch, die sich durch ihre hochentwickelte formale Organisation von den gebrauchssprachlichen Texten unterscheiden»⁵¹. Riferendosi a Jurij Lotman e a Stefano Agosti, Kapp ammette «daß dort, wo die Wechselwirkung von Signifikant und Signifikat semantisiert wird, so daß neue, rational nicht faßbare, wohl aber beschreibbare Bedeutungen entstehen, spezifische Übersetzungsprobleme auftreten, wie sie nur der Textsorte 'Literatur' eigen sind»; in tal senso è legittimo designare «die Übersetzung von Dichtung als einen Grenzfall des Übersetzens»⁵². Senonché a giudizio di Kapp questa concezione della letteratura è troppo ristretta, «weil sie die Semantisierung von Phonologie, Morphologie und Syntax als etwas Absolutes setzt und damit den Grad der Semantisierung zum Maßstab literarischer Wertung erhebt»⁵³. Egli propone quindi di sostituire a una rigida contrapposizione fra testi «poetici» e «non poetici» una graduazione d'intensità nella «semantizzazione degli elementi formali», tale da recuperare all'area letteraria ad es. la prosa narrativa⁵⁴; tanto più che elementi formali di portata semantica si ritrovano anche al di fuori di quest'area, nel linguaggio corrente e nei *Gebrauchstexten*, e perciò anche questi ultimi non possono essere tradotti in base al principio di una totale *Invarianz*⁵⁵. «Geht man beim Übersetzen jedoch nicht von der Invarianz, sondern von der Äquivalenz als Maßstab für die Nachbildung des ausgangssprachlichen Textes in der Zielsprache aus, so verliert die Unübersetzbarkeit der ästhetischen Ausdruckssubstanz ihren Status als Sonderfall, wenn auch nicht ganz, so doch in einem großen Maße»⁵⁶. Su questa base di legittimo buon senso il discorso di V. Kapp tende in definitiva a istituire una gradualità tra *Textsorten* tale da smantellare la separata peculiarità dei testi letterari e delle loro traduzioni.

Tale processo si completerà, come verrà visto tra poco, nei più re-

⁵¹) *Ibid.*, p. 137.

⁵²) *Ibid.*, p. 137.

⁵³) *Ibid.*, p. 138.

⁵⁴) *Ibid.*, p. 138.

⁵⁵) *Ibid.*, p. 139.

⁵⁶) *Ibid.*, p. 139.

centi prodotti della *Übersetzungswissenschaft*. Ma prima — poiché si intende procedere quanto possibile cronologicamente — è necessario fare riferimento a un altro importante centro della *Übersetzungswissenschaft*, attivo fin dagli anni Sessanta: la *Leipziger übersetzungswissenschaftliche Schule*, i cui principali esponenti sono Otto Kade, Albrecht Neubert e Gert Jäger.

L'impostazione della «scuola di Lipsia» è stata fin dall'inizio rigorosamente linguistica. La traduzione (denominata *Translation* al fine di comprenderne tutte le possibili forme scritte e orali) è stata definita come un atto linguistico consistente in un processo di decodificazione-ricodificazione: «Die Problematik der Translation resultiert daraus, daß bei der Umschlüsselung [...] im Bereich der *parole* [...] auf der Inhaltsebene ein 1:1 Verhältnis zwischen AS-Elementen und ZS-Elementen erreicht werden muß, obwohl im Bereich der *langue* [...] die Nichtübereinstimmung der semantisch-funktionellen Seite verschiedensprachiger Zeichen [...] die Regel ist»⁵⁷. In questo contesto la sorte della traduzione letteraria non poteva essere che quella della emarginazione. Se infatti, come scrive O. Kade, «Bei der Gestaltung des neuen Textes in der Sprache der Übersetzung [...] man ohne künstlerische Begabung, ohne schriftstellerisches Talent nicht aus [kommt]», se insomma la traduzione letteraria «nicht möglich [ist] [...] ohne die Fähigkeit, schöpferisch intuitiv das Wortmaterial zu handhaben»⁵⁸, è evidente che siamo di nuovo in presenza di processi soggettivi che mal si prestano a una normazione scientifica⁵⁹.

Ben presto tuttavia le basi teoriche della scuola di Lipsia si sono estese da un lato alla linguistica del testo, dall'altro alla teoria della comunicazione: per questa via la concezione strettamente linguistica della traduzione come processo di decodificazione-ricodificazione è stata gradatamente superata in direzione di una concezione «pragmatica», in cui il principio normativo dell'equivalenza viene commisurato alla natura specifica del testo da tradurre. In tal modo la scuola di Lipsia ha in qualche misura recuperato al proprio campo d'interesse,

⁵⁷) O. Kade, *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung* (Beihefte zur Zeitschrift «Fremdsprachen» I), Leipzig 1968, p. 75.

⁵⁸) *Ibid.*, p. 47.

⁵⁹) Cfr. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, pp. 78-83.

almeno in teoria, anche la traduzione letteraria: tendenza, questa, che negli ultimi anni si è manifestata con chiarezza, come già accennato, in tutta l'area della *Übersetzungswissenschaft*.

Prima di osservare più da vicino questi sviluppi occorre però prendere atto del recente contributo di un altro studioso della RDT, specificamente dedicato alla traduzione letteraria e largamente marginale rispetto alle posizioni della scuola di Lipsia. Gotthard Lerchner (*Übersetzen als Textgestaltung. Standpunkte zu einer Theorie des literarischen Übersetzens*, 1981), dopo essersi inchinato agli esiti della scuola di Lipsia e in particolare al principio da essa istituito della *kommunikative[n] Äquivalenz*, che sarebbe applicabile anche alle traduzioni letterarie, riscontra però lo scarso e solo occasionale interesse della *Übersetzungswissenschaft* per tali traduzioni e constata: «eine normative [...] Übersetzungstheorie für künstlerisch geformte Texte [liegt] noch nicht vor»⁶⁰. Egli in realtà intende affermare, sia pure con alcune diplomatiche restrizioni, il carattere «soggettivo» e «creativo» della traduzione letteraria: rispetto ad essa il dettato linguistico della «pragmatische[n] Äquivalenz» (o «Wirkungsäquivalenz») «dürfte faktisch [...] unerreichbar sein»⁶¹. Dopo aver sottolineato la necessaria base interpretativa di ogni traduzione letteraria, avvicinandosi così alla concezione ermeneutica di un Kloepfer, Lerchner torna a polemizzare con la norma linguistica dell'equivalenza affermando che non è sufficiente «eine jeweils sprachlich adäquate Sinnwiedergabe», ma occorre pervenire ad una «wirkungsästhetisch entsprechende[n] Textgestaltung»⁶². Occorre cioè mantenere le «proporzioni funzionali» tra i mezzi estetici applicati in ambedue i testi, giacché in particolare «Das Verhältnis zwischen sprachlich Ausgedrücktem (Verbalisiertem) und Nichtausgedrücktem, aber trotzdem Ausgesagtem bestimmt [...] zu einem guten Teil die ästhetische Qualität der Formgestaltung von Dichtung»⁶³. Egli sembra qui riferirsi a ciò che Kapp chiamava «semantizzazione di elementi formali» e si contrappone dunque a quel

⁶⁰) G. Lerchner, *Übersetzen als Textgestaltung. Standpunkte zu einer Theorie des literarischen Übersetzens*, in «Neue deutsche Literatur» XXIX (1981), H. 11, pp. 114-123; qui p. 116.

⁶¹) *Ibid.*, p. 119.

⁶²) *Ibid.*, p. 121.

⁶³) *Ibid.*, p. 121.

privilegiamento del «contenuto di senso», ovvero del senso razionalizzabile, che è tipico della scuola di Lipsia ma si è in varia misura diffuso in tutta l'area della *Übersetzungswissenschaft* di lingua tedesca⁶⁴, come si è visto sopra a proposito della marginalizzazione della traduzione letteraria.

Come anticipato, di recente si manifesta però nella *Übersetzungswissenschaft* una spiccata tendenza al recupero della traduzione letteraria nel quadro di una complessiva teoria della traduzione. Ciò avviene valorizzando i seguenti tre aspetti, che sono del resto strettamente interconnessi: a) testualità della traduzione: non si traducono parole o frasi, ma testi, ed è sulla base del testo che va calibrato il principio dell'equivalenza; b) teoria della comunicazione: la traduzione non è (più) una semplice decodificazione-ricodificazione di elementi linguistici, ma una *Kommunikationsleistung* in cui decisivo è il rapporto *Sender-Empfänger*; c) pragmaticità: la traduzione funziona e dev'essere valutata su base pragmatica, cioè rispetto al proprio «scopo».

Già negli anni Sessanta la scuola di Lipsia cominciò a situare in un orizzonte di questo tipo il problema della traduzione. «Jede Sprachverwendung hat einen pragmatischen Aspekt»⁶⁵ scrive ad es. Albrecht Neubert (*Pragmatische Aspekte der Übersetzung*, 1968), e la traduzione «[entlehnt] ihre Pragmatik [...] der Pragmatik des AS-Textes»⁶⁶; «Primär betrifft Übersetzbarkeit die Pragmatik eines Textes»⁶⁷. Neubert istituisce qui il principio della «equivalenza pragmatica», che modifica e allarga quello di una mera equivalenza di segni linguistici adibiti: «die pragmatisch äquivalente Übersetzung [...] re-

⁶⁴) La priorità del senso razionale risp. razionalizzabile rispetto al tessuto linguistico è affermata del resto anche dal pioniere della *Übersetzungswissenschaft* A. Nida, ad es. nella seguente ormai celebre formula: «Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style» (E.A. Nida - Ch. R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden 1969, p. 12).

⁶⁵) A. Neubert, *Pragmatische Aspekte der Übersetzung*, in *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft* (Beihefte zur Zeitschrift «Fremdsprachen», II), Leipzig 1968, pp. 21-33. Citato qui secondo la riedizione in *Übersetzungswissenschaft*, hrsg. v. W. Wilss, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, pp. 60-75. Qui p. 66.

⁶⁶) *Ibid.*, p. 64.

⁶⁷) *Ibid.*, p. 65.

konstruiert die intendierte Pragmatik von A mit den Mitteln der ZS in B. Sie schafft einen neuen ZS-Text nicht einfach durch grammatisch-semantische Substitution, sondern durch *pragmatische Rekonstruktion* [...] Diese Rekonstruktion steht in enger Relation zum Übersetzungsbedürfnis»⁶⁸. Nel prosiegua di questo importante contributo Neubert individua quattro «Übersetzungstypen» basati contemporaneamente, a quanto s'intende, sia sull'intento pragmatico del testo d'origine che su quello della traduzione. La traduzione letteraria costituisce qui il terzo tipo («Schöngeistige Literatur»⁶⁹) e dunque rientra senza attriti nello schema proposto. Si può affermare che questo saggio contenga già in nuce i più recenti sviluppi della *Übersetzungswissenschaft*, compresa una embrionale messa in discussione del principio d'equivalenza («Es sei hier am Rande vermerkt [...], daß wir nicht die Meinung teilen, eine Übersetzung müsse sich wie das Original lesen»⁷⁰).

Quest'ultimo punto è stato meglio precisato in un altro contributo di Neubert (*Invarianz und Pragmatik*, 1973) nel senso, anzitutto, di una negazione della nozione di invarianza linguistica: «die Übersetzung variiert stets den QS-Text, und zwar in der Weise, daß von einer die Pragmatik unberücksichtigt lassenden *Invarianz* zwischen QS- und ZS-Text nicht mehr die Rede sein kann»⁷¹. Il primato dell'aspetto pragmatico è stato ulteriormente articolato da Neubert nel dibattito seguito alla sua relazione: qui infatti egli ha definito tale aspetto come «Einordnung der semantischen Information in den gesellschaftlichen Kontext zwischen Sender und Empfänger» e da ciò ha dedotto: «Dabei können durchaus wesentliche Veränderungen zwischen Mitteilungsabsicht des Senders des QS-Textes und Erwartungsabsicht des Empfängers des ZS-Textes eintreten, ja auf Grund des Zwecks der Übersetzung notwendig werden»⁷², anticipando così due

⁶⁸) *Ibid.*, p. 68.

⁶⁹) *Ibid.*, p. 71.

⁷⁰) *Ibid.*, p. 64.

⁷¹) A. Neubert, *Invarianz und Pragmatik. Ein zentrales Problem der Übersetzungswissenschaft*, in *Neue Beiträge zu Grundfragen der Übersetzungswissenschaft (Materialien der II. Internationalen Konferenz «Grundfragen der Übersetzungswissenschaft» an der Sektion «Theoretische und angewandte Sprachwissenschaft» der Karl-Marx-Universität Leipzig vom 14. bis 17. September 1970)*, Frankfurt a.M., Athenäum-Skripten Linguistik, 1973, pp. 13-26. Qui p. 15.

⁷²) *Ibid.*, p. 26.

principi oggi centrali nel dibattito sulla traduzione: il principio dello *Abstand* e quello dello *Skopos* (cfr. *infra*).

Negli anni Ottanta il pensiero di Neubert si è sviluppato fino a istituire la nozione della «relatività traduttoria» (*Translatorische Relativität*, 1987), salvaguardando tuttavia un principio d'equivalenza rinnovato e specificato ormai come riferito al testo nel suo insieme: «Wenn wir einer *textbound equivalence* das Wort gesprochen haben, [...] so sollte damit gerade die textuelle, also globale Wahrung der Äquivalenz bei 'Aufhebung' (im Hegelschen Sinne!) der modularen Äquivalenzen (lexikalischer oder grammatischer Art) herausgestellt werden»⁷³. Mediante la nozione di relatività Neubert apre un certo spazio di legittimità alla soggettività del traduttore; tuttavia la relatività è soprattutto legata al «fundamentalen Textbezug allen Übersetzens», il quale varia col variare della *Textsorte*⁷⁴.

Che un tale discorso implicitamente recuperi alla *Übersetzungswissenschaft* la traduzione letteraria emerge a chiare lettere dall'introduzione della curatrice, Mary Snell Hornby, al volume miscelaneo di cui il saggio sopraddetto fa parte. La Snell infatti, dopo aver discusso e sostanzialmente invalidato la nozione di equivalenza come filo conduttore dei discorsi tradizionali sulla traduzione, e dopo aver deplorato la marginalizzazione della traduzione letteraria operata da una *Übersetzungswissenschaft* troppo legata a «modelli puramente linguistici», riafferma che «das Übersetzen eben *nicht* als bloße Umkodierung zu bezeichnen [ist] [...] Das Übersetzen hat auch nicht mit einer linearen Kette von Einheiten zu tun, sondern mit dem Text als 'Gestalt', als ganzheitlichem, übersummativem Gefüge»⁷⁵, pervenendo infine a situare la traduzione letteraria nell'ambito di una «integrierte[n] Übersetzungswissenschaft»: «sicherlich spielt der Ausgangstext bei einem sprachlichen Kunstwerk eine andere Rolle als bei einem Arbeitsvertrag oder einer Gebrauchsanweisung. Aber es handelt sich [...] um Grad- und nicht um Wesensunterschiede, und auch eine literarische Übersetzung ist das Ergebnis von begründbaren Entschei-

⁷³) A. Neubert, *Translatorische Relativität*, in *Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung*, pp. 85-104. Qui p. 87, nota.

⁷⁴) *Ibid.*, pp. 88-89.

⁷⁵) M. Snell-Hornby, *op. cit.*, p. 13.

dungen»⁷⁶.

Ben maggiore è l'accentuazione dell'aspetto pragmatico nell'importante contributo teorico di Katharina Reiß e Hans J. Vermeer (*Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, 1984). Ambedue si erano mossi sin dagli anni Settanta in direzione di una relativizzazione del principio d'equivalenza: la Reiß elaborando — in rapporto alle tre «funzioni linguistiche» di Karl Bühler — una «tipologia testuale» sulla cui base diversificata la traduzione doveva realizzarsi ed essere valutata⁷⁷, Vermeer insistendo sul primato della *Wirkungstreue*, il quale implica che «auch die sprachliche Form als unabtrennbar in den Übersetzungsprozeß einbezogen [ist]»⁷⁸ (e con ciò evidentemente recuperando anche la traduzione letteraria all'ambito di un'unica teoria della traduzione). Nel libro prodotto in comune i due studiosi hanno poi largamente superato le posizioni precedenti in direzione di una ancor maggiore relativizzazione del processo traduttorio: esso infatti viene ora esclusivamente misurato sul cd. *Skopos* di cui ogni singola traduzione si investe, e questo fine «giustifica i mezzi»⁷⁹. Ciò discende dal fatto che la traduzione viene definita come funzione della ricezione: «Translation sei als 'Informationsangebot' [...] über ein Informationsangebot beschreibbar»⁸⁰, con la precisazione che «Ein Text z der Sprache und Kultur Z ist dann als Translation eines Textes a der Sprache und Kultur A [...] beschreibbar, wenn und insoweit er als si-

⁷⁶) *Ibid.*, p. 27.

⁷⁷) Cfr. K. Reiß, *Das Textsortenproblem aus angewandtlinguistischer Sicht*, in *Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens. Referate und Diskussionsbeiträge des internationalen Kolloquiums am Fachbereich Angewandte Sprachwissenschaft der J. Gutenberg-Universität Mainz in Gernersheim (2.-4. Mai 1975)*, hrsg. v. H.W. Drescher u. S. Scheffzek, pp. 12-32; K. Reiß, *Die literarische Übersetzung als Kommunikationsleistung*, in *Imago Linguae*, hrsg. v. K.-H. Bender, K. Berger u. M. Wandruszka, pp. 487-501. La tipologia testuale della Reiß distingue dapprima «inhaltsbetonte», «formbetonte» e «appellbetonte Texte», in seguito un tipo informativo, un tipo espressivo e un tipo operativo.

⁷⁸) Cfr. H.J. Vermeer, *Zur Beschreibung des Übersetzungsvorgangs*, in *Aspekte der theoretischen, sprachenpaarbezogenen und angewandten Sprachwissenschaft. Referate und Diskussionsbeiträge des I. übersetzungswissenschaftlichen Kolloquiums am Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität des Saarlandes (26./27. Mai 1972)*, hrsg. v. W. Wilss u. G. Thome, Saarbrücken, Groos, 1974, pp. 10-19; anche in *Übersetzungswissenschaft*, hrsg. v. W. Wilss, pp. 250-262.

⁷⁹) K. Reiß - H.J. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Niemeyer, 1984, p. 101.

⁸⁰) *Ibid.*, p. 67.

mulierendes Informationsangebot in Z über das betreffende Informationsangebot in A erweisbar ist»⁸¹. (La nozione di «simulazione», variata altrove con quella di «imitazione», riapparirà sotto altro nome, come si vedrà, presso la scuola dei *Translation Studies*.) Intesa come «offerta d'informazione» è ovvio che la traduzione sia a questo punto non più «mirata» sul testo originale (e quindi sulla realizzazione di una qualsiasi equivalenza con esso), bensì sul proprio fine comunicativo e quindi sulla ricezione che ne verrà data. Anzi — con un recupero di tesi ermeneutiche curiosamente spaesate in questo quadro concettuale così poco interessato al testo originale — il testo (e così la sua traduzione) «wird in der Rezeption erst voll und ganz konstituiert»⁸² (e nello stesso contesto viene anche adibito il termine di *Interpretation*). Di conseguenza è teorizzata, in termini generali, la necessaria differenza tra il testo originale e quello tradotto; al principio dell'equivalenza viene sostituito quello della cd. *Adäquatheit* (rispetto allo scopo), talché di equivalenza si potrà parlare solo quando i due testi in questione «in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen»⁸³.

Interessante sarà a questo punto accertare come gli autori articolino questo nuovo principio rispetto alla traduzione letteraria. In verità essa è soggetta in questo studio più che altro a fuggevoli accenni; significativo è tuttavia un punto in cui Reiß/Vermeer misurano la «adeguatezza» sul terreno di alcune specifiche (esistenti) forme di traduzione. Vengono qui elencate dapprima la traduzione interlineare e quella «letterale» come legittime rispetto a uno scopo didattico e per definizione non aspiranti a equivalenza, poi la «philologische Übersetzung» come quella rispondente al postulato di Schleiermacher (il celebre «muovere il lettore verso lo scrittore»); lo scopo di quest'ultima consiste nell'informare il lettore di come «der Ausgangstext mit seinem Ausgangstextleser kommuniziert hat»⁸⁴ e anche il suo risultato non può consistere nell'equivalenza (essendo mutato il lettore e la sua aspettativa); ciononostante questo tipo di traduzione è stato spes-

⁸¹) *Ibid.*, p. 80.

⁸²) *Ibid.*, p. 90.

⁸³) *Ibid.*, pp. 139-140.

⁸⁴) *Ibid.*, p. 135.

so, nella storia, considerato ideale «besonders für philosophische Texte und literarische Kunstwerke»⁸⁵. Dominante oggi è invece, secondo gli autori, l'ideale «des 'kommunikativen' Übersetzens (d.h. Information über ein Informationsangebot mit 'Imitation' des Informationsangebots aus einem Ausgangstext mit den Mitteln der Zielsprache)»⁸⁶ — ossia, a quanto pare, esattamente ciò che Reiß-Vermeer hanno definito come traduzione *tout court* in base alla loro teoria della traduzione come informazione. Questo «ideale» verrebbe oggi applicato non solo alla gran massa dei *Gebrauchstexte*, ma anche ai testi letterari, poiché «im Vergleich zu früheren Zeiten auch Literaturübersetzungen von einer ungleich größeren Anzahl von Lesern rezipiert werden, die eine Übersetzung erwarten, die sich 'wie ein Original' liest»⁸⁷.

È palese in quest'ultimo enunciato l'affinità con la teoria «illusio-nistica» della traduzione letteraria prodotta da J. Levý — e infatti, non a caso, ecco che anche il discusso principio dell'equivalenza rientra dalla finestra: «Nur eine Übersetzung dieses Typs kann legitimerweise auf die Relation der Äquivalenz zum Ausgangstext hin befragt werden»⁸⁸. Il postulato, apparentemente così innovativo, dello *Skopos* torna pertanto a confondersi, per la stragrande maggioranza delle traduzioni realmente eseguite, con quel principio della «equivalenza testuale» che gli autori intendevano relativizzare. La praticabilità di questo postulato finalistico si riduce dunque all'ovvio, oppure mantiene una sua validità solo per quelle traduzioni — ad es. di testi pubblicitari — che secondo la tipologia testuale della Reiß sono tenute a salvaguardare coi propri mezzi soprattutto la funzione «appellativa» dell'originale. A questo punto sembra legittimo registrare come il recupero della traduzione letteraria all'interno di questa ambiziosa teoria generale della *Translation* non abbia fatto che annegarla in una indistinta genericità ovvero istituire per la sua specificità principi normativi non solo generici ma anche tutt'altro che nuovi (basti pensare a Levý e Kemp).

⁸⁵) *Ibid.*, p. 135.

⁸⁶) *Ibid.*, p. 135.

⁸⁷) *Ibid.*, p. 135.

⁸⁸) *Ibid.*, p. 136.

Riassumendo: l'originaria rinuncia della nascente *Übersetzungswissenschaft* ad occuparsi della traduzione letteraria era certamente discutibile e alla lunga insostenibile, presupponendo di fatto una inavvicinabilità scientifica del testo letterario che l'analisi testuale strutturalista si era già incaricata di smentire. Non a caso, come registrato dallo stesso Koller e ribadito da Friedmar Apel⁸⁹, a questa rinuncia si accompagnava una concezione decisamente antiquata del testo letterario. Tuttavia il pur legittimo e necessario recupero di questo settore della traduzione alla ricerca teorica non ha condotto almeno finora, da parte della *Übersetzungswissenschaft*, a significative elaborazioni linguistiche e/o semiotiche dell'oggetto⁹⁰; sembra anzi che, laddove gli *Übersetzungswissenschaftler* esplicitamente vi si accostano, finiscano implicitamente per cederlo di nuovo agli schemi teorici e normativi già da tempo elaborati sull'opposto versante dai *Literaturwissenschaftler* e dai traduttori di letteratura. È infine curioso che, non appena la *Übersetzungswissenschaft* si orienta verso una concezione *kommunikationswissenschaftlich* della traduzione e pertanto valorizza l'aspetto della ricezione, il principio normativo immediatamente riemerge nella tradizionale veste dell'equivalenza e si ricrei pertanto l'aporia a suo tempo segnalata per la concezione ermeneutica della traduzione⁹¹.

⁸⁹) Cfr. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, p. 104 e Fr. Apel, *Sprachbewegung*, p. 15.

⁹⁰) Può darsi, come propone teoricamente W. Wilss nel volume miscelaneo *Semiotik und Übersetzen* e come lo statunitense R. de Beaugrande propone di fatto dando un esempio di traduzione «equivalente» di una poesia di Rilke basata sul suo modello «semiotico», che l'analisi semiotica del testo in funzione della sua traduzione possa alzare il livello di equivalenza di quest'ultima. (Cfr. W. Wilss, *Semiotik und Übersetzungswissenschaft*, in *Semiotik und Übersetzen*, Tübingen, Narr, 1980, pp. 9-19 e R. de Beaugrande, *Toward a Semiotic Theory of Literary Translating*, *ibid.*, pp. 23-41). In attesa di poter meglio giudicare da più estesi esempi, ci si chiede però se l'analisi semiotica di un testo — e nella fattispecie di un testo lirico — possa prescindere totalmente, come fa quella di Beaugrande, dalla tessitura fonica della «superficie» e se meriti il proprio nome un'equivalenza — per quanto scrupolosa a livello di «concepts and relations» — raggiunta a questo prezzo.

⁹¹) Non è possibile concludere sulla *Übersetzungswissenschaft* senza citare almeno in nota il nome importante di Fritz Paepke, il quale, pur essendo un seguace dell'ermeneutica, fa parte di quest'area se non altro come didatta della traduzione. Tutti i suoi testi più diffusi hanno questa singolarità: egli è forse l'unico studioso di lingua tedesca a non fare effettivamente differenza tra la traduzione tecnico-scientifica e quella letteraria; per lui la traduzione è tutta e sempre interpretazione. Purtroppo in queste sue opere non avvie-

C) *Un approccio diverso: descrittività vs. normatività*

Ciò detto, va finalmente constatato che non tutto il quadro degli attuali studi sulla traduzione fa proprio il principio della normatività. Esiste, al contrario, un importante settore che espressamente rifiuta tale principio contrapponendovi un assunto «descrittivo»: si tratta della scuola dei *Translation Studies*, che è soprattutto rappresentata in Belgio e in Olanda ma recentemente ha cominciato a organizzarsi anche nell'area di lingua tedesca, dando alle stampe primi esiti di ricerca.

A fianco di tale tendenza, seppure in posizione solitaria, sembra opportuno situare — come sopra anticipato — il recente contributo di Friedmar Apel *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens* (1982). È pur vero che il suo punto di partenza è soprattutto assimilabile a quello di coloro che, come R. Koepfler, respingono la competenza della linguistica per l'oggetto specifico «traduzione letteraria» in quanto investono il testo letterario e la sua traduzione di un superiore valore «creativo»: «Tatsächlich überfordern die Komplexionen des dichterischen Vorgangs der literarischen Übersetzung die Darstellungsmittel der modernen Linguistik bei weitem»⁹². Anche nell'attingere al patrimonio concettuale dell'ermeneutica⁹³ Apel è vicino alla posizione kloepferiana, così come nel rinvio alla sostanziale soggettività del processo interpretativo⁹⁴. Suo specifico è invece il radicale rifiuto di ogni prescrizione normativa, laddove, come si è visto, Kloepfer e gli altri studiosi della

ne mai che sia preso in considerazione un testo letterario, e pertanto si è dovuto rinunciare ad assumerle fra gli oggetti d'osservazione. Si rammentano tuttavia alcuni titoli: F. Paepke, *Sprach-, text- und sachgemäßes Übersetzen. Ein Thesenentwurf*, in *Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzung. Festschrift zum 60. Geburtstag von Mario Wandruszka*, hrsg. v. K.-R. Bausch u. H.-M. Gauger, Tübingen, Niemeyer, 1971, pp. 610-616 (anche in *Übersetzungswissenschaft*, hrsg. v. W. Wilss, pp. 112-119); F. Paepke - Ph. Forget, *Textverstehen und Übersetzen. Ouvertures sur la traduction*, Heidelberg, Groos, 1981; F. Paepke, *Textverstehen - Textübersetzen - Übersetzungskritik*, in *Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung*, hrsg. v. M. Snell-Hornby, pp. 106-131 (anche in F.P., *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*, hrsg. v. K. Berger u. H.-M. Speier, Tübingen, Narr, 1986, pp. 158-175).

⁹²) Apel, *op. cit.*, p. 15.

⁹³) *Ibid.*, pp. 16-23.

⁹⁴) *Ibid.*, p. 24.

traduzione letteraria sopra esaminati finivano sempre per dichiarare un orientamento normativo preferenziale: «Während im Bereich der Poetik, der ästhetischen Theorie, den normativen Ansätzen lange der Abschied gegeben worden ist, während dort niemand mehr auf die Idee verfallen würde, anzugeben, wie ein Gedicht zu verfertigen sei, bilden solche Handlungsanweisungen offen oder verdeckt immer noch den Kern gegenwärtiger Übersetzungstheorie»⁹⁵. Bersaglio di Apel è qui l'opera di J. Levý, ma anche Fr. Kemp, di cui invece egli apprezza il rifiuto della «Illusion des Ideals einer Übersetzung»⁹⁶, proprio nel testo citato da Apel (e da noi osservato più sopra) avanza postulati normativi da lui chiamati *Proportion* e soprattutto *Abstand* e procede poi alla critica radicale di un caso di traduzione non conforme ai suoi desideri⁹⁷.

Interessante in questo contesto è soprattutto il principio dello *Abstand*, che Apel raccoglie da Kemp e promuove a principio-guida della propria opera: «Diesen Abstand als Prozeß begrifflich zu erfassen und erfahrbar zu machen, nicht aber bündige Antworten zu liefern, muß heute die Funktion übersetzungstheoretischer Reflexion sein»⁹⁸. Proprio il principio dello *Abstand*, insieme col rifiuto della normatività (con cui peraltro, come si è visto nel caso di Kemp, non coincide: esso coincide solo col rifiuto della norma dell'equivalenza), avvicina infatti Apel alla scuola dei *Translation Studies*: giacché per entrambi la traduzione non va studiata al fine di elaborarne il modello (e dunque a fini di normatività), bensì in quanto fenomeno culturale e letterario il cui interesse per il ricercatore è garantito proprio dallo *Abstand* — o *Abweichung* — del testo tradotto da quello originale. Ciò che Apel si propone e svolge anche brillantemente nel proprio libro è appunto la ricostruzione, nell'area di lingua tedesca e a partire dal Settecento, di una teoria e di una pratica della traduzione in cui in varia misura e tendenza si è manifestato quello *Abstand* che della traduzione è costitutivo. Il suo lavoro «zielt auf jene wesentliche Aspekte des Gegenstandes, in denen Theorie und Praxis erkenntnistheoretisch als Eins

⁹⁵) *Ibid.*, p. 26.

⁹⁶) *Ibid.*, p. 26.

⁹⁷) Kemp, *Das Übersetzen als literarische Gattung*, p. 46.

⁹⁸) Apel, *op. cit.*, p. 27.

betrachtet werden können. Gegenstand der problemgeschichtlichen Darstellungsweise sind also nicht nur Dokumente der Poetik, der Übersetzungs-, Sprach- und Geschichtstheorie, sondern ebensowohl Übersetzungen, dichterische Texte und Dokumente zur Wirkungsgeschichte»⁹⁹.

Tale l'intenzione di Apel, che fino a tanto è ampiamente analoga a quella dei *Translation Studies*. Bisogna poi però prendere atto che lo studioso mira a priori a fornire una «storia della teoria e della pratica della traduzione in Germania» situata al livello più alto possibile: i suoi oggetti sono infatti Gottsched Bodmer Breitinger Klopstock, poi Schlegel Novalis Goethe Schleiermacher Humboldt, infine Benjamin George Kraus Borchardt Celan; e che Apel concepisca questa vicenda come una crescita progressiva della «giusta» teoria della traduzione non è illazione di chi scrive, ma viene dichiarato dall'autore stesso al termine del suo testo come segue: «Indem Celans Übersetzungen historisch segniert sind, den Abstand zum Original zum Prinzip ihrer Gestaltung machen, sich daran ausmessen und damit [...] ihre eigene Sprachkonzeption an sich erfahrbar machen, erfüllen sie die wesentliche Forderung der modernen Hermeneutik, die Interpretation müsse ihre Voraussetzungen in sich reflektieren [...]: Celans Übersetzungen sind Poesie, Poetik und bestimmte historische Interpretationen zugleich. Sie stellen den (vorläufigen) Endpunkt einer Entwicklung des Übersetzens als Kunstform dar, die in der Romantik begann, und sich spätestens hier endgültig und radikal von jeglichem konventionellen pragmatischen Übersetzungsbegriff entfernt»¹⁰⁰. La concezione aristocratica della cultura letteraria che emerge da questa conclusione lascia in verità poco spazio alla comprensione del fenomeno della traduzione letteraria così come storicamente si è dato e continua a darsi: perché non tutti i traduttori, certo non ora, nell'epoca dell'industria culturale, ma dopotutto neppure in epoca romantica hanno potuto e possono essere grandi poeti risp. filosofi. Senza il fervere, sotto le vette indagate da Apel, di tutta un'umile attività culturale consistente nella promozione e diffusione della conoscenza letteraria attraverso il filtro di un *Abstand* talmente intrinseco all'attività tra-

⁹⁹) *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁰) *Ibid.*, p. 238.

duttoria da essere più subito dai traduttori come una fatalità che consapevolmente assunto come gesto ermeneutico e poetico, neppure quelle vette ci sarebbero state.

Di una concezione più ampia e realistica della prassi letteraria è portatrice appunto la scuola dei *Translation Studies*. Per comprenderne gli assunti è bene in questo caso ricorrere dapprima alle fonti non tedesche cui i recenti lavori tedeschi dichiaratamente si ispirano. Si tratta di studi sviluppatasi in Belgio, Olanda e Israele: tra gli studiosi più rappresentativi si possono citare José Lambert (Lovanio), James S. Holmes e Raymond van den Broeck (Amsterdam), Gideon Toury (Tel Aviv). Questa scuola si propone di studiare esclusivamente la traduzione letteraria non già a causa di una sua sublime irriducibilità alle normali pratiche comunicative, ma perché trattasi di studiosi che si occupano correntemente di *Literaturwissenschaft* e desiderano perciò accertare «the position and functioning of translations within the literary continuum» nonché «the role and historical significance of translation and translations within specific periods, literatures, and literary domains»¹⁰¹, il che comporta lo sviluppo di «categories for defining and methods of describing translated literary texts»¹⁰². Essi si propongono anche di descrivere («describe») «the nature and role of norms in literary translations»¹⁰³; le norme dunque sono oggetto di studio in quanto fenomeni dati che co-determinano il formularsi delle traduzioni reali, non oggetto di elaborazione in funzione normativa per traduzioni ideali («the study of norms is a vital step in establishing the actual realization of the equivalence postulate — in one translation, in the work of a certain translator or school of translators, in a certain period, or in any other selection serving as a corpus»¹⁰⁴). L'assunto descrittivo si sostituisce così a quello più o meno esplicitamente normativo e investe anche la stessa nozione di equivalenza: «the comparison does not set out to determine *whether* an equivalence obtains between translation and original, but *what* type

¹⁰¹) *literature and translation. new perspectives in literary studies*, ed. by james s holmes, José Lambert & Raymond van den Broeck, Leuven, Acco, 1978, p. VIII.

¹⁰²) *Ibid.*, p. VII.

¹⁰³) G. Toury, *The nature and role of norms in literary translation*, *ibid.*, p. 83.

¹⁰⁴) Toury, *ibid.*, p. 90.

(and/or what *degree*) of equivalence actually obtains between them»¹⁰⁵.

In area tedesca un'impostazione simile a quella della scuola dei *Translation Studies* è stata esplicitamente assunta da un gruppo di *Literaturwissenschaftler* dell'Università di Göttingen che si è denominato «*Sonderforschungsbereich 'Die literarische Übersetzung'*». Anche per questi studiosi la concentrazione dell'interesse sulla traduzione letteraria non ha bisogno di spiegazioni: essa discende «naturalmente» dal loro impegno sul terreno della *Literaturwissenschaft*. Nell'introduzione alla raccolta contenente i loro primi contributi (*Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*, 1987¹⁰⁶) essi tengono anzitutto a rifiutare quella «präskriptiv-produktive Orientierung» che, scomparsa dall'ambito degli studi letterari in senso stretto, si è fin qui conservata in quelli della traduzione (cfr. Apel), optando invece per la «entschlossene Übernahme eines *deskriptiven Ansatzes*»¹⁰⁷.

A fondamento di tale scelta è posta la «Grundannahme, daß die literarische Übersetzung notwendigerweise von ihrer Vorlage abweicht»¹⁰⁸. Questo scarto necessario dipende da numerose ragioni — dalla diversità dei sistemi linguistici, delle tradizioni e convenzioni proprie delle varie letterature, delle concezioni storiche e individuali della traduzione, nonché dall'interpretazione, anch'essa storicamente e individualmente mutevole, dell'opera originale da parte del traduttore. Quest'ultimo fattore — «die in der Übersetzung implizierte Interpretation»¹⁰⁹ — è particolarmente sottolineato in quanto sottrae, a giudizio degli estensori, la traduzione letteraria ai tentativi di codificazione della *Übersetzungswissenschaft* di ascendenza linguistica¹¹⁰. Essi concepiscono la traduzione letteraria «grundsätzlich als integrale — auch wenn nicht unbedingt vorausbedachte und kohärente — Interpretation eines literarischen werks in einer zweiten Sprache, allerdings nicht als metasprachliche, sondern als eine zumindest dem Anspruch

¹⁰⁵) Toury, *ibid.*, p. 93.

¹⁰⁶) *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*, hrsg. v. B. Schultze mit e. Einleitung v. A.P. Frank, Berlin, Schmidt, 1987.

¹⁰⁷) *Ibid.*, pp. XI-XII.

¹⁰⁸) *Ibid.*, p. XIV.

¹⁰⁹) *Ibid.*, p. XIV.

¹¹⁰) *Ibid.*, pp. XIV-XV.

nach literatursprachliche Interpretation»¹¹¹. Su questa base si propongono di elaborare le «Grundlinien einer Kulturgeschichte der literarischen Übersetzung ins Deutsche insbesondere seit der Romantik»¹¹², senza peraltro selezionarne a priori, al modo di Apel, i massimi esiti teorici e pratici: «Eine jede in der Zielkultur zirkulierende Übersetzung — wie immer sie ausgefallen ist — kann als eine Form der Aneignung eines fremden Werks angesehen werden»¹¹³. Con questa concezione per così dire «democratica» di ciò ch'è degno d'essere studiato il gruppo di Göttingen, senza appartenere al campo dell'ermeneutica, rende forse giustizia al principio ermeneutico della «interpretazione infinita».

In tutti i contributi compresi nel volume viene ribadito l'interesse primario per la *Differenz* o *Abweichung* in quanto carattere costitutivo della traduzione e della sua *Wirkung* nella cultura d'arrivo. Importanti precisazioni teoriche si riscontrano soprattutto nel saggio di Armin Paul Frank ed Erika Hulpke *Poes deutscher Rabenhorst: Erkundung eines übersetzungsgeschichtlichen Längsschnitts*¹¹⁴, che ben rappresenta il tipo di lavoro svolto dal gruppo. In sintonia col pensiero ermeneutico i due studiosi affermano che l'opera letteraria debba essere definita come un «Bedeutungspotential, das in jedem Akt des Verstehens, in jeder Interpretation nur zum Teil ausgeschöpft wird»¹¹⁵. Ciò comporta una radicale relativizzazione del principio d'equivalenza («Es ist unvermeidlich, daß Elemente, die in einer Hinsicht [nahezu] äquivalent übersetzt worden sind, [...] in mindestens einer anderen differieren»¹¹⁶) nonché la seguente dichiarazione d'intenti, che di nuovo focalizza la centralità teorico-pratica dello *Abstand*: «Wir richten deshalb [...] unser Hauptaugenmerk auf die Übersetzungsabweichungen. Wir wollen sie beschreiben, ihre Ursachen ermitteln und ihre Auswirkungen bestimmen; dabei sind *kulturschaffende Differenzen* von besonderem, wenn auch keinesfalls alleinigem Interesse»¹¹⁷. Descrivendo

¹¹¹) *Ibid.*, p. XV.

¹¹²) *Ibid.*, p. XVI.

¹¹³) *Ibid.*, p. XVI.

¹¹⁴) A.P. Frank - E. Hulpke, *Poes deutscher Rabenhorst: Erkundung eines übersetzungsgeschichtlichen Längsschnitts. Teil I (1853-1891)*, *ibid.*, pp. 96-148.

¹¹⁵) *Ibid.*, p. 106.

¹¹⁶) *Ibid.*, p. 106.

¹¹⁷) *Ibid.*, p. 106.

la propria concreta metodologia gli autori precisano infine di voler accertare, insieme alle differenze localizzate e ricorrenti registrabili sul piano testuale fra originale e traduzione, anche «in welcher Weise die *Anforderungen an die Leser* der Übersetzung andere sind als an die Leser des Ausgangstextes, d.h., wie sich der *vom Text verlangte Leser* beim Übersetzen verändert hat»¹¹⁸: viene dunque posto l'accento sulla dimensione della ricezione, che indubbiamente rappresenta una delle coordinate fondamentali della traduzione letteraria (e perciò, infatti, viene trattata con particolare attenzione anche nei contributi analitici del presente volume).

Sembra infine di notevole interesse il discorso (già accennato nell'introduzione alla raccolta, come si è visto) relativo al peculiare carattere — non «metasprachlich», ma «literatursprachlich» — dell'interpretazione in cui la traduzione consiste. Scrivono a questo proposito Frank/Hulpke: «Wir fassen eine Übersetzung als das jeweils personen- und zeitgebundene, oft die speziellen Rezeptionsbedingungen ihrer Zeit reflektierende integrale Verständnis des Werks auf, das freilich nicht, wie eine literaturwissenschaftliche Interpretation, metasprachlich, sondern grundsätzlich literatursprachlich formuliert ist [...]. So gesehen ist eine literarische Übersetzung grundsätzlich eine [...] Interpretation (auch Umdeutung), die sich den Anschein eines Originalwerks gibt»¹¹⁹. Con queste ultime parole («eine Interpretation, die sich den Anschein eines Originalwerks gibt») i due studiosi si avvicinano alla nozione di «simulazione» o «imitazione» su cui Reiß/Vermeer fondano, come si è visto, la loro definizione della traduzione (cfr. pp. 55-56); ed è appunto a livello di definizione che la nozione stessa è interessante, non già nell'applicazione normativa datane da Levý (cfr. p. 42) e in parte ripresa dagli stessi Reiß/Vermeer. Ciò che conta non è in se stessa la «simulazione di un'originale», ma il fatto che sia una *interpretazione* dell'originale a darsi un'apparenza letteraria.

Si tratta in questo senso, a parere di chi scrive, di una intuizione di grande rilievo che occorrerebbe però sviluppare. Potrebbe infatti discenderne una concezione più esatta e più profonda del valore er-

¹¹⁸) *Ibid.*, p. 107.

¹¹⁹) *Ibid.*, p. 106.

meneutico della traduzione, intesa finalmente come *lavoro della traduzione* e non come prodotto finito. Se infatti è vero che il traduttore esprime la propria interpretazione dell'originale non già mediante un intervento analitico nel metalinguaggio della *Literaturwissenschaft*, bensì «simulando» nella propria lingua l'originale stesso, quell'interpretazione sarà allora racchiusa proprio nella serie di operazioni di «adeguamento infinito» in cui il lavoro della traduzione consiste¹²⁰. Gli atti del traduttore, qualunque sia lo *Abstand* che alla fine risulterà cristallizzato nella traduzione eseguita (definibile, si potrebbe dire, come una «tessitura di differenze»), sono dunque altrettanti atti di conoscenza dell'originale, che svela i propri occulti meccanismi proprio quando e in quanto viene faticosamente «simulato». Detentore di questo patrimonio conoscitivo — rappreso nel testo tradotto — è il traduttore stesso, a cui in prima persona dovrebbe spettare il compito ambizioso di ri-tradurre poi in comunicazione metaletteraria, alimentata da un'esperienza irripetibile, le scoperte che a lui solo sono riservate.

BRUNA BIANCHI

¹²⁰) Cfr. B. Bianchi, *Il pieno e il vuoto: due scritture nello specchio della traduzione. Analisi parallela del 'Butt' di G. Grass e di 'Der Mensch erscheint im Holozän' di M. Frisch alla luce dei problemi e delle soluzioni che si sono dati nella traduzione italiana*, in «AC-ME», Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, XXXIX/2 (1986), pp. 5-49.

«VON EINEM, DER DIE STEINE BELAUSCHT»
RICEZIONE DI MICHELANGELO
E TRADUZIONE DELLE SUE RIME
NELL'OPERA DI R.M. RILKE*

La cultura di Fine secolo scopre attraverso l'opera di Jacob Burckhardt sulla civiltà del Rinascimento le radici della modernità e conferisce all'Italia rinnovato fascino e vigore formativo.

Così Rilke, fin dalle prime tappe del suo continuo itinerario emancipativo che si snoda dopo l'irreversibile distacco da Praga, ovvero durante le soste a Monaco (1896) e a Berlino (1898), dedica la propria attenzione all'arte e alla storia del Rinascimento predisponendosi in tal modo ad affrontare con la maggiore ricchezza di riferimenti il proprio viaggio in Italia e già consolida in questo momento quel profondo interesse per l'arte figurativa che correla il suo percorso di esordio poetico¹. A Monaco seguirà dunque le lezioni universitarie di B. Riehl *Geschichte der bildenden Künste im Zeitalter der Renaissance* e il corso di Lips sui fondamenti dell'estetica. Gli interessi legati alle prospettive storico-artistiche del rinascimento saranno poi approfonditi a Berlino, dove Rilke spera di potere cogliere l'eco del magistero di Herman Grimm come riferisce all'amica Frieda von Bülow: «Als Hauptfach werde ich Kunstgeschichte betrachten und hoffen, dass

*) Le opere di Rilke sono citate in base all'edizione: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, 6 Bde, Frankfurt/M. 1987 con la seguente abbreviazione: *SW*, vol. ..., p. ...

¹) L'epistolario rilkiano è ricco di riferimenti alle arti figurative, ricordiamo in particolare le lettere su Cézanne inviate nell'ottobre del 1907 alla moglie Clara. Al 1903 risale la monografia *Rodin*.

Herman Grimms halberledigter Lehrstuhl gut besetzt werde»². Così, già in questa occasione viene citato Grimm, storico che deve la sua fama soprattutto alla voluminosa biografia di Michelangelo, opera che diverrà basilare, come vedremo, per la ricezione moderna dell'artista.

Ancora un'altra lettera scritta sempre da Berlino all'amico Wilhelm von Scholz rivela il perdurare del suo interesse per il rinascimento e riporta un elenco di letture affrontate con impegno di documentazione: i *Commentarii* di Enea Silvio Piccolomini, *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti e da ultimo la *Vita Nova* di Dante. Memore delle indicazioni burckhardiane, il poeta sottolinea la modernità di Dante e sarà proprio la sua lirica a stimolare un primo tentativo di traduzione poetica dall'italiano come dimostra la versione del sonetto *Deh pellegrini* inserita in questa stessa lettera³.

Al momento di affrontare il viaggio in Italia la visione suggerita dal Burckhardt ha ancora netta prevalenza tanto da indurre Rilke a scegliere come meta Firenze, proprio la città che lo storico dell'arte aveva definito primo esempio di stato moderno⁴. Ma il soggiorno fiorentino nella primavera del 1898, come rivelano le annotazioni del *Florenzer Tagebuch*, determinerà un certo grado di disillusione; mentre la ricostruzione burckhardiana ritraeva il rigoglio di una città carica di fermenti, Rilke si trova calato nelle severe euritmie dell'architettura tardo quattrocentesca ricavandone una sensazione di estraneità che lo spinge ad abbandonare la città per rifugiarsi a Viareggio, dove poi compilerà il suo diario. In queste annotazioni diaristiche le testimonianze rinascimentali di Firenze non sono viste come una compiuta realizzazione, ma come promettente momento di premessa che ancora attende una conclusiva maturazione. Nel delineare questa visione, Rilke pare già superare le prospettive del Burckhardt per anticipare quasi quelle del suo allievo Heinrich Wölfflin che vorrà allargare il concetto di rinascimento facendogli abbracciare anche il primo mani-

²) La lettera indirizzata a Frieda von Bülow è stata scritta a Berlino il 22 aprile 1899. V. I. Schnack, *Rilke Chronik*, I, Passau 1975, p. 83.

³) La lettera reca la data del 31 gennaio 1898. V. Rilke, *SW*, VI, pp. 1153-1160.

⁴) «Die höchste politische Bewusstheit, den grössten Reichtum an Entwicklungsformen findet man vereinigt in der Geschichte von Florenz, welches in diesem Sinne wohl den Namen des ersten modernen Staaten der Welt verdient». J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Wien [s.d.], p. 45.

festarsi delle tensioni manieristiche prebarocche. In base a questa più ampia visione Wölfflin coglie nella storia e nell'arte di Firenze le incompletezze proprie degli stadi di premessa e preparazione: «Man hat in Florenz das Gefühl, dass dem breiten Unterbau des Quattrocento die Krönung fehle. Man sieht nicht recht die Endigung dieser Entwicklung»⁵.

Proprio per accentuare questa valenza di premessa nel diario rilkeiano la descrizione del Rinascimento fiorentino viene guidata dalla metafora della primavera al punto che il termine 'Frührenaissance' si trasforma in 'Frühlingsrenaissance'⁶; così l'epoca viene caratterizzata come momento che ha visto sorgere una 'weisse Blüte', un bocciolo bianco, spesso citato, che ancora attende di schiudersi per attingere la maturazione del frutto.

Così, nel corso delle annotazioni diaristiche, si affaccia urgente il desiderio di superare le fragili e statiche armonie primaverili per godere la pienezza del rigoglio estivo: «Das war der Frühling. Es kam noch kein Sommer seither; und wenn auch alle Recht haben, die diese Renaissance für unwiederbringlich halten, vielleicht darf unsere Zeit den Sommer beginnen, der zu diesem fernen und festlichen Frühling gehört, und langsam zur Frucht entfalten, was sich damals in der weissen Blüte schon vollendete»⁷.

Se rinascimento significa scoperta delle proprie radici, questa stessa scoperta porta alla constatazione di carenze e parzialità che fanno emergere nuovi compiti di ridefinizione e completamento; quindi lo sguardo retrospettivo non si esaurisce nella sterile rimembranza ma guida alla formulazione di un progetto finalizzato consapevolmente alla progressione: «Einen Sommer gründen, das müssen wir»⁸. L'età del rinascimento ha fatto sorgere la primavera della coscienza moderna, ma questa nuova stagione ancora attende di vivere la maturazione della propria estate.

— Queste considerazioni di carattere storico riflettono anche quelle

⁵) H. Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1904, pp. 3-4.

⁶) R.M. Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit. Florenzer Tagebuch*, Frankfurt/M. 1973, p. 64.

⁷) *Ibid.*, p. 61.

⁸) *Ibid.*, p. 62.

urgenze evolutive che Rilke avvertiva a livello personale: poeta ancora giovane voleva superare le incertezze delle sue prime prove così da pervenire, al di là di ogni sterile compiacimento estetizzante, a un proprio autentico esordio. Questa volontà di progresso si riflette in modo puntuale anche nel dramma lirico *Die weisse Fürstin* composto in prima stesura dopo il rientro dal soggiorno fiorentino. Il colore bianco che connota la principessa, parallelamente alla fioritura rinascimentale, è sì tonalità di candore, ma al tempo stesso anche sterile sottrazione al dispiegarsi delle stagioni, depauperata fissazione allo stadio infantile. Tuttavia la spinta al superamento di questa staticità che nega evoluzione è chiaramente indicata dallo spostamento cronologico che subisce il dramma nella seconda versione. Mentre la prima stesura (1898) risulta ancora ambientata nelle algide euritmie della *Frührenaissance* in sintonia col vissuto fiorentino, la seconda versione (1904) avrà diversa collocazione cronologica: *am Ende des XV Jahrhunderts*⁹.

Oltrepassare le iniziali premesse per raggiungere il momento conclusivo è la dinamica che spingerà Rilke a superare la visione buckhardiana così da incentrare l'attenzione proprio su Michelangelo, artista che anche in ragione della sua longevità avverte quelle tendenze manieristiche e prebarocche che lo indurranno a rifiutare acquisite armonie. La sua raffigurazione di drammatiche tensioni, che denunciano la labilità di ogni equilibrio raggiunto, doveva per forza alienargli le simpatie di Buckhardt che dopo avere espresso le sue riserve in *Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1855) degnò Michelangelo solo di qualche parsimonioso cenno nella sua successiva opera sul Rinascimento italiano (1860).

Solo Wölfflin allargando, come abbiamo visto, il campo d'indagine rispetto al maestro potrà conferire a Michelangelo nuova centralità apprezzandolo come artista che riesce a condurre al punto di rottura statici, preordinati equilibri così da far affiorare quel drammatico contrasto che dominerà il barocco: «Und er (Michelangelo) ist es, durch den das Disharmonische in die Renaissance hineingekommen ist. Mit der bewussten Verwendung der Dissonanz im grossen hat er

⁹) R.M. Rilke, *Die weisse Fürstin*, prima stesura in Rilke, *SW*, III, p. 267; seconda stesura in Rilke, *SW*, I, p. 203.

einem neuen Stil, dem Barock, den Boden bereitet»¹⁰.

Infatti, le prime annotazioni rilkiane dedicate a Michelangelo nel *Florenzer Tagebuch* ritraggono l'artista nel momento di questa crisi innovativa che pervade di tensioni ogni armonia: «So gross auch plastisch ruhend bei ihm stets der Gedanke ist, so unruhig regsam ist die Linie selbst seiner ruhigsten Gestalten»¹¹. Quindi la citazione del 'prigione', figura che anela a liberarsi e invece rimane oppressa, diviene simbolo del suo stesso artefice: «Hätte man Michelangelo nur einen Augenblick allein gelassen, er hätte seinen Meissel an die Welt eingesetzt und aus dieser verdünnten Kugel einen Sklaven gemeißelt. Und er hätte dann sein Grabmal krönen müssen»¹². Infine, riprendendo la metafora delle stagioni, Michelangelo si volge alla conquista dell'estate con tale impeto che invece di raggiungerla la travalica senza riuscire così a dimorarvi stabilmente: «Michelangelo kam überhaupt, weil er zum Sommer nicht fand, oft über den Sommer hinaus»¹³.

Animato da questo instabile equilibrio, fra tutti gli artisti citati nel diario fiorentino, Michelangelo sarà quello più aderente alla coscienza moderna e quindi Rilke lo evocherà nuovamente nella sua opera dedicandogli un racconto della raccolta *Geschichten vom lieben Gott* e citandolo in una lirica dello *Stunden-Buch*¹⁴.

Nello *Stunden-Buch*, raccolta di liriche devozionali in forma di preghiere sull'esempio dei *Livres d'Heures* altomedioevali, il problema religioso è connesso a quello della creatività in quanto il monaco russo, fittivo autore di queste poesie, è al tempo stesso pittore di icone. In queste liriche Rilke faceva confluire le diverse suggestioni del soggiorno italiano e del suo primo viaggio in Russia (1898); esperienze vissute all'interno di culture che pur nella loro divergenza ugualmente fanno affiorare il difficile rapporto tra devozione e modernità.

Così, accanto alla figura del monaco russo ancora in possesso di

¹⁰) Wölfflin, *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* cit., p. 42.

¹¹) *Ibid.*, p. 96.

¹²) Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit. Florenzer Tagebuch* cit., p. 97.

¹³) *Ibid.*, p. 97.

¹⁴) Le *Geschichten vom lieben Gott* e la prima parte dello *Stunden-Buch*, dove si cita Michelangelo, sono state scritte a Berlino nel 1898.

una fede certa a assoluta, consolidata in quei canoni fissi riprodotti nella pittura delle icone, vengono menzionati i suoi confratelli Fra Angelico e Fra Bartolomeo, spesso ricordati nel diario fiorentino. La loro coscienza rinvigorita da una nuova consapevolezza terrena connota di elementi soggettivi la loro pittura: «Wie menschlich sie Madonnen planen»¹⁵. Si determina quindi l'immissione di soggettività entro la dimensione del sacro. Proprio il rafforzarsi di questa individualità ha detronizzato l'incontrastato dominio divino e quindi lo *Stunden-Buch* nel delineare la parabola della devozione fa coincidere il tramonto del medioevo col ritrarsi di Dio:

Du kehrtest heim, da jene Zeit zerschmolz.

Jene Zeit, come precisa un verso successivo, è il cruciale momento di irruzione della modernità rappresentata proprio da Michelangelo:

Das waren Tage Michelangelo's
 von denen ich in fremden Büchern las.
 Das war der Mann, der über einem Mass,
 gigantengross,
 die Unermesslichkeit vergass.

In questa raffigurazione l'artista appare volto esclusivamente alla misurazione dell'aspetto tangibile, concentrato solo sulla dimensione terrena. Il riferimento alla misura, al *Mass*, rivela pienamente la sua importanza se consideriamo che la prospettiva rinascimentale, al di là della contingenza figurativa, era intesa a livello teorico come strumento di misurazione e considerazione del mondo e proprio in questo titanismo della misurazione Michelangelo, come sottolinea il verso finale, trascura il rapporto con l'incommensurabile. Questa obliterazione avrà esiti conflittuali perché la dimensione terrena nei suoi limiti non concede appagamento, ma genera quella corrosiva inquietudine che lascia inappagato il bisogno di relazione e crea insormontabile distanza:

und dass er Alles wie *ein* Ding umfasse,
 nur Gott bleibt über seinem Willen weit:
 da liebt er ihm mit seinem hohen Hasse
 für diese Unerreichbarkeit.

¹⁵ R.M. Rilke, *Das Stunden-Buch*, in Rilke, *SW*, I, p. 254. Le citazioni successive si trovano alle pp. 270-271.

Riprendendo questa situazione conflittuale, la figura dell'artista sarà nuovamente evocata nelle *Geschichten vom lieben Gott*, dove ancora si sovrappongono le diverse suggestioni della storia russa e del rinascimento italiano. Come ribadisce la dedica alla pedagogista svedese Ellen Key, queste prose strutturate come dialogo maieutico hanno precisi intenti didascalici. Il progetto emancipativo recupera l'infanzia come momento costitutivo dell'individualità¹⁶.

La favola introduttiva *Das Märchen von den Händen Gottes*, citando le mani di Dio, lo presenta come artefice e delinea così la prospettiva del rapporto creatore-creatura. L'uomo si è svincolato dalle mani divine ancora incompleto ed il suo compito sarà quello di appellarsi alla propria creatività per ottenere completezza. In sintonia con le premesse della favola introduttiva, la storia dedicata a Michelangelo riprende il binomio creatore-creatura, già delineato con esasperazione conflittuale nella lirica dello *Stunden-Buch*, per evidenziare nell'epilogo una soluzione del difficile lacerto.

Michelangelo è colto, nel suo primo apparire, in un atteggiamento di esclusiva estroflessione, tutto intento all'ascolto della pietra come già il titolo del racconto segnala: *Von einem, der die Steine belauscht*. Questa assoluta concentrazione della sua creatività sull'oggetto esteriore gli impedisce di percepire la dimensione ineffabile del divino. Così, alla domanda del Signore: «Michelangelo, wer ist im Stein?» risponderà ammettendo la propria incapacità di stabilire un contatto: «Du, mein Gott, aber ich kann nicht zu dir»¹⁷. Solo in seguito, al tempo del travagliato progetto per il monumento sepolcrale di Giulio II, opera solo frammentariamente realizzata, Michelangelo riesce ad attuare un pieno capovolgimento spostando l'attenzione dall'oggetto esterno alla propria interiorità, unico luogo ove possa realizzarsi sintonia e quindi alla domanda divina: «Michelangelo, wer ist in dir?» potrà finalmente offrire una risposta pacificata: «Du, mein Gott, wer denn sonst»¹⁸.

Questo passaggio dalla visibilità esteriore alla interiorità ineffabi-

¹⁶ Nella prima edizione (1900) le *Geschichten vom lieben Gott* riportavano il sottotitolo: *An Grosse für Kinder erzählt*. Nell'edizione successiva (1904) questa dedica verrà sostituita con quella a Ellen Key.

¹⁷ R.M. Rilke, *Geschichten vom lieben Gott*, in Rilke, *SW*, I, p. 347.

¹⁸ *Ibid.*, p. 349.

le, dal tempo della storia al tempo del segreto, rappresenta pure uno dei motivi fondanti la poetica rilkiana e proprio questo percorso si delinea anche nelle *Rime* michelangiottesche. Dopo un esordio che presenta temi occasionali e situazioni burlesche, le rime affrontano il dramma della colpa e del peccato e pervengono, dopo la lotta contro le passioni, alla dimensione religiosa assecondando in tal modo la tradizione del canzoniere. Infatti, l'interiorizzazione religiosa costituisce anche l'epilogo del canzoniere petrarchesco, che si conclude con la *Canzone alla Vergine*. Similmente quello michelangiottesco procede per progressiva smaterializzazione ed esprime, nelle rime dell'ultimo periodo, una interiorità devozionale racchiusa nell'intimità della preghiera, dove riaffiorano le istanze di quella dottrina neoplatonica assimilata dall'artista al tempo della sua formazione fiorentina nel Chiostro di San Marco.

Per Rilke quindi, Michelangelo diviene esemplare figura d'artista che pur dilaniato dal contrasto trova una modalità di sublimazione. A questa visione offrirà poi un avallo la fondamentale opera di W. Pater *Studies in History of the Renaissance* (1873), dove lo storico dell'arte inglese analizza con sensibilità romantica e venature intimistiche le figure del rinascimento. In base alla recensione scritta in occasione dell'edizione tedesca dell'opera, Rilke mostra di sentirsi in sintonia con questa visione che ritrae i protagonisti dell'arte prescindendo da ogni evento storico e biografico e cercando solo di coglierne le dinamiche profonde. Mentre sino ad ora gli storici, e fra questi anche Jacob Burckhardt, che vede ora ridimensionata la propria importanza, hanno offerto nei loro lavori eruditi prove e documenti utili solo a delineare l'evidenza oggettiva, Rilke riconosce al Pater il merito di interpretare la genesi della creatività artistica in riferimento alle istanze interiori: «... denn es gilt nicht so sehr, sie (die Künstler der Renaissance) aus dem Dunkel ihrer Zeit auszulösen, als vielmehr in der Dämmerung ihrer Seelen nach ihnen zu suchen und durch ein tiefes, von allen Zufälligkeiten befreites Erforschen und Lieben ihrer Werke jene intimen Wege zu ihrem Wesen zu gehen, die auch der besten Gelehrsamkeit immer verschlossen bleiben»¹⁹.

¹⁹) R.M. Rilke, *Ein neues Buch von der Renaissance*, in Rilke, *SW*, V, p. 601. Il libro apparve nella traduzione tedesca di W. Schlörmann presso l'editore Eugen Diederichs

Del resto, questa recensione è stata scritta in un momento particolare, ovvero nel 1902 a Haseldorf, quando Rilke era impegnato a consultare i documenti raccolti nella biblioteca del conte Schönaich-Colroth e proprio questo lavoro d'archivio suggerisce gli spunti per i personaggi danesi raffigurati nelle *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Personaggi che la narrazione ripropone trasfigurati proprio perché, sottratti all'evidenza dell'evento storico, sono colti nella realtà delle dinamiche inconse.

Il saggio del Pater interessa la ricezione michelangiotesca di Rilke non solo per questa affinità di indagine, ma anche per l'esplicito riferimento alla testimonianza letteraria già posta in evidenza fin dal titolo: *Die Dichtung Michelangelos*. Nel ritratto dello storico inglese Michelangelo è figura di artista, come già Rilke l'aveva evocata, che pur cimentandosi nel contrasto approda all'armonia: «Lieblichkeit und Kraft, eine angenehme Überraschung, welche jeden Augenblick die Schranken der schönen Form durchbrechen zu wollen scheint, während sie Strich um Strich sich wieder zu einer Lieblichkeit durchringt, die für gewöhnlich nur in den einfachsten natürlichen Dingen zu finden ist -ex forti dulcedo»²⁰. Questa dichiarazione di alternanze coglie nella commistione dei contrari, ribadita dal motto latino desunto dal biblico episodio di Sansone, esiti di armoniosa compensazione. Animati da queste alternanze appaiono anche i sonetti, dove la calma platonica non placa toni sanguigni e carnali: «Hinter der platonischen Gemütsruhe seiner Sonette schlummert ein geheimes Entzücken an fleischlicher Form und Farbe»²¹. Così Pater mette in relazione i sonetti con quella cultura neoplatonica che ebbe proprio in Firenze il proprio centro di irradiazione grazie all'iniziativa di Cosimo il Vecchio che volle donare la villa di Careggi a Marsilio Ficino consentendogli così di organizzare una vasta biblioteca e di dedicarsi interamente agli studi e principalmente alla traduzione di Platone e del suo predecessore Ermete Trismegisto²².

nel 1902 a Lipsia. Diederichs aveva già pubblicato le opere di Ruskin e voleva completare la collana di arte con un'opera sul rinascimento.

²⁰) W. Pater, *Die Renaissance. Studien in Kunst und Poesie*, Jena - Leipzig 1906², p. 96, trad. it. *Il Rinascimento*, a cura di M. Praz, Napoli 1946.

²¹) *Ibid.*, p. 105.

²²) Sull'importanza di Ermete Trismegisto nel rinascimento vd. E. Garin, *Ermetismo del Rinascimento*, Roma 1988.

Michelangelo, come attualmente la critica sempre più ribadisce²³, ha partecipato a questo clima culturale quando entrò a far parte della Scuola di San Marco dietro invito di Lorenzo de' Medici. Anche la poesia di Lorenzo colpì l'attenzione di Rilke che tradusse la strofa iniziale della famosa *Canzone di Baccho* inserendola in un racconto delle *Geschichten vom lieben Gott*²⁴.

La componente devozionale e religiosa delle tarde liriche michelangiolesche rientra del resto nella tradizione neoplatonica che non trascurava il riferimento al cristianesimo; anzi lo stesso Ficino aveva teorizzato una conciliazione di platonismo e cristianesimo all'insegna di Sant'Agostino²⁵.

Nel caso di Michelangelo occorre poi anche ricordare, come rilevato dal Grimm, che le istanze religiose furono alimentate dalle prediche del Savonarola, chiamato proprio da Lorenzo al chiostro di San Marco, dove iniziò la sua predicazione focosa incentrata sul dolore della colpa e il potere liberatorio dell'espiazione²⁶.

Dal saggio del Pater, Rilke non trasse unicamente spunti interpretativi, bensì anche precise indicazioni bibliografiche; infatti, questo studio, citando l'opera del Grimm e l'edizione delle *Rime* curata da Guasti, segnala i lavori che costituiscono il momento di partenza per la ricezione moderna di Michelangelo.

L'opera letteraria dell'artista era stata sino ad ora considerata quale trascurabile epifenomeno, indubbiamente soverchiata dalla fama raggiunta in ambito figurativo. Il primo a conferirle importanza fu Ugo Foscolo, che dall'esilio londinese scrisse due saggi sulla poesia michelangiolesca²⁷. Ma fu soprattutto grazie alla biografia del

²³) La cultura neoplatonica di Michelangelo viene posta in risalto da R. Clements, *Michelangelo's theory of art*, 1964, trad. it. Clements, *Michelangelo*, Milano 1964, e da E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939, tr. it. Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino 1975². V. in particolare il capitolo VI: *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, pp. 236-319.

²⁴) La canzone di Lorenzo de' Medici era già stata citata nel *Florenzer Tagebuch*, la traduzione della prima strofa è inserita nel racconto *Der Bettler und das stolze Fräulein*, v. Rilke, *Geschichten vom lieben Gott* cit., p. 381.

²⁵) E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, I, Milano 1968, p. 102.

²⁶) Herman Grimm, *Leben Michelangelo's*, 2 Bde, Berlin 1910. Il capitolo *Savonarola* si trova nel 1. vol. alle pp. 100-109. Ricordiamo qui l'importanza di questa biografia che ebbe vastissima risonanza dopo la prima edizione del 1863.

²⁷) Il primo saggio fu pubblicato nel «New Monthly Magazine» nel 1822 e il secon-

Grimm, condotta secondo criteri di rigorosa documentazione sui codici vaticani, che sul finire dell'ottocento la figura dell'artista viene sottratta alla nebulosa agiografia romantica. Confrontando i manoscritti delle poesie con la prima edizione a cura del Pronipote²⁸, Grimm ha potuto rilevare le inesattezze, i rifacimenti guidati da criteri moralistici che hanno falsato lo spirito dell'intero canzoniere. Nel corso dell'esposizione biografica sono poi inserite diverse poesie, tradotte o per lo meno parafrasate dal Grimm, che mostra in tal modo di ritenere le *Rime* indispensabile testimonianza per intendere la vita e l'arte del loro autore.

Il merito di avere ristabilito l'integrità del canzoniere tocca a Cesare Guasti, che ha ordinato i componimenti secondo il genere metrico-poetico corredandoli di una parafrasi. Nella nota introduttiva Guasti delinea la formazione letteraria di Michelangelo sottolineando l'importanza del suo apprendistato presso la corte medicea e cerca inoltre di documentare la prima ricezione della lirica michelangiotesca riportando la lezione che Benedetto Varchi tenne all'Accademia fiorentina e concludendo il panorama critico con due lezioni di Mario Guidacci²⁹.

Appare probabile che pur basandosi, per il suo decennale lavoro di traduzione, sull'edizione del Guasti, Rilke abbia consultato anche quella curata da Carl Frey, che per primo ha ordinato le poesie in ordine cronologico con rigore tale da far divenire quest'opera un punto di riferimento per le successive edizioni italiane³⁰.

do, più ampio, sulla «Retrospective Review» nel 1826. I due contributi si trovano ora in, Ugo Foscolo, *Opere*, X, Firenze 1953, pp. 447 ss.

²⁸) *Rime di Michelangelo Buonarroti raccolte da Michelangelo suo nipote*, Firenze 1623.

²⁹) *Michelangelo Buonarroti, Le Rime. Cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti*, Firenze 1863. Questa edizione riporta prima la versione definitiva delle poesie seguita dagli abbozzi preliminari. Ogni componimento è accompagnato da una parafrasi. L'edizione del Guasti adottata da Rilke con sue annotazioni a margine è custodita dal prof. E. Zinn a Tübingen, il quale curerà il volume completo delle traduzioni rilkie che diverrà così il VII delle *Sämtliche Werke*. Attualmente il volume R.M. Rilke, *Übertragungen*, Hrsg. von E. Zinn e K. Wais, Frankfurt/M. 1975, non raccoglie tutte le traduzioni del poeta.

³⁰) *Buonarroti Michelangelo, Die Dichtungen. Hrsg. von Carl Frey*, Berlin 1897. L'edizione italiana delle *Rime* generalmente considerata è quella di E.N. Girardi, Bari 1960. Questa edizione critica è stata ristampata in edizione economica Bari 1967 e sarà quella di riferimento per il presente lavoro.

Questi diversi lavori contribuiscono nel loro insieme a rinnovare l'interesse per la figura di Michelangelo testimoniato, nell'ambito culturale tedesco, da saggi di una certa rilevanza appartenenti a studiosi di varia formazione come ad esempio Sigmund Freud, Thomas Mann e Georg Simmel. Parallelamente anche le *Rime* destano l'interesse di vari traduttori tra i quali gioverà ricordare, per il rigore della propria formazione letteraria, lo scrittore e saggista Max Kommerell.

Freud dedica la propria attenzione al *Mosè* proprio partendo da un commento del Grimm, che giudica la statua il primo esempio di scultura moderna³¹. Quindi Freud analizza l'opera considerando la situazione biblica di Mosè quale mediatore tra la voce divina e il popolo d'Israele per poi interpretare l'atteggiamento della statua riconducendola alla duplice connessione del profeta a Dio e alla sua gente; così, ancora una volta l'arte di Michelangelo è recepita all'insegna del contrasto.

Contrasto rilevato anche da Thomas Mann che dedica le sue considerazioni esclusivamente alla poesia dell'artista cogliendovi oltre alla carica erotica, evidenziata fin dal titolo: *Die Erotik des Michelangelo*³², la sua decantazione attraverso una spinta sublimatrice. Così, sebbene esorbiti per motivi cronologici dalla ricezione rilkeana, il saggio manniano pone in evidenza proprio quella componente ineffabile, pervasa di platonismo che ha attratto il poeta inducendolo a dedicarsi con assidua fedeltà alla traduzione delle *Rime*. Rilke attua attraverso la ricezione di Michelangelo quel passaggio dal visibile all'ineffabile che caratterizza la sua ricerca poetica e che la figura dell'artista scan-

³¹) «Ich freue mich jedesmal, wenn ich eine Äusserung über diese Gestalt lese wie: sie sei "die Krone der modernen Skulptur" (Herman Grimm)». V. S. Freud, *Der Moses des Michelangelo*, in S. Freud, *Gesammelte Werke*, Frankfurt/M. 1963³, X, p. 174. Il saggio risale al 1914.

³²) T. Mann, *Die Erotik Michelangelos*, in T. Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/M. 1974², Bd. X, pp. 783-793. Le *Rime* tradotte da H. Mühlstein, alle quali l'autore si riferisce, sono state pubblicate col titolo *Michael Angelus Bonarotas* in edizione bilingue dal Quos Ego Verlag, Celerina, nel 1950. T. Mann ha testimoniato in vari momenti della sua opera l'interesse per la cultura del rinascimento. Oltre al racconto *Gladius dei* (1902) che descrive il revival del gusto rinascimentale nella Monaco di fine secolo, ricordiamo il dramma *Fiorenza* (1905) che ricostruisce l'atmosfera dell'Accademia fiorentina presentando lo scontro tra Lorenzo il Magnifico e Girolamo Savonarola. V. T. Mann, *Gesammelte Werke* cit., Bd. VIII, pp. 197-215 e pp. 961-1067.

disce in due momenti di espressività: l'arte figurativa e la poesia, ovvero la pietra tangibile e la parola, impalpabile voce interiore. Sarà proprio dopo aver compiuto questa svolta verso la pura interiorità seguendo le tracce di Michelangelo, che Rilke abbandona quel suo interesse per l'arte figurativa tanto preminente al tempo degli esordi.

Thomas Mann individua poi nel canzoniere un altro motivo di sintonia con le tematiche rilkiane: quello dell'amor platonico che non richiede appagamento, perché amare significa dinamica espansione, mentre essere amati relega alla passiva costrizione: «Michelangelo hat nie um der Erwidernng willen geliebt, noch an sie glauben wollen und können. Für ihn ist, recht platonisch, der Gott im Liebenden, nicht im Geliebten [...]»³³. Rilke aveva formulato questo stesso principio nell'ideale dell'amore intransitivo, *intransitive Liebe*, raffigurato nella galleria di figure femminili delle *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* e poi continuamente ripreso e variato nelle *Duineser Elegien* e nei *Sonette an Orpheus* così da costituire uno dei cardini della sua poetica.

Proprio la sublimazione dell'erotismo che non agisce il desiderio e quindi evita ogni consunzione così da consentire una dinamica continua di progressione è il motivo di fondo che connette il romanzo al ciclo elegiaco. Come cifra di raccordo troviamo il nome di una poetessa: Gaspara Stampa, unico personaggio citato sia nel romanzo che nelle elegie. La duplice citazione di questa poetessa petrarchista che ha colmato il lutto della passione con una elaborazione numinosa, da dove è poi scaturita la vocazione letteraria, evidenzia il notevole interesse per questa figura da parte di Rilke tanto che per un certo periodo pensò di tradurne le poesie. La non realizzazione di questo progetto indurrebbe a supporre che l'idea, più che abbandonata, sia stata trasferita e realizzata mediante la versione del canzoniere michelangiolesco³⁴. Infatti, anche le *Rime* attuano un percorso di capovolgimento

³³) *Ibid.*, p. 788.

³⁴) Per quanto riguarda il progetto di traduzione delle *Rime* di Gaspara Stampa v. H. Wocke, *Rilke und Italien. Mit Benutzung ungedruckter Quellen dargestellt*, Giessen 1942², p. 12. Recentemente la critica ha riscontrato l'influenza del petrarchismo della Stampa sul canzoniere michelangiolesco come dimostra il sonetto *Carico d'anni e di peccati pieno*; v. E.N. Girardi, *Studi su Michelangelo scrittore*, Firenze 1975 e in particolare il capitolo, *Studi sulle Rime*, pp. 55-131. Il sonetto citato figura tra quelli tradotti da Rilke, *Von Sünden voll, mit Jahren überladen*, in Rilke, *Übertragungen* cit., p. 222.

mento che trasforma la passione erotica in esperienza sovrasensoriale come lo stesso Thomas Mann ha ribadito: «[...] in ungeheurer Sinnlichkeit verwurzelter übersinnlichkeit seiner Erotik»³⁵.

Un altro saggio tuttavia, quello di Georg Simmel, sarà più direttamente legato alla ricezione rilkeana. Rilke conobbe Simmel, allievo di Grimm, al tempo dei suoi studi all'università berlinese quando, come abbiamo visto, sperava di cogliere l'eco dell'insegnamento impartito dallo studioso del rinascimento. Sempre a Berlino si verificò nel 1915 un successivo incontro e in questa occasione Simmel affidò al poeta il suo recente saggio su Michelangelo considerandolo uno dei suoi meglio riusciti come si evince dalla lettera di Rilke indirizzata all'amica Marianne Mitford: «Vor meinem Fortgehen neulich hatte ich ein langes, merkwürdiges Gespräch mit Georg Simmel und lese hier einen Aufsatz über Michelangelo, den er selbst für seine beste Arbeit hält»³⁶.

Dopo una esposizione di carattere generale sulle arti figurative, il saggio di Simmel analizza le opere dell'artista cogliendovi delle figure che nella loro pienezza celano il divario di forze contrastanti e vivono con drammaticità l'indissolubile lacerto tra la schiacciante forza fisica di gravità e la spinta di elevazione dell'animo: «In den Gestalten Michelangelos nun setzen sich die herabziehende Schwerkraft und die nach oben strebenden Energien mit feindseliger Härte gegeneinander ab, als die aus unversöhnlicher Distanz gegeneinander stehenden Partien des Lebens- und durchdringen sich zugleich im Kampfe, halten sich die Waage, erzeugen eine Erscheinung von so unerhörter Einheit, wie die Spannung der von ihr zusammengeschlossenen Gegensätze unerhört ist»³⁷.

Questa pienezza generata da forze in tensione non concede appagamento, ma genera continua inquietudine e condanna le figure all'infelicità: «vollkommen zu sein und zugleich unselig»³⁸. Nel tentativo

³⁵) Mann, *Die Erotik Michelangelos* cit., p. 791.

³⁶) La lettera scritta a Monaco reca la data 15. gennaio 1915. V. I. Schnack, *Rilke Chronik*, I, Passau 1975, p. 491.

³⁷) G. Simmel, *Michelangelo*, in G. Simmel, *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Mit einem Essay von Jürgen Habermas*, Berlin 1983, p. 127. La prima edizione risale al 1923.

³⁸) *Ibid.*, p. 132.

di alleviare queste figure Michelangelo, nella *Pietà Rondanini*, toglierà ogni materialità ai corpi animandoli di una esclusiva passione trascendente. Ma questa liberazione assume il significato di una sconfitta perché dichiara l'impossibilità di perseguire nel momento plastico della scultura, ovvero entro la materialità tangibile, il rapporto col trascendente. La smaterializzazione della scultura ne presuppone l'annullamento e il gesto liberatorio diviene così momento di capitolazione: «Es ist das verräterischste und tragischste Werk Michelangelos, es ist das Siegel unter seiner Unfähigkeit, auf dem Wege des künstlerischen, in der sinnlichen Anschauung zentriertes Schaffen zur Erlösung zu gelangen»³⁹. Sottolineando il momento di crisi della creatività fondata sulla percezione sensoriale, Simmel descrive una parabola michelangeloesca simile a quella che Rilke aveva raffigurato nello *Stunden-Buch* e nel racconto *Von einem, der die Steine belauscht*, dove si attua il passaggio dal titanismo della forma, volontà di controllo e dominio sul reale, all'introflessione, momento in cui l'ascolto della pietra si converte nell'auscultazione interiore dell'animo.

Proprio per dimostrare questo capovolgimento Simmel porterà ad esempio l'emblematico sonetto *Le favole del mondo m'hanno tolto*, una poesia che per la sua rilevanza tematica figura anche tra quelle tradotte da Rilke. L'interpretazione fornita da Simmel per questa lirica potrebbe ugualmente fungere da commento al racconto rilkeano: «... dass er seine ganze Kraft, die ganze lange Mühe seines Daseins an ein Schaffen gesetzt hat, das sein endgültiges Bedürfnis, seine tiefsten Notwendigkeiten nicht erfüllt, nicht erfüllen konnte, weil es in eine andere Ebene verläuft, als in der die Gegensätze dieses Sehens liegen»⁴⁰.

Quando Rilke conosce il saggio simmeliano ha già iniziato, come documenta la testimonianza epistolare, la traduzione del canzoniere. Fin dalla prima menzione le *Rime* sono accompagnate da un accenno di traduzione: «[...] den alten Michel-Angelo, der in einem Sonett schrieb: Was nützt es noch so viele Puppen gemacht zu haben? (Oder so ähnlich, ich weiss nur den italienischen Text und er ist sehr schlecht zu übersetzen»⁴¹. Se consideriamo che questa lettera è stata scritta

³⁹) *Ibid.*, pp. 132-133.

⁴⁰) *Ibid.*, p. 133.

⁴¹) La lettera scritta il 9. febbraio 1912 si trova in R.M. Rilke - L.A. Salomé, *Brief-*

nel febbraio del 1912 a Duino, allora la duplice indicazione di tempo e luogo già suggerisce un raccordo con le *Duineser Elegien*, iniziate proprio nel gennaio duinese del 1912. Questo scorrimento parallelo sarà destinato a perpetuarsi, infatti la traduzione michelangiolesca attraversa l'intero decennio di silenzio, in verità articolato momento di ricerca e decantazione, che intercorre tra l'inizio e la problematica conclusione delle elegie e pertanto assume quasi il valore di traslazione del percorso poetico.

In un momento successivo, nel febbraio del 1914, Rilke mostra di continuare il lavoro intrapreso: «Beiliegend ein Michelangelo, puisque je suis en train de traduire (en qualité d'étude et pour le salut de mon âme)»⁴². Significativamente l'informazione viene trasmessa alla Thurn und Taxis, nobildonna veneziana che fu interlocutrice privilegiata di cultura italiana e collaborò con il poeta, durante uno dei primi soggiorni duinesi, alla traduzione della *Vita Nova* di Dante, opera che, come notato, aveva attratto l'attenzione di Rilke ancor prima del suo viaggio in Italia⁴³. Questa lettera suggerisce un'altra importante considerazione, infatti è stata scritta in un momento di poco precedente la prima guerra mondiale e quindi il lavoro di traduzione risulta connesso al 'salut de mon âme'; infatti, Rilke concepirà la traduzione anche come modalità di mantenersi in contatto col linguaggio al riparo dal suo coinvolgimento diretto con una realtà troppo inquietante⁴⁴.

wechsel, Zürich und Wiesbaden 1975², trad. it. *Epistolario*, Milano 1984. I versi citati sono tratti dal madrigale *I' sto rinchiuso come le midolla*, v. Michelangelo, *Rime* cit., pp. 127-129. Rilke pubblicò le prime traduzioni delle *Rime* sull'«Insel-Almanach» del 1917, pp. 89-95, e successivamente sulla «Insel-Schiff», 3. Jhrg., Heft 1, Oktober 1921, pp. 12-16 e 4. Jhrg., Heft 3, pp. 137-139.

⁴²) Wocke, *Rilke und Italien* cit., p. 80.

⁴³) Questo lavoro di traduzione della *Vita Nova* è testimoniato nelle memorie della Thurn und Taxis, *Erinnerungen an Rilke*, München 1933, p. 28. Il manoscritto di questa traduzione andò perduto quando vennero messi all'asta gli arredi della casa parigina del poeta nel 1914.

⁴⁴) La traduzione vista come lavoro che pone al riparo dal coinvolgimento diretto in una realtà dominata dal disordine viene ribadita anche nel *Testament*: «Schliesslich, als der Krieg schon in die diffuse Unordnung revolutionärer Zuckungen übersprungen war, und er auch noch diese Sinnlosigkeit, indem er Mallarmé übersetzte, einigermaßen sich vom Körper hielt [...]» V. R.M. Rilke, *Il testamento*, ed. bilingue a cura di E. Potthoff, traduzione di C. Groff, Milano 1983, p. 40.

Un'ulteriore menzione di questo lavoro è contenuta nella lettera all'editore Anton Kippenberg, dove Rilke afferma di procedere speditamente e di ritenere questa la sua migliore prova nel campo delle traduzioni: sia per la pregnanza che per l'esattezza della resa: «[...] die Michelangelo-Vorräte vermehrten sich von Tag zu Tag in einer mich selbst übertreffenden Art. Ich habe nie vorher so starke und genaue Übertragungen aufgeschrieben»⁴⁵.

Sempre nel 1916 menziona questa traduzione ad Aline Dietrichstein e afferma di averla intrapresa in considerazione della scarsa efficacia e attendibilità di quelle già esistenti: «Die Gedichte Michelangelos werden hoffentlich nächstens wieder den regelmässigen Teil meiner Beschäftigung sein, und ich kann vor Ihrer Frage, die Eifersucht nicht völlig leugnen, die mich wünschen lässt, sie möchten diese Dichtungen erst in meiner Verdeutschung aufnehmen. Übrigens tue ich damit niemandem grossen Abbruch an: denn ausser den wenigen meisterhaften Übertragungen von Herman Grimm ist kein Übersetzungsversuch zu irgendwelcher Gültigkeit gediehen»⁴⁶. Al di là della traduzione del Grimm, alla quale si riconoscono dei meriti, le altre inaffidabili versioni qui menzionate sono probabilmente quella curata da Sophie Hasenclever in base all'edizione del Guasti, che già nel 1906 Rilke cercò di consultare rivolgendosi all'amico Karl von der Haydt, e la traduzione approntata da Henry Thode a completamento di un suo precedente volume sulla vita di Michelangelo⁴⁷.

Nel corso di questo lavoro Rilke si chiese quale significato rivestisse per l'artista l'attività poetica e in una lettera del gennaio 1917 al

⁴⁵) La lettera datata 15.2.1916 è citata da H. Wocke, *Rilkes Michelangelo Übertragungen*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 24 (1936), pp. 321-336.

⁴⁶) Lettera scritta a Monaco il 12 settembre 1916. V. Schnack *Rilke Chronik* cit., p. 540.

⁴⁷) *Sämtliche Gedichte Michelangelo's in Guasti's Text mit deutscher Übersetzung von Sophie Hasenclever. Eingeführt durch M. Jordan*, Leipzig 1875; *Michelangelos Gedichte in deutscher Übersetzung von H. Thode*, Berlin 1914. Nella prefazione Thode avverte che questo lavoro va inteso come completamento della sua biografia sull'artista, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin 1912. Per poter rendere fedelmente il pensiero dell'artista, Thode traducendo le poesie rinuncia alla rima che si è dimostrata troppo vincolante nella trasposizione della Hasenclever e in quella curata da W.R. Tornow: *Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti. Übersetzt und biographisch geordnet von W.R. Tornow*, hrsg. von G. Thonet, Berlin 1896.

conte Alexander Mensdorff-Dietrichstein afferma, come già aveva osservato Simmel, che nelle *Rime* confluisce quel sentimento ineffabile, impossibile da esprimere nella scultura: «So kam er oft unerschöpft, ja erst zum Bilden gereizt vom Steine her und warf sich gegen die Sprache mit der ganzen Wucht seines im Stein nicht unterzubringenden Gefühls: dann entstanden jene Gedichte an Gott, die zu den schwersten Gebeten gehören, die je ein Mensch aus der eigenen Tiefen gehoben haben»⁴⁸. Nuovamente la creatività si connette alla santità e ancora si evidenzia il passaggio dall'immagine esteriore alle dinamiche interiori, momento che coincide con quella conversione dal visibile all'invisibile che caratterizza l'evoluzione della poetica rilkeana.

Un'ultima importante testimonianza aiuta a definire il valore delle *Rime* e della loro trasposizione nell'itinerario rilkeano, ovvero la lettera inviata a Ellen Delp nel gennaio 1922, quando ormai questo decennale lavoro, il più durevole relativamente alla traduzione, era stato concluso e sorgeva quindi il problema di valutarne il significato riguardo al proprio percorso poetico: «Die herrlichen Sonette Michelangelos zu übertragen, sie wirklich ins Deutsche zu verwandeln habe ich mir schon vor vielen Jahren [...] vorgenommen. [...] Nein, natürlich spreche ich nicht Meiniges in ihnen aus, wenn ich sie in meiner Sprache zu fassen gebe. Auch sind sie ja nicht Zeugnisse vom ganzen Dasein Michelangelos; bedenke welches Nebenamt sie waren, und was für ein Werk neben ihnen sich erhob ins Ungeheure (ab und zu sind wie ein Grundriss seiner Verhängnisse, — und vielleicht der Verhängnisse künstlerischer Hervorbringung überhaupt!) Nimm sie als dies, halt sie weit von mir fort: nicht vom meinen Verhängnissen handeln sie. Und wenn ich die meinen versuchte in Sonette zu ordnen, wärs arg: denn ich hätte sonst kein Werk neben mir, das solches Unternehmen überträte —, selbst wo es ihm recht gäbe»⁴⁹.

In questo passo si alternano dichiarazioni di distanza e momenti di sintonia; sebbene Rilke ammetta di non aver fatto confluire nella

⁴⁸) Lettera scritta a Monaco il 1° gennaio 1917. V. Schnack, *Rilke Chronik* cit., p. 551.

⁴⁹) Lettera scritta da Sierre il 4 gennaio 1922. V. R.M. Rilke, *Briefe*, a cura di K. Altheim, II, Wiesbaden 1950, p. 292.

trasposizione la sua personale problematica, tuttavia il canzoniere michelangiolesco, riflettendo le difficoltà insite nella creazione artistica, interessa in generale chiunque scelga questa modalità di espressione. Una affinità ancora più puntuale risulta poi nel riferimento al sonetto, che Rilke considera la composizione poetica più rappresentativa del canzoniere, e significativamente preconizza la creazione di una sua raccolta di sonetti svelando così, quasi inconsapevolmente, il motivo più profondo dell'interesse che lo legò alle *Rime* michelangiolesche. In questa traduzione confluisce infatti un preciso interesse per il sonetto, del resto una delle composizioni liriche più rappresentative della poesia italiana, e sebbene Michelangelo abbia inserito nelle *Rime* diversi tipi di lirica, dall'epitaffio al madrigale, Rilke traduce, come vedremo, principalmente sonetti svelando poi da ultimo, in questa lettera, l'intenzione di scrivere una propria raccolta di lirica sonettistica; progetto che si realizzerà in modo inaspettato, poco dopo questa affermazione, con i *Sonette an Orpheus*⁵⁰.

Alla forma sonetto Rilke aveva prestato attenzione sin dalla fase centrale del suo itinerario poetico. Proprio nella raccolta *Neue Gedichte* (1902-1908), dove già il titolo indica una volontà di rinnovamento, il sonetto inizia ad essere sistematicamente adottato sia nella forma canonica sia nelle possibili variazioni, come quella del sonetto caudato, tanto che un terzo delle poesie di questa raccolta rientrano nel genere del sonetto.

La ragione che induce Rilke a privilegiare questa forma poetica va individuata nella sua intrinseca possibilità di evidenziare anche a livello formale, mediante la scansione tra ottava e sestetto, quella tematica di capovolgimento e compensazione dei contrari destinata ad acquisire centralità sempre maggiore nella sua poesia⁵¹.

Anche i sonetti orfici avranno questa funzione di imprimere trasformazione e mutamento e così l'exasperato lamento elegiaco che riduceva al silenzio diviene, attraverso la cantabilità del sonetto, appagante momento di elogio e solo la conquista di questa prospettiva rese

⁵⁰) Ricordiamo che la lettera è stata scritta il 4 gennaio 1922 e solo un mese più tardi, il 2 febbraio Rilke inizia a comporre la prima sezione dei *Sonette an Orpheus*.

⁵¹) Sull'importanza del sonetto nella poesia rilkeana v. lo studio di J. Ryan, *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R.M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode*, München 1972.

possibile, come dimostra il riscontro cronologico, la ripresa e la conclusione delle elegie⁵².

Sebbene Rilke, relativamente ai *Sonette an Orpheus*, abbia sempre sostenuto di averli composti di getto, inaspettatamente, quasi dietro dettatura, proprio seguendo il suo lavoro di traduzione si evidenzia un interesse preciso per la tradizione sonettistica e particolarmente per quella italiana, una delle più rappresentative sul piano letterario.

Già nel 1907, al tempo del suo soggiorno caprese, Rilke curò la versione tedesca dei *Sonnets from the Portuguese* di E. Barret-Browning, dove si evidenzia un doppio giuoco di trasposizione in quanto, in base alla segnalazione del titolo, questi sonetti figurano a loro volta come traduzione dal portoghese⁵³.

La successiva raccolta di sonetti scelta per la traduzione ci riporta in ambito rinascimentale; si tratta delle poesie di Louise Labbé, citata nel *Malte*, che Rilke traspose in tedesco nel 1913. La Labbé proveniva da Lione, città della Francia legata da stretti rapporti culturali con l'Italia tanto da divenire culla del sonettismo francese. Così, il sonetto che inaugura la raccolta della Labbé, quasi in segno di omaggio, è in italiano. Del resto Rilke non dimenticherà di sottolineare nel titolo della traduzione la particolare provenienza della poetessa: *Die vierundzwanzig Sonette der Louise Labbé. Lyoneserin*⁵⁴.

In questo periodo inizia anche la traduzione di Michelangelo affiancata da tutta una serie di saggi ed esercizi incentrati sulla sonettistica italiana. Vi sono infatti due sonetti tradotti di Petrarca, dei quali uno: *L'alma mia fiamma oltre le belle bella* chiaramente anticipa le metafore del fuoco e dell'ardore che dominano le *Rime* di Michelan-

⁵²) Il 2 febbraio 1922 Rilke inizia a scrivere la prima parte dei *Sonette an Orpheus* e poco dopo, il 7 febbraio riprende e conclude il ciclo delle *Duineser Elegien*. Questo riscontro cronologico induce a valutare i sonetti orfici come necessario contrappunto che consente la ultimazione delle elegie. Il rapporto di complementarietà fra elegie e sonetti è stato da me analizzato in: *Ein orphischer Gesang zur Überwindung der Vergänglichkeit. Zu Rilkes Sonetten an Orpheus*, in AA.VV., *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*, Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag. Hrsg. von R. Jost und H. Schmidt-Bergemann, Frankfurt/M. 1986, pp. 155-169.

⁵³) R.M. Rilke, *E. Barret-Browning, Sonette nach dem Portugisischem*, Leipzig 1908; ora in Rilke, *Übertragungen* cit., pp. 7-64.

⁵⁴) R.M. Rilke, *Die vierundzwanzig Sonette der Louise Labbé/Lyoneserin*, Leipzig 1917, ora in Rilke, *Übertragungen* cit., pp. 151-174.

gelo mentre: *Nell'età sua più bella e più fiorita* denota quei motivi di elevazione e sublimazione che determineranno il più profondo interesse di Rilke per la poesia delle *Rime*⁵⁵.

Ancora un evidente carattere di esercitazione sulla sonettistica italiana rivestono le traduzioni che Rilke inviò a Katherina Kippenberg nel marzo del 1919. Gli autori prescelti rappresentano diverse epoche e quindi nell'insieme costituiscono una visione rappresentativa del sonetto dal secolo XIV al secolo XVIII: Cino da Pistoia, Francesco Maria Molza, Giuliano Cassiani, Michelangelo, Torquato Tasso⁵⁶.

Questa costante attenzione per il sonetto giustifica allora la scelta operata da Rilke all'interno del canzoniere michelangiotesco e infatti pur traducendo anche madrigali ed epitaffi, così da rispettare la composizione eterogenea del canzoniere, sono i sonetti a prevalere nella scelta antologica della versione tedesca⁵⁷.

Il sonetto michelangiotesco doveva rivestire per Rilke un interesse particolare perché sebbene questo tipo di lirica, derivata dalla canzone tanto che in provenzale *sonet* significa piccolo suono, sia per tradizione legata alla cantabilità, in questo caso un linguaggio aspro ne accentua le tensioni e le disarmonie. Così questi sonetti racchiudono quel contrappunto che Rilke articolerà in due opposti e complementari livelli poetici destinando le *Duineser Elegien* al contrasto e al lamento e i *Sonette an Orpheus* all'armonia dell'elogio e dell'appagante ac-

⁵⁵) La traduzione di questi sonetti fu pubblicata in F. Petrarca, *Sonette*, München 1920; ora in Rilke, *Übertragungen* cit., pp. 294-295.

⁵⁶) I sonetti tradotti sono: *Io fui 'n su l'alto 'n sul beato monte e Tutto ciò ch'altri aggrada a me disgrada* di Cino da Pistoia; *Poscia che qui la mia ninfa si giacque* di F. Maria Molza; *Tornami al tempo allor che lenta e sciolta* di Michelangelo; *Tu parti, rondinella, e poi ritorni* di T. Tasso; *O luccioletta che di qua dall'olmo* di G.B. Felice Zappi; *Il ratto di Proserpina* di G. Cassiani. V. R.M. Rilke - K. Kippenberg, *Briefwechsel*, Frankfurt/M. 1954, pp. 336-345. Queste poesie non figurano nel volume Rilke, *Übertragungen* cit. Il sonetto di Michelangelo è stato invece pubblicato in *Michelangelo. Zeichnungen und Dichtungen*. Ausgewählt und kommentiert von H. Keller. Nachwort von F. Michael. Übertragung von R.M. Rilke. Mit einem Essay von T. Mann, Frankfurt/M. 1975. In questa edizione figurano, rispetto a quella curata da E. Zinn, *Übertragungen*, altri dieci componimenti. Sono tuttora inediti, custoditi nel *Rilke-Archiv* di Gernsbach in Germania, le traduzioni degli epitaffi per Cecchino Bracci.

⁵⁷) Confrontando le edizioni a cura di E. Zinn, *Übertragungen* cit., e quella a cura di H. Keller, *op. cit.*, risultano tradotti circa 60 componimenti, di cui 46 sono sonetti. Del resto, lo stesso Michelangelo al momento della sua maturità poetica privilegiò proprio il sonetto.

quisizione. L'interconnessione dei due livelli si evidenzia anche nella storia della loro composizione; infatti, solo dopo avere scritto la prima parte dei sonetti orfici le elegie divennero concludibili così da evidenziare come solo il contrappunto degli opposti, *la sainte loi du contraste* consenta pienezza di espressione⁵⁸.

Le coincidenze formali e tematiche che correlano i sonetti michelangioleschi ai due maggiori cicli poetici rilkeiani sono ribadite anche da un preciso riscontro cronologico; infatti la traduzione delle *Rime* inizia, come abbiamo visto, in un momento di poco successivo all'inizio delle prime elegie nel 1912 e viene interrotta nel 1922 quando si concludono le due raccolte liriche⁵⁹.

Se fin qui abbiamo cercato di delineare l'interesse che può aver spinto Rilke a dedicarsi alla traduzione delle *Rime*, possiamo ora vedere come si presenti la sua versione della poesia michelangiolesca.

Le testimonianze epistolari hanno evidenziato la scarsa considerazione nutrita per le traduzioni esistenti ad eccezione di quella inserita da Grimm nella biografia dell'artista; eppure, senza rifuggire il confronto, Rilke sembra volersi cimentare proprio nella versione di un sonetto che il biografo di Michelangelo riuscì a tradurre solo in parte. Si tratta del sonetto *Le favole del mondo m'hanno tolto*, citato anche nel saggio di Simmel, che riportiamo qui secondo l'edizione del Guasti:

Le favole del mondo m'hanno tolto
Il tempo dato a contemplare Iddio;
Né sol le grazie sue poste in oblio,
Ma con lor, più che senza, a peccar volto.

Quel c'altri saggio, me fa cieco e stolto,
E tardi a riconoscer l'error mio.
Scema la speme, e pur cresce il desio
Che da te sia dal proprio amor disciolto.

Ammezzami la strada c'al ciel sale,
Signor mie caro, e a quel mezzo solo
Salir m'è di bisogno la tuo 'ita.

⁵⁸) *La sainte loi du contraste* è una espressione di Rilke nelle poesie francesi *Vergers*. Rilke, *SW*, II, p. 528.

⁵⁹) Le testimonianze epistolari consentono di stabilire che Rilke si dedicò a questo lavoro di traduzione nel decennio 1912-1922. L'edizione a cura di E. Zinn, *Übertragungen*, non fornisce tuttavia alcuna data relativa ai singoli componimenti.

Mettimo in odio quanto il mondo vale,
 E quante sue bellezze onoro e colo,
 C'anzi morte caparri eterna vita.⁶⁰

Grimm introduce la traduzione indicando le difficoltà incontrate che lo indurranno a desistere dopo la prima strofa: «Alle Versuche aber liessen nichts entstehen als Nachbildungen, aus denen die eigentliche Schärfe Michelangelo's verschwunden war. Bis zur Verzweiflung steigert sich oft der Schmerz, den er jetzt ausspricht über die verlorenen Tage, und der Zweifel über die Gestaltung der Zukunft.

In's Göttliche sollt ich den Geist versenken
 Und all die Jahre, die dahin gerauscht
 Hab ich den Märchen dieser Welt gelauscht
 Und folgte gern, wenn sie zur Sünde lenkten.

Es war nicht möglich die Wucht dieser Worte in deutscher Sprache zu erhalten»⁶¹.

La lamentata perdita di gravidanza avviene soprattutto perché Grimm altera e quindi attenua la prospettiva dell'originale. Menzionando l'istanza divina fin nel verso dell'esordio 'das Göttliche' e relegando invece 'die Märchen dieser Welt' nel penultimo verso, mentre l'originale colloca 'le favole del mondo' in posizione di risalto all'esordio, i termini del contrasto così distanziati si mitigano e l'antinomia tra coinvolgimento terreno e contemplazione divina appare sfuocata. Inoltre 'le favole del mondo' perdono in questa versione la loro funzione di soggetto in grado di agire per sottrazione annullando la possibilità di volgersi al divino; infatti, la funzione di soggetto è svolta qui dall'io lirico che cede alle attrattive mondane sino a lasciarsi indurre al peccato. In seguito a questi spostamenti d'accento il Grimm trascura poi del tutto il significato dei versi finali che spiegano come pur senza obliare la grazia divina, anzi addirittura in sua presenza non sia stato possibile sottrarsi alle seduzioni del peccato e proprio per questo i suoi esiti sono tanto devastanti.

Rilke invece si mostra più aderente alla lettera e quindi anche allo spirito del sonetto:

⁶⁰) Michelangelo, *Rime*, a cura di C. Guasti, *op. cit.*, p. 232; Michelangelo, *Rime*, a cura di E.N. Girardi, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁶¹) Grimm, *Leben Michelangelo's* cit., II, pp. 421-422.

Die Fabeln dieser Welt benahmen mir
 die Zeit, die da war, Gott ins Aug zu fassen;
 der Gnade nicht vergass ich, nein, mit ihr
 habe ich mich mehr als ohne gehen lassen.⁶²

Il verbo *nehmen* rafforzato dal prefisso *be* rende la sottrazione ancora più definitiva, irreversibile e il peccato viene chiaramente caratterizzato come evento che si verifica anche in presenza della grazia divina. La tendenza al peccato *a peccar volto* viene resa con (*sich*) *geben lassen*, ovvero come perdita della capacità di controllo in sintonia col significato etimologico di *peccatum* che appunto richiama il concetto di mancanza, carenza.

La rima alternata, pur scostandosi da quella dell'originale, conserva tuttavia l'inquietudine ritmica che riflette a livello formale il lacerato virtù/peccato. La stessa rima è mantenuta anche nella seconda quartina, dove il verso conclusivo assume un particolare interesse per le tematiche rilkiane:

Was andere weise macht, das macht mich blind
 und lässt mich spät mein langes Irrn erkennen
 die Hoffnung sinkt, doch meine Wünsche sind
 durch dich mich ganz vom Eignen abzutrennen.

La traduzione rispetta il giuoco di tensione delle coppie tematiche saggio/stolto = *weise/blind*; manca la speme/cresce il desio = *Hoffnung sinkt/Wünsche sind* e soprattutto rende con molta incisività l'ultimo verso, ove si esprime il desiderio di essere liberato 'dal proprio amor' reso con *vom Eignen*, inteso, come poi ribadirà la terzina finale, quale desiderio di venir sottratti a un tipo di amore esclusivo volto al possesso per poter acquisire, rescindendo i legami con l'esterno, piena interiorizzazione.

Se le prime due quartine ritraggono passate situazioni, le terzine conclusive aprono una prospettiva volta al futuro e auspicando la connessione al divino formulano il desiderio di abbreviazione riguardo all'esistenza terrena vissuta come momento che ostacola la beatitudine. Così, questo sonetto rispetta la classica cesura tra situazione di esordio ed epilogo finale che tanto interessava Rilke perché forniva, a li-

⁶²) Rilke, *Übertragungen* cit., p. 227.

vello formale, un equivalente al tema della trasformazione e del capovolgimento.

Schnek mir den halben Weg zum Himmel, Herr.
Bedarf ich doch schon zu dem halben Wege
ganz deinen Beistand, soll ich ihn ersteigen.

La difficoltà di rendere in tedesco, 'ammezami' è risolta col ricorso alla forma imperativa *Schenk*, mentre il concetto di 'metà' viene trasformato in aggettivo *den halben Weg*, infine *Beistand* amplia il termine 'aita' arricchendolo del significato di soccorso, difesa e assistenza costante.

La terzina finale riassume la richiesta di essere distolto da ogni mondano coinvolgimento:

Kannst du die Welt mir nicht verhasster zeigen
und alle Schönheit, die ich in ihr pflege-,
dass ich vorm Tod das Leben an mir zerr.

Con attenzione etimologica 'colo' è reso con *pflege* e con altrettanta attenzione 'caparri' viene recepito come moto improvviso e violento e quindi reso con *zerren* che appunto significa tirare con forza, strappare; un movimento brusco e repentino che riflette la preoccupazione di sciogliere ogni conflitto dell'animo per potere, in senso cristiano, acquisire nuova vita.

Lo stesso tema viene ripreso e variato in un altro tardo sonetto: *Di morte certo, ma non già dell'ora* scelto anche da Max Kommerell per la sua versione antologica delle *Rime*⁶³.

Kommerell ha iniziato a concepire questo lavoro nel 1928 quando ancora aderiva alla cerchia sorta intorno a Stefan George e tuttavia ha terminato questa traduzione solo nel 1930/31 quando già aveva maturato il distacco da una figura di maestro che concedeva poco spazio a esigenze evolutive personali. Testimoniando l'interesse che lo ha indotto a questo lavoro di traduzione, Kommerell sottolinea soprat-

⁶³) Max Kommerell si è basato per la sua traduzione sull'edizione di Carl Frey, *Michelangelo: Dichtungen. Deutsch von Max Kommerell*, Frankfurt/M. 1933. Questa traduzione si trova ora in Max Kommerell, *Gedichte, Gespräche, Übertragungen. Mit einem ein-führenden Essay von H. Heissenbüttel*, Freiburg/Br. 1973. Il sonetto citato si trova a p. 372.

tutto la tensione di questa poesia animata da passioni aspre eppure intense: «Ich bin diese Poesie jetzt durch 8 Jahre gewöhnt, es ist doch eine Dialektik der Leidenschaft, und zwar der dünnen, farblosen, heissen eines ganz alten Mannes. Ich kenne nichts "Ähnliches"»⁶⁴. Non ci è invece pervenuto alcun commento da parte di Kommerell circa la traduzione rilkiana, che pure doveva averlo interessato dato che, quando era docente all'università di Marburg, assegnò nel 1943 una tesi di dottorato dal titolo: *Rainer Maria Rilke als Übersetzer*⁶⁵.

Mentre Rilke asseconda la tradizione del canzoniere e lascia le composizioni prive di titolo, Kommerell suddivide le *Rime* in sezioni contrassegnate da un titolo che suona per l'ultima parte delle liriche *An den Gekreuzigten* così da porre in risalto il tono devozionale della preghiera.

Rilke e Kommerell hanno in comune diversi sonetti tradotti, tra i quali uno dei più significativi, come ricordavamo, esordisce con la strofa:

Di morte certo, ma non già dell'ora,
la vita è breve e poco me ne avanza
diletta al senso è non però la stanza
a l'alma, che mi prega pur ch'i mora.⁶⁶

Rilke traduce il primo verso formando una frase compiuta che assume il valore di dichiarazione programmatica intorno alla quale ruota la poesia:

Des Todes sicher, nicht der Stunde wann.

Il momento contrastivo del primo verso 'certo, ma non' viene semplificato in favore di una negazione più diretta *sicher/nicht* mentre Kommerell, più fedele alla lettera, mantiene tre elementi per rendere il passaggio da certezza a incertezza e sempre rispettando l'originale lega il primo verso con un *enjambement* a quello successivo:

⁶⁴) La lettera indirizzata a Elli Reinhardt è datata 18 settembre 1931. V. Max Kommerell, «Marbacher Magazin» 34 (1985), bearbeitet von J.W. Storck, p. 31.

⁶⁵) Questa tesi di laurea segnalata da E. Zinn nella postfazione al volume Rilke, *Übertragungen* cit., sarà presto disponibile per la consultazione nel Deutsches Literaturarchiv di Marbach am Neckar.

⁶⁶) Michelangelo, *Rime*, a cura di C. Guasti cit., p. 237. Michelangelo, *Rime*, a cura di E.N. Girardi cit., pp. 139-140. Rilke, *Übertragungen* cit., p. 223; Kommerell, *Gedichte, Gespräche, Übertragungen* cit., p. 327.

Des Todes gewiss, doch nicht der Stunde, finde
 Ich kurz das Leben, was es abwirft, mager.

Tuttavia l'inserimento del verbo alla fine del primo verso gli sottrae quella autonomia di aforisma e inoltre Kommerell trasforma l'affermazione di valore assoluto: *la vita è breve* in una considerazione soggettiva sottolineata dalla posizione del pronome maiuscolo all'inizio del secondo verso: [...] *finde/Ich*.

Rilke invece, per quanto riguarda l'ingresso dell'io nella poesia, si attiene all'originale e quindi il soggetto si palesa nel momento che più lo caratterizza, ovvero la difficoltà di procedere nel proprio cammino:

Das Leben kurz, und wenig komm ich weiter.

Soprattutto nella resa dei versi finali emergono caratteristiche differenze; mentre la metafora del mondo come stanza dell'anima non perde nella versione rilkeana la propria leggerezza:

den Sinnen zwar scheint diese Wohnung heiter
 der Seele nicht, sie bittet mich: stirb an.

Kommerell rende l'immagine con aspra concretezza che ne rende grave il tono:

Bequem den Sinnen, gibt's ein schlechtes Lager
 Der Seele, die mich fleht: o stirb geschwinde!

Mentre qui l'ultima esortazione, sottolineata dall'esclamativo, conclude bruscamente la poesia, Rilke impiegando il neologismo *stirb an* imprime nel finale una dinamica che allude a quei moti interiori dell'anima che si predispone all'evento e proprio questa progressione compensa quella difficoltà di avanzamento segnalata nel verso precedente: *wenig komm ich weiter*.

Kommerell dà forza alle immagini, le ripropone nella loro concreta plasticità non priva di asprezza, mentre Rilke tende a una versione che, in sintonia con la sua ricerca sonettistica, vuole porre in risalto la cantabilità ineffabile dei moti interiori e proprio le valenze della interiorità sono il motivo del decennale impegno di Rilke nella trasposizione delle *Rime*.

Nonostante l'assiduità e la durata dell'impegno il poeta non ha lasciato testimonianze riguardo alle difficoltà incontrate nel lavoro di

traduzione, tuttavia abbiamo a riguardo una preziosa indicazione contenuta nei diari di André Gide che rievoca una precisa preoccupazione del poeta nel tradurre Michelangelo: «Rainer Maria Rilke est venu, hier matin (26 janvier 1914) ... Heureux de trouver dans ma bibliothèque le grand dictionnaire de Grimm, il l'ouvrit à l'article *Hand* et se plongeait dans une patiente recherche où je l'abandonnerai quelque temps. S'amusant à traduire quelques sonnets de Michel-Ange, il me raconte son embarras devant le mot *palma* et sa surprise de s'apercevoir que la langue allemande avait bien un mot pour désigner le dos de la main, mais aucun pour en désigner l'intérieur!»⁶⁷.

Infatti, nei sonetti tradotti questo termine ricorre in *Scarco d'una importuna e greve salma*, dove, intonandosi alla rima del verso di esordio, il primo verso della seconda strofa suona: *Le spine e i chiodi e l'una e l'altra palma*⁶⁸.

Se in questa occasione Rilke tradurrà semplicemente con *Hand* rendendo così il verso: *Die Dornen, Nägel, beide deine Hände*⁶⁹, tuttavia la ricerca di una soluzione più adeguata, che rispetti il significato di interiorità proprio del cavo della mano, non si esaurisce e troverà soluzione solo nel titolo di una tarda poesia: *Handinneres*⁷⁰.

Così, si rivela come il carattere comparativo del lavoro di traduzione favorisca la ricerca e lo scavo entro il proprio linguaggio a tal punto che nell'itinerario rilkiano la traduzione si correla all'evolversi del percorso poetico. Quindi sarà proprio la decennale trasposizione delle *Rime* michelangelolesche dove l'asprezza di un linguaggio in tensione si accosta alle *Duineser Elegien*, mentre la forma sonetto indica quella cantabilità che caratterizza l'appagamento elogiativo dei *Sonette an Orpheus* ad accompagnare la ricerca e la definizione delle due maggiori raccolte liriche rilkiane. La traduzione funge così anche da supporto nel misurarsi col portato della tradizione poetica e solo dopo

⁶⁷) A. Gide, *Incidences. Lettre ouverte à J. Rivière contenant une page de journal du 27 janvier 1914*. V. R.M. Rilke - A. Gide, *Correspondance*, a cura di R. Lang, Paris 1952, p. 87.

⁶⁸) Michelangelo, *Rime*, a cura di C. Guasti, *op. cit.*, p. 241; Michelangelo, *Rime*, a cura di E.N. Girardi, *op. cit.*, p. 137.

⁶⁹) Rilke, *Übertragungen* cit., p. 209.

⁷⁰) Rilke, *SW*, II, p. 178. Il problema del 'cavo della mano' riguarda anche la traduzione di *Consolazione* di D'Annunzio. V. E. Potthoff, *Emancipazione e perdita dell'innocenza: Rilke traduce d'Annunzio*, in «Studi Tedeschi» XXVIII, 1-3 (1985), pp. 97-114.

avere assolto questo confronto, Rilke si muoverà, negli ultimi anni, in una direzione sperimentale, dove il linguaggio poetico cerca di svincolarsi dagli obblighi della consuetudine per ordinarsi, come nelle poesie *Gong* e *Mausoleum*, in nuclei indipendenti e accenti puri che si connettono unicamente alle risonanze interiori. Si evidenzia così l'estrema gittata dell'interiorizzazione secondo la metafora contenuta nel lontano racconto dedicato a Michelangelo: *Von einem, der die Steine belauscht*.

Ora l'ascolto si svincola dalla pietra, annulla ogni riferimento esterno verso l'oggetto esistente per gravitare solo entro l'ascoltazione interiore come ultima istanza di rinascita e fondazione del nuovo. Significativamente allora, nell'avviarsi verso la ricerca del nuovo, nella fase di questo suo altro 'rinascimento', Rilke si congeda da Michelangelo e sostituisce alla traduzione delle *Rime* quella delle poesie di Valéry che potevano offrirgli più consono sostegno in questo suo ultimo percorso. La svolta nella successione dei riferimenti viene, ancora una volta, chiaramente segnalata dalla testimonianza epistolare. Infatti, così scrive a Paul Morisse nel febbraio del 1923: «Car je suis heureux de vous annoncer que presque toutes les poésies du volume *Charmes* se trouvent être traduites. [...] L'entraînement était si fort que j'ai abandonné Michel-Ange et toutes mes occupations de traducteur, pour me vouer entièrement à celle-ci qui porte en elle-même une récompense infiniment douce et durable»⁷¹.

Rilke attuerà così dopo Michelangelo attraverso Valéry l'ultima ricerca di sintonie per traslazione, dove il ricorso a un'altra lingua e a un altro linguaggio consente di calarsi in una realtà diversa che induce a scoprire la propria.

ELISABETTA POTTHOFF

⁷¹) La lettera inviata a Paul Morisse è stata scritta il 10 febbraio 1923 a Muzot. V. Schnack, *Rilke Chronik* cit., p. 840. Ricordiamo che anche Valéry si interessò alla poesia di Michelangelo come dimostra la citazione di un sonetto nel saggio *Intorno a Corot*. V. P. Valéry, *Scritti sull'arte*, Milano 1984, p. 134. Sulla traduzione rilkeana di Valéry ha dato un giudizio negativo Adorno nel saggio *Der Artist als Stadthalter*. V. T.W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/M. 1963, pp. 173-174. Oltre alle opere menzionate segnaliamo il contributo di S. Mandel, *Rilke's Translations of Michelangelo's Poetry*, in AA.VV., *Rilke and the Visual Arts*. Frank Baron, Lawrence, Coronado Press, 1982, pp. 90-121.

D'ANNUNZIO NELLA TRADUZIONE DI GEORGE: DAL FASCINO DELL'AMBIGUO AL RITMO DECISO DELLA MISURA

Sie fühlen sich mit schmerzlicher Deutlichkeit als Menschen von heute; sie verstehen sich untereinander, und das Privilegium dieser geistigen Freimauerei ist fast das einzige, was sie im guten Sinne vor den übrigen voraushaben. Aber aus dem Rotwelsch, in dem sie einander ihre Seltsamkeiten, ihre besondere Sehnsucht und ihre besondere Empfindsamkeit erzählen, entnimmt die Geschichte das Merkwort der Epoche.

(Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio*)

Ben cinque dei diciotto volumi che compongono l'edizione completa delle opere¹ di Stefan George contengono esclusivamente traduzioni di poeti stranieri da sei diverse lingue europee moderne, imponendo a chiunque si voglia occupare di questo poeta anche il confronto con il suo lavoro di traduttore. È oggi del resto criterio assodato quello di non ritenere assolutamente più valida la vecchia antitesi poeta-traduttore, che proponeva una autentica scissione delle due sfere d'attività: oggi la traduzione, senza discriminanti sul giudizio di valore, è considerata parte dell'opera di un poeta e tradurre poesia significa in fondo proporre un testo poetico nuovo, perché «Uebersetzen, wirkliches Uebersetzen, dasselbe ist wie Schreiben»².

Nella storia della critica georgiana si trovano tuttavia studi che tendono ad attribuire ben poco valore a questo aspetto dell'attività di

¹ Stefan George, *Gesamtausgabe der Werke*, 18 voll., Berlin, Bondi, 1905-1937.

² Cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Der Roman eines jungen Mannes* (in *Reden und Aufsätze I*) in *Gesammelte Werke*, vol. VIII, Frankfurt/M., Fischer, 1979, p. 330.

George³, considerandola di second'ordine rispetto alla sua produzione lirica, accanto ad altri⁴ che, avvicinandosi alle traduzioni di George con diversa sensibilità e attenzione, le vedono come parte integrante e complementare dell'opera del poeta.

La cadre des points de vue critiques peut se délimiter à une extrémité par l'attitude de Claus Viktor Bock qui, dans sa *Concordance des oeuvres de George* (1964), exclut toute référence aux traductions: signe banal qu'il ne leur attribue pas le statut d'oeuvres de création... A l'autre extrémité se situe l'étude de Roger Bauer... qui estime qu'une interprétation adéquate de George n'est plus guère crédible si on exclut les *Nachdichtungen* et pose a priori un rapport de congruence entre les poésies et les traductions.⁵

Data qui per scontata la validità del tradurre come atto creativo autonomo nei suoi esiti, quello che ci sembra interessante ricordare prima di iniziare la nostra analisi è invece l'estrema precocità con cui George si accostò a lingue diverse dalla sua, dimostrando poi una straordinaria versatilità in questo campo, come dimostra l'alto numero delle lingue tradotte. È vero che proprio nell'ultimo scorcio dell'800 all'attività di traduzione, ormai riconosciuta non solo come utile ma addirittura come irrinunciabile, avevano fatto ampiamente ricorso anche in Germania sia i Naturalisti che i poeti del così detto «Münchener Kreis», allora protagonisti della scena letteraria tedesca⁶; l'interesse di George per mezzi e sistemi espressivi differenti dalla sua lingua madre assume tuttavia caratteristiche personali non relazionabili, almeno inizialmente, neppure alla comune prassi della traduzio-

³) Cfr. ad es., Felix Wittmer, *Stefan George als Uebersetzer*, in «The Germanic Review» 3 (1928), pp. 361-380.

⁴) Cfr. Edward Jaime, *Stefan George und die Weltliteratur*, Ulm, Aegis Verlag, 1949; Paul Lieser, *Fremdsprachliche Uebertragungen als Nachgestaltung und Neuschöpfung*, in *Stefan George 1868-1968*, Gedenk- und Festschrift zum 100. Geburtstag des Dichters, George-Gymnasium, Bingen, E.V., 1968. Per più complesse prese di posizione sull'argomento cfr. anche: Clementina di S. Lazzaro, *Stefan George als Uebersetzer*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 28 (1940), pp. 203-211; Roger Bauer, *Zur Uebersetzungstechnik Stefan Georges*, in *Stefan George Kolloquium*, Köln, Wienand Verlag, 1971, pp. 160-177; Guido Schmidlin, *Stefan George*, in *Versuch zur dichterischen Vernunft*, Bern - München, Francke Verlag, 1973, pp. 123-127.

⁵) Philippe Forget, *De la traduction éclatante à la critique éclatée*, in *Das Stefan George Seminar*, a cura di P.L. Lehmann e R. Wolff, Bingen 1978, pp. 139-158. Qui, in particolare, p. 140.

⁶) Cfr. Bauer, *op. cit.*, in particolare in: «Diskussion», pp. 168-177.

ne, diffusissima sul finire dell'Ottocento e che troverà validissimi rappresentanti anche in molti esponenti del cenacolo georgiano⁷. Il primo gesto concreto del poeta alla ricerca di un codice comunicativo diverso da quello della lingua madre fu l'invenzione, a soli nove anni, di una sua lingua segreta, denominata «Imri», costituita sostanzialmente di elementi romanzi. Questa lingua, corredata di una propria grammatica, è anche segno inequivocabile della tendenza di George all'isolamento e all'esclusivismo, nata come fu per servire da codice segreto fra l'introverso bambino e i pochissimi amici cui, sempre da una posizione di *leadership*, concedeva la propria confidenza. Gli stessi intenti George adolescente perseguì anche con una seconda lingua di sua invenzione, la 'lingua romana', basata su elementi greci e romanzi⁸. La presenza costante dell'elemento romanzo in questi gerghi è spiegabile col fatto che George crebbe praticamente bilingue, anche date le origini della sua famiglia, trasferitasi da poco in Renania dalla vicina Lorena⁹. Se il francese fu così sua seconda lingua naturale fin dall'infanzia, all'apprendimento delle altre lingue George si dedicò già da ragazzino con grande passione e spesso con la costanza dell'autodidatta. Affiancandolo a quello delle lingue classiche impostegli dai programmi scolastici, George intraprese da solo anche lo studio dell'italiano, iniziando fin dagli anni del Ginnasio a leggere nell'originale Tasso e Petrarca¹⁰ e a trascriverne interi brani nella grafia tonda dei latini che poi sempre avrebbe prediletto. Lo studio dell'italiano, continuato

⁷) Basti pensare alla traduzione di Shakespeare da parte di Gundolf, a *Hymnen und Lieder der christlichen Zeit* di Wolters, alla *Francesca da Rimini* di Vollmoeller etc. Cfr. sull'argomento: Enid Lowry Duthie, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne - Les Blätter für die Kunst de 1892 a 1900*, Paris 1933.

⁸) Cfr. Mario Pensa, *Stefan George e l'Italia*, in «Il Veltro. Rivista della civiltà italiana» 6 (1962), pp. 227-242; Michael Winkler, *Stefan George*, Stuttgart, Metzler, 1970, p. 20; Carol Petersen, *Stefan George*, Berlin, Colloquium Verlag, 1980, p. 10; Franz Schonauer, *Stefan George*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1960, pp. 9 ss.; Lionello Vincenti, *Introduzione all'opera di Stefan George*, in *Saggi di Letteratura tedesca*, Milano - Napoli 1953, pp. 272 ss.

⁹) Il nonno del poeta, Anton George (1808-1881), ancora cittadino francese, si era trasferito nel 1838 dalla Francia a Bündeheim presso Bingen, dove il poeta nacque nel 1868. Cfr. Winkler, *op. cit.*, pp. 19 ss.; Petersen, *op. cit.*, pp. 8 ss.; Schonauer, *op. cit.*, pp. 25 ss.

¹⁰) Cfr. Emmy Rosenfeld, *L'Italia nella poesia di Stefan George*, Milano, Malfasi, 1948, p. 14.

in seguito e sostenuto, a partire dai 21 anni e fino al 1914, da un annuale «viaggio in Italia»¹¹, diventò impegno irrinunciabile per un poeta che, per il Sud, provava un'attrazione del tutto particolare e ritrovava l'intensità della luce meridionale e la bellezza plastica delle forme classiche nell'insistente vocalità e nell'aperta e dolce meliosità delle lingue romanze.

Ai critici che più tardi accusarono la sua esoterica rivista, i *Blätter für die Kunst*, di essere troppo poco tedesca, George rispose:

[...] nun ist aber fast die hervorragendste und natürlichste aller deutschen stammeseigenheiten: in dem süden die vervollständigung zu suchen, in dem süden von dem unsere vorfahren besitz ergriffen, zu dem unsere kaiser niederstiegen um die wesentliche weihe zu empfangen, zu dem wir dichter pilgern um zu der tiefe das licht zu finden: ewige regel im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation.¹²

Su questo culto ghibellino per il passato tedesco, erede di quella romanità che nella nativa Renania, un tempo colonia romana, si era dimostrata parte integrante delle sue origini, oltre che assolutamente necessaria per l'evoluzione culturale delle popolazioni germaniche, si innestò dunque, trovandovi naturale giustificazione, la grande passione di George per l'Italia. Il poeta considerò insomma l'Italia «come la meta fatale dei sogni dei tedeschi»¹³, benché della potente attrazione di questa terra meridionale inondata di sole percepisse immediatamente anche l'ambiguità e pericolosità. Se cioè per il giovane George il pellegrinaggio in Italia fu parte irrinunciabile della sua formazione poetica, nel George maturo, quello posteriore all'esperienza di *Maximin*, diventò invece dominante il tema del ritorno alla patria, al suolo tedesco degli avi. È tuttavia innegabile che nell'arte e nella poesia italiane, soprattutto medioevali, George trovò maestri grandissimi: se — prima di tradurre Shakespeare — Petrarca e il suo *Canzoniere* gli rivelarono nella loro completezza le possibilità del sonetto, in Dante egli riconobbe un esempio non solo di stile eccelso, ma addirittura un modello di vita, l'incarnazione di quel poeta-vate da lui idealizzato nella

¹¹) *Ibid.*, pp. 15-38.

¹²) *Blätter für die Kunst* (da qui in poi BK), III, 2. Si fa qui riferimento alla seguente edizione: *Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892-98*, 5 voll., Berlin, Bondi, 1899, p. 18.

¹³) Cfr. Pensa, *op. cit.*, p. 229.

sua opera matura, insieme artista sommo e maestro scevro da compromessi, profeta di quel superiore *Nuovo Regno*, cui sono assolutamente estranee bassezza e volgarità.

[...] — in Dante fand George das erhabene Gleichnis seines eigenen Berufs und bis ins Körperliche hinein der eigenen Art,

conferma il suo amico e collaboratore Gundolf¹⁴, evidenziando persino l'aspetto fisiognomico di questa sentita affinità.

L'influsso profondo esercitato da Dante sia sul piano stilistico che concettuale è individuabile chiaramente nell'evoluzione di tutta l'opera matura di George¹⁵, dalle *Zeitgedichte* al *Siebenter Ring*, dal *Teppich des Lebens* fino a *Der Stern des Bundes*, mentre testimonianza del confronto diretto di George con l'opera di Dante resta la sua traduzione di parecchi brani della *Divina Commedia*. La traduzione può risultare frammentaria e a volte è stata criticata l'apparente arbitrarietà con cui George ha proceduto alla scelta dei passi da tradurre, spesso estrapolandoli completamente dal loro contesto e svuotandoli quindi della loro carica politico-ideologica. Non era tuttavia fin dall'inizio intenzione di George quella di tradurre la *Commedia* intera. Intenti e scopi di questo suo lavoro vengono così chiariti fin dall'introduzione:

Der Verfasser dieser Übertragung dachte nie an einen vollständigen umguss der Göttlichen Komödie: dazu hält er ein menschliches leben kaum für ausreichend [...] Was er fruchtbar zu machen glaubt ist das dichterische ton bewegung gestalt: alles wodurch Dante für jedes in betracht kommende volk (mithin auch für uns) am anfang aller Neuen Dichtung steht.¹⁶

Fra quelle dall'italiano questa parziale versione del testo dantesco, una versione che privilegia gli aspetti stilistico-formali più che non quelli contenutistici, resta la più cospicua e apprezzata, anche data la difficoltà dell'originale¹⁷. Quella di Dante — senza dubbio la più im-

¹⁴) Friedrich Gundolf, *George*, Berlin, Bondi, 1930, p. 53, cit. da Rosenfeld, *op. cit.*, p. 142.

¹⁵) Cfr. Rosenfeld, *op. cit.*, pp. 148-161; Pensa, *op. cit.*, nota 5; Lieser, *op. cit.*, pp. 85 ss.; Vincenti, *op. cit.*, pp. 282 ss.; Joachim Rostentscher, *George - Dante und Narziss*, in *Das ästhetische Idol*, Bern, Francke, 1956, pp. 195-204.

¹⁶) BK V, I (1900-1901).

¹⁷) Cfr. sull'argomento: Lorenzo Bianchi, *Dante und Stefan George*, Bologna 1936; Rudolf Borchart, *Dante und deutscher Dante* (1908), in *Gesammelte Werke*, Prosa II,

portante traduzione georgiana dalla nostra lingua — fu anche l'ultima traduzione dall'italiano in ordine cronologico a cui George si dedicò. Benché l'interesse per Dante risalisse probabilmente già al 1890, se non addirittura già al primo viaggio di George a Londra¹⁸, solo nell'estate del 1901 vennero pubblicati i primi saggi della sua *Commedia*¹⁹, lavoro che George poi proseguì per un altro quarto di secolo. Se la versione di Dante si configura come una fatica durevole e continuativa nell'attività di George, carattere episodico hanno invece le altre traduzioni del poeta dall'italiano. Oltre ad un sonetto «nach Petrarca», il primo rifacimento di un testo italiano, da George non meglio identificato²⁰ e dedicato alla figura di Lucrezia, si trova già nella primissima raccolta giovanile di versi *Die Fibel*²¹. Questo testimonia quanto precocemente George si sia dedicato all'attività di traduzione anche dall'italiano. Originariamente fu solo la precisa volontà di appropriarsi del mezzo linguistico in una forma che fosse la più ampia possibile, a spingere il poeta a confrontarsi con la poesia scritta in lingue diverse dalla sua e a verificarne le differenti possibilità espressive anche mediante la versione.

Auch bei ihm (George) ging das Uebertragen dem selbstständigen Werke voran oder ihm nebenher als unentbehrliche Begleitung und wurde zum Mittel der gei-

Stuttgart, Klett, 1959, pp. 354-388; Gerd Michels, *Die Dante-Uebersetzungen Stefan Georges*, München, Fink Verlag, 1967; Rolf Kloepfer, *Das «notwendige, welthaltige Wort» - Dantes Purgatorio*, in *Die Theorie der literarischen Uebersetzung*, München, Fink Verlag, 1967, pp. 97-112.

¹⁸) Rosenfeld, *op. cit.*, pp. 142-148; Pensa, *op. cit.*, pp. 238 ss.; Lieser, *op. cit.*, p. 7, secondo il quale l'interesse per Dante nasce, indirettamente, col primo viaggio di George a Londra, ossia attraverso il poeta-pittore Dante Gabriel Rossetti, da lui tradotto e a sua volta traduttore e studioso di Dante.

¹⁹) V. *supra*, nota 16.

²⁰) Sulla versione di Petrarca cfr. Emmy Rosenfeld, *Erste Begegnung Stefan George mit Italien*, in *Untersuchung und Bewahrung*, Festschrift für Hermann Kunisch zum 60. Geburtstag 27.10.1961, Berlin, De Gruyter, 1961, pp. 295-303. Nella sua analisi del brano lirico dedicato a Lucrezia, la Rosenfeld, nel suo libro *L'Italia nella poesia* cit., p. 137, indica come autore dell'originale certo «Giambattista Zappi, marito della bella Faustina Maratti, di cui il padre, pittore, dipinse una 'Lucrezia'». In occasione di questo quadro lo Zappi scrisse un sonetto trasformato da George in sei terzine.

²¹) Benché pubblicati per la prima volta nel 1901, i versi contenuti in questo volume vennero tutti composti almeno 10 anni prima, sono cioè antecedenti alle raccolte *Hymnen* e *Pilgerfahrten*, pubblicate rispettivamente nel 1890 e 1891.

stigen Eroberungen und der künstlerischen Erziehung, der Behauptung und Verbreitung eigener ästhetischer Lehren.²²

Consapevole delle proprie capacità, come dei propri limiti, fin da giovanissimo, George riconobbe la necessità dell'esercizio costante come strumento indispensabile a raggiungere la fluidità e padronanza del verso della sua produzione matura. Non c'è praticamente critico che non sottolinei questo aspetto della personalità di George poeta: non dotato come Hofmannsthal, il più prestigioso fra i collaboratori della sua esclusiva rivista, di uno spontaneo e precoce talento lirico, George ovviò a questa carenza con una incredibile tenacia nell'esercitazione metrica, la quale, unita al suo talento linguistico del tutto straordinario, gli permise di raggiungere alla fine comunque una sintesi perfetta fra parole e struttura.

Anche nel caso del brano dedicato a Lucrezia, lo stimolo ad eseguire questo lavoro di trasposizione di un testo italiano nella propria lingua va ricercato in questa sempre viva volontà d'esercitazione e confronto con idiomi diversi dal proprio, anche se ovviamente la scelta specifica di questo testo nasce probabilmente dall'interesse del poeta per questa figura storico-mitica di donna, che aveva avuto interpretazioni alquanto contraddittorie nel corso dei secoli²³.

Un diverso valore assume invece un'altra versione dall'italiano, pure antecedente a quella delle terzine dantesche, e rimasta circoscritta sia nel tempo che quantitativamente. Si tratta della traduzione che qui ci interessa specificamente, vale a dire quella di alcune liriche di D'Annunzio. Questo lavoro corrisponde infatti piuttosto alle intenzioni poetologiche empirico-deduttive dei *Blätter für die Kunst*, che fin dal primissimo numero si erano aperti con questa dichiarazione programmatica:

Wir halten es für einen vorteil dass wir nicht mit lehrsätzen beginnen sondern mit werken die unser wollen behellen und an denen man später die regeln ableite.

²²) S. Lazzaro, *op. cit.*, p. 203; cfr. sull'argomento: Jaime, *op. cit.*, pp. 57 ss.; Claude David, *L'oeuvre poétique de Stefan George*, Abbeville, Paillart, 1952; Schmidlin, *op. cit.*, p. 123.

²³) Cfr. Rosenfeld, *Erste Begegnung cit.*, pp. 299 s.

Zwar werden wir auch belehrend und urteilend die neuen strömungen der literatur im in- und ausland einführen [...] ²⁴

D'Annunzio resterà l'unico degli italiani fra i poeti contemporanei ²⁵ indicati da George quali esempi ai suoi accoliti. E noi sappiamo con quale estrema cautela il maestro procedesse a questa scelta, garanzia per i pochi eletti di un riconoscimento basato su criteri di raffinatezza e perfezione formale. George espresse con chiarezza questi criteri selettivi:

Mit grosser vorsicht haben wir die ausländischen hervorragenden meister eingeführt, die hochverehrten helfer und ergänzer damals als unsere einheimischen erzeugnisse an zahl wol noch gering waren. Vor nichts aber hüteten wir uns mehr als vor einem sinnlosen blossen herübernehmen und brachten nur das was durch die art der übertragung eigenster besitz geworden für unsere sprache unser schriftum und unser Werk im einzelnen natürlich und zuträglich war. ²⁶

Tradurre D'Annunzio fu cioè per George non solo riconoscerlo e presentarlo come uno di quei pochi «zerstreute noch unbekannte ähnlichgesinnte» ²⁷, che con la sua rivista dedicata all'Arte egli si era proposto di scoprire e far conoscere, perché venisse imitato anche fra i suoi conterranei. L'intento fu parallelamente anche quello di rendere la sua opera — anche se solo molto parzialmente — un bene accessibile ai parlanti tedesco ²⁸, un bene fruibile perché adattato al loro patrimonio culturale mediante la traduzione.

La versione di D'Annunzio ha cioè un deciso carattere pionieristico, o meglio iniziatico, come del resto anche le altre versioni dei poeti contemporanei, benché tutte in fondo possano essere considerate anche — sempre nell'ottica dell'esercizio costante — come lavoro propedeutico alle grandi imprese georgiane di traduzione, quelle dei *Sonetti* di Shakespeare e della *Divina Commedia*.

²⁴) BK, I, 1 (ottobre 1892), p. 10.

²⁵) Le traduzioni dei diversi poeti contemporanei vennero poi raccolte in volume: Stefan George, *Zeitgenössische Dichter. Übertragungen*: 1. Teil: Rossetti, Swinburne, Dowson, Jacobsen, Kloos, Verwey, Verhaeren; 2. Teil: Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, De Regnier, D'Annunzio, Rolicz-Lieder, Berlin, Bondi, 1905.

²⁶) BK, III, 5 (ottobre 1896), p. 23.

²⁷) BK, I, 1 (ottobre 1892), p. 11.

²⁸) Sul concetto di traduzione come appropriazione vedi: Fritz Paepcke, *Uebersetzen als Hermeneutik*, in *Das Stefan Geroe Seminar* cit., pp. 96-114.

Già nel secondo volume della prima serie dei *Blätter für die Kunst* compaiono le prime versioni di autori contemporanei, precedentemente promesse ai lettori. La scelta iniziale cade sui poeti parigini, senza che questa priorità implichi una classifica nel giudizio di valore rispetto alle opere prescelte. Introducendo questa serie di versioni George dichiara infatti:

Die fülle des stoffes ist mit einemmal nicht zur übersicht zu bringen, das begreift man leicht. auch möge man in der aufeinanderfolge der verfasser keine rangordnung erblicken.²⁹

Nel contempo George, conscio dell'onere e della responsabilità che si sta assumendo nei confronti degli autori tradotti, indica anche quale sia il criterio col quale procede nel tradurre.

Auf der einen seite verkennen wir die schwierigkeiten nicht die bei einer übersetzung aus fremder sprache sich darbieten, bauen aber darauf dass unsere mitarbeiter die seit jahren mit den vertretern der jungen bewegung eng befreundet sind eine getrue und bezeichnende wiedergabe von deren werken und ansichten zu geben vermochten.³⁰

Quanto George traduttore si propone è cioè una riproduzione del testo originale che sia insieme fedele ed emblematica della produzione del poeta tradotto; emblematica sia sul piano formale che su quello strettamente tematico. Questa volontà di resa dei testi nel loro pieno rispetto, almeno fino al punto in cui questo è possibile nella trasposizione in tedesco, vale per le *Uebertragungen* di tutti i poeti contemporanei, quindi anche per D'Annunzio.

Se i primi ad essere tradotti furono dunque i francesi, per i quali nonostante le sue dichiarazioni programmatiche George nutriva certamente una particolare predilezione, consapevole del proprio grande debito nei loro confronti (e soprattutto nei confronti di Mallarmé), già nel volume successivo dei *Blätter für die Kunst*, il terzo della prima serie, comparvero le traduzioni dannunziane, ossia nel marzo del 1893. Queste versioni segnarono davvero il primo diretto contatto del pubblico di lingua tedesca con l'opera del poeta pescarese, noto all'estero fino ad allora soltanto in Francia, dove già nel 1891, quasi

²⁹) BK, I, 2, p. 53.

³⁰) *Ibid.*, p. 53.

contemporaneamente all'edizione italiana, era uscita una traduzione del romanzo *L'innocente*³¹. L'interesse di George non andò invece alla prosa di D'Annunzio, visto che, secondo lui, troppo spesso si dimenticava «[...] dass es keine bessere erziehung für höhere prosa giebt als die strenge beschäftigung mit dem vers»³².

Per George infatti nulla serviva a raggiungere una forma espressiva elevata e appropriata quanto la conoscenza della metrica e delle molteplici possibilità di variazione del verso, strumento basilare, secondo lui, anche per un'adeguata preparazione alla narrativa. Non è casuale che l'unico brano di prosa dannunziana riprodotto in tedesco da George, sia proprio un discorso sul ruolo del verso, inteso come primario e superiore veicolo di mediazione dell'Arte. Il passo, dal romanzo *Il Piacere*, si trova fra le affermazioni teoriche introduttive al VII volume dei *Blätter für die Kunst*, del 1904, dove si legge:

Dies ist die unbezweifelte errungenschaft der neuen poesie dass sie im vers wieder ein kunstmittel sieht oder wie D'Annunzios glühende redekraft sagt:

Zur nachahmung der natur ist kein anderes kunstmittel lebendiger geschmeidiger schärfer verschiedenartiger formenreicher körperlicher gehorsamer feinfühlicher treuer als dieses: dichter als der marmor geschmeidiger als wachs feiner als ein fluidum schwingungsreicher als eine saite leuchtender als ein juwel duftender als eine blume schneidender als ein schwert biegsamer als eine gerte schmeichelnder als die welle furchtbarer als der donner: vermag und ist der vers alles. Er kann die geringfügigsten bewegungen des gefühls wie der erregung wiedergeben . das unsagbare aussprechen . er kann berauschen wie der wein . hinreissen wie die entzückung . er kann zu gleicher zeit unsern geist verstand unsern körper besitzen . er kann . mit einem wort . das unbedingte erreichen.³³

Il brano italiano dice:

Nell'imitazione della Natura nessun strumento d'arte è più vivo, agile, acuto, vario, multiforme, plastico, obediante, sensibile, fedele. Più compatto del marmo, più malleabile della cera, più sottile d'un fluido, più vibrante d'una corda, più luminoso d'una gemma, più fragrante d'un fiore, più tagliente d'una spada, più flessibile d'un virgulto, più carezzevole d'un murmure, più terribile d'un tuono, il verso è tutto e può tutto [...] ³⁴

³¹) Cfr. Giorgio Barberi Squarotti, *Invito alla lettura di D'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982.

³²) *BK*, I, 5 (agosto 1893), p. 11.

³³) *BK*, VII (marzo 1904), p. 19.

³⁴) Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Treves, 1889, p. 179.

Queste poche frasi, dopo la dimostrazione empirica della presenza di una sensibilità poetica comune in Europa, provata mediante la diretta traduzione di alcune liriche di poeti contemporanei di diversi paesi, sono scelte da George per mettere in evidenza come anche a livello teorico all'estero fosse condivisa la sua fede incrollabile nell'onnipotenza e nella supremazia del verso. Questo brano resta l'unico esempio di traduzione dalla prosa italiana da parte di George e, benché assai breve, questo saggio di traduzione riconferma, con la sua scelta lessicale raffinata e puntuale, la costante attenzione del poeta a mantenersi il più possibile fedele all'originale, sia rispetto al livello del linguaggio che rispetto ai contenuti del messaggio. Questo era stato anche il criterio, come si è verificato, con cui George aveva affrontato, più di un decennio prima, la traduzione di liriche di poeti contemporanei stranieri. Il ricorso alla prosa di D'Annunzio non si deve cioè tanto all'interesse di George per la narrativa del poeta italiano bensì esclusivamente alla poetica da lui qui espressa, a nuova conferma di quel criterio mai rinnegato secondo cui:

Das Gedicht ist der höchste der endgültige ausdrück eines geschehens: nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung. Was in der malerei wirkt ist verteilung linie und farbe, in der dichtung: auswahl mass und klang.³⁵

Si tratta qui cioè semplicemente di una di quelle «très rares occasions» in cui George ha accondisceso alla prosa, ma sempre esclusivamente «en qualité soit de législateur esthétique, soit d'annonceur ou de prophète»³⁶.

Non va inoltre sottovalutato il fatto che, come per le liriche tradotte, anche in questo caso George ricorresse ad una delle opere giovanili del poeta italiano — *Il piacere* era stato pubblicato dall'editore Treves nel 1889 —, proprio perché soltanto al D'Annunzio prima maniera egli si sentì spiritualmente vicino. Pur partiti da premesse molto simili, tanto da riconoscere immediatamente la reciproca affinità e nutrire profonda vicendevole ammirazione³⁷, i due poeti seguirono

³⁵) BK, II, 2 (marzo 1894), p. 13.

³⁶) Cfr. Charles Du Bos, *Manquettes pour un hommage à Stefan George*, in «Approximations» IV Serie, Paris, Corrêa, 1930, pp. 165-209; qui, in particolare, p. 168.

³⁷) Cfr. *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, Berlin, Bondi, 1938, pp. 62 e 137.

no poi due cammini evolutivi diametralmente opposti; e mentre George si andò configurando sempre più come il poeta-profeta della contemplazione, del messaggio astratto, D'Annunzio venne pian piano trasformandosi nel demoniaco poeta-eroe dell'azione, trovando una forma d'espressione a lui congeniale anche nel dramma, mentre il poeta tedesco si fissò sempre più nella sua monomane concentrazione sulla lirica. Forse anche per questa ragione George rifiutò di tradurre il dramma dannunziano *Francesca da Rimini* quando, nel 1902, l'editore Fischer gli propose questo lavoro³⁸. Il rifiuto di George segnò anche la fine del rapporto personale fra i due poeti, rapporto esclusivamente epistolare dopo la conoscenza diretta fatta a Parigi³⁹. La *Francesca da Rimini* venne poi tradotta nel 1903 da un altro poeta del cenacolo georgiano, C.G. Volmoeller⁴⁰.

L'opera di D'Annunzio mediata da George per i tedeschi, opera che pur nella sua brevità già evidenzia la profonda divergenza spirituale fra i due poeti, si riduce così a sole cinque poesie, tutte contenute nella terza delle tre sezioni in cui, oltre ad un *Prologo* e ad un *Epilogo*, si articola la raccolta *Poema paradisiaco*, vale a dire in *Ortulus animae*⁴¹.

Presentando alla stretta cerchia dei suoi neofiti le prime tre di queste liriche — *Consolazione, Ai lauri, Un sogno* —, George dice:

Diese verse eines der hervorragendsten dichter des jungen Italien standen zum erstenmal in der römischen «Antologia Nuova».⁴²

Su questa rivista D'Annunzio le aveva infatti pubblicate nel 1891, dopo averle composte negli ultimi giorni del 1890 sempre a Roma, dove era ritornato dopo aver trascorso il Natale in famiglia a Pescara⁴³. La visita alla casa natale nel dicembre del 1890 fu per D'Annunzio un'esperienza sconvolgente; suo padre, Don Ciccillo, benché or-

³⁸) *Ibid.*, pp. 147, 152, 254.

³⁹) Cfr. Lieser, *op. cit.*, p. 80; Jaime, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁰) Cfr. *Briefwechsel George-Hofmannsthal* cit., p. 254.

⁴¹) Gabriele D'Annunzio, *Poema Paradisiaco (1891-92)*, (in *Versi d'amore e di gloria*, pp. 611-731), in *Opere*, Milano, Mondadori, 1950, vol. I.

⁴²) BK, III, 1. Anche in: *Zeitgenössische Dichter - Uebertragungen*, in *Gesamtausgabe der Werke* cit., vol. XVI, II, pp. 122 ss.

⁴³) Piero Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 74 s.

mai anziano ed economicamente rovinato, continuava a dar pubblico scandalo coi suoi illeciti amori, mentre sua madre, ormai ridotta ad una larva, si struggeva più che per il dolore, per la vergogna delle infinite umiliazioni che continuava a dover subire per l'ignobile comportamento del marito. I giorni di Pescara significarono così per il poeta, che in quel momento attraversava una profonda crisi economica oltre che affettiva, il crollo del mondo della sua prima giovinezza, la chiusura definitiva con l'idealizzato mondo dell'infanzia, il distacco senza più ritorno dalla casa dei genitori⁴⁴.

Certamente George rimase affascinato dalla tematica del paradiso perduto dell'infanzia, argomento amatissimo della poesia decadente che aveva scoperto nella fanciullezza una fase determinante per la formazione della personalità adulta. Ma oltre che nella tematica tanto 'moderna', George riconobbe anche nella raffinata sensibilità di quei versi dannunziani il talento di un Poeta degno di essere fatto conoscere anche ai suoi neofiti. E davvero «les poèmes en question illustrent bien l'art méridional et fastueux de D'Annunzio»⁴⁵.

Le prime tre liriche proposte da George in traduzione comparvero sui *Blätter für die Kunst* in questa successione: *Consolazione/Trost*; *Ai lauri/An die lorbeeren* e *Un sogno/Ein traum*. Le ultime due, *L'inganno/Der betrug* e *Un ricordo/Eine erinnerung*, vennero invece pubblicate solo nel volume che raccoglie tutte le traduzioni georgiane di poeti contemporanei⁴⁶.

Già da un confronto fra i titoli delle liriche nell'originale e in traduzione si nota immediatamente come l'intento di George fosse quello, dichiarato programmaticamente, di mantenersi fedele al testo. La prima di queste liriche dannunziane, *Consolazione*, venne infatti per esempio tradotta, benché solo parzialmente e dopo un ventennio, probabilmente nel 1912, anche da un altro grande poeta tedesco, più inquieto e visionario, Rilke, che però la intitolò *An die Mutter*⁴⁷. Senza

⁴⁴) Cfr. Bàrberi Squarotti, *op. cit.*, pp. 90-102.

⁴⁵) Cfr. Duthie, *op. cit.*, p. 507.

⁴⁶) Stefan George, *Zeitgenössische Dichter - Uebertragungen* cit. (cfr. *supra*, nota 42). Qui le traduzioni delle liriche dannunziane compaiono invece in questa successione: *An die lorbeeren*, *Trost*, *Der betrug*, *Eine erinnerung*, *Ein traum*.

⁴⁷) Cfr. sull'argomento: Elisabetta Potthoff, *Emancipazione e perdita dell'innocenza: Rilke traduce D'Annunzio*, in «Aion». Studi tedeschi, XXVII (1-3), Napoli 1985, pp. 97-114.

volerci qui addentrare in un confronto fra le due versioni, già il titolo rivela da parte di Rilke un approccio diverso al testo dannunziano, un intento più dichiaratamente ermeneutico, più attento all'interpretazione di un contenuto che alla riproduzione fedele di una bella forma. Pur non volendo assolutamente falsare nella sua interpretazione il messaggio originale, George tende invece in prima istanza a riprodurre soprattutto musicalità, movimento e forma delle liriche dannunziane, fedele al principio secondo cui:

Den wert der dichtung entscheidet nicht der sinn [...] sondern die form d.h. durchaus nichts äusserliches sondern jenes tief erregende in maass und klang wodurch zu allen zeiten die Ursprünglichen die Meister sich von den nachfahren den künstlern zweiter ordnung unterschieden haben.⁴⁸

Non è certo neppure un caso che per tutte le sue versioni di poeti contemporanei George abbia scelto il titolo e la definizione di *Uebersetzungen*, mentre chiamerà *Umdichtungen*, ossia rifacimenti poetici, le sue versioni dai *Fleurs du mal*, riservando uno spazio preciso — da alcuni giudicato anche eccessivo — alla sua libertà d'intervento sia sul piano formale che su quello interpretativo rispetto alla poesia di Baudelaire⁴⁹. Del significato di questa diversa denominazione George era pienamente consapevole, visto che:

diese verdeutschung der Fleurs du mal verdankt ihre entstehung nicht dem wunsche einen fremdländischen verfasser einzuführen sondern der ursprünglichen reinen freude am formen.⁵⁰

«Uebersetzungen» sono invece le versioni di D'Annunzio, per cui le cinque liriche scelte sono rese integralmente in tedesco, senza aggiunte o tagli arbitrari, nel pieno rispetto del testo italiano. Così alle 17 quartine di *Consolazione* corrispondono altrettante strofe di quattro versi in *Trost*; alle terzine di *Ai lauri*, corrispondono altrettante terzine in *An die lorbeeren* e così via. L'unica eccezione è costituita dall'ultima delle poesie in ordine di pubblicazione, *Un ricordo/Eine erinnerung*. Solo in que-

⁴⁸) George, *Tage und Taten*, in *Werke*, Ausgabe in zwei Bänden, Düsseldorf und München, Küpper vormals Bondi, 1958, I vol., p. 530.

⁴⁹) Sul concetto di «traduzione fedele» e «libera traduzione» cfr. — Kloepfer, *Die Theorie der literarischen Uebersetzung* cit., in particolare ai capp. III (pp. 21-27) e IV (pp. 28-55).

⁵⁰) George, *Werke* cit., p. 233.

sto caso George, pur mantenendone invariato il numero, rinuncia a suddividere i dieci versi della lirica in tre strofe (due terzine + una quartina) come nell'originale, presentandoli invece in un corpo unico.

Mentre le cinque poesie di D'Annunzio presentano però tutte una rima finale in alternanze regolari, George invece vi rinuncia nella traduzione, adottando per tutte cinque le liriche il verso più classico della poesia tedesca, ossia il *Blankvers*. Questa diversità della scelta metrica rende in genere la versione meno musicale dell'originale, benché George riesca spesso ad ovviare all'assenza di rime pure col ricorso ad altri mezzi fonetico-ritmici. Frequenti sono l'assonanza (Er ist des lügens müde / zeit ist es neu zu blühen — *Consolazione*, I, 2-3), l'allitterazione (sanft ist / Septembersonne und noch scheint kein silber — *Consolazione*, V, 2-3; sie war erstarrt. ich sagte: schläfst du denn? — *Ein traum*, IV, 1; geniesse diese köstlich süsse stille — *Der betrug*, II, 2), l'insistenza su determinati suoni vocalici (Wie lang lag er im schlaf, [...] damals — *Trost*, XI, 1) o su determinate alternanze vocaliche all'interno di un singolo verso (cfr. l'alternanza i/e in: gewisse dinge die vergessen [...] — *Trost*, IV, 2). Così per esempio al binomio 'odore-pallore' dell'italiano (*Consolazione*, XI, 3) corrisponde in tedesco 'düfte-blässe', dove consapevolmente si ricorre al plurale del primo sostantivo per assimilarlo al suono metafonizzato del secondo. Un'ancor maggiore insistenza, ugualmente voluta, su una serie di metafonie si ha in *Ein traum* (VI, 1,2,3).

Er schien als ob die wände flammen wären
In jener schwüle hob sich immer stärker
Ein odem wie aus einem grabgewölbe.

Gli esiti delle due liriche più brevi poi, *Eine erinnerung* e *Der betrug*, sono tutti in e/ä, pur non presentando rime pure finali. Come nelle traduzioni dal francese, c'è qui lo sforzo continuo di evitare un'eccessiva concentrazione di consonanti, in modo da avvicinarsi il più possibile al ritmo aperto e melodico delle lingue romanze.

Wie Goethe [...] wie Platen, [...] sucht George durch Alliteration, besonders durch intuitiv erfülltes Abwägen vokalischer Klangfarben, der deutschen Sprache italienische Rundung abzugewinnen.⁵¹

⁵¹) Wittmer, *op. cit.*, p. 364.

George ha pieno rispetto anche della scelta lessicale operata da D'Annunzio per queste liriche, assolutamente prive di preziosismi sia per quel che riguarda il lessico che da un punto di vista sintattico: sia nell'originale che nella versione georgiana predominano parole semplici e comuni del linguaggio quotidiano, raccolte in frasi brevi, per lo più collegate paratatticamente, non di rado semplicemente per asindeto. George tende a mantenere nel tedesco le stesse ripetizioni di vocaboli o iterazioni di suoni che compaiono nel testo italiano, salvo intervenire, spesso appropriatamente, con qualche variante, come nel caso di *Consolazione*, dove il doppio «Vieni; usciamo» diventa «Komm mit hinaus!» nel primo caso (I, 3), per allargarsi poi, in maniera riuscitissima, al liberatorio «komm mit ins freie!» della seconda strofa (II, 1). Nello stesso modo in *Un sogno* l'italiano «era fredda» e «ella era fredda» (rispettivamente I, 1 e IV, 1), passano in *Ein traum* da «sie war kalt» a «sie war erstarrt», così che non vada perduto il crescendo segnato anche in italiano dall'aggiunta del pronome personale all'inizio del verso.

A volte è George ad inserire invece una ripetizione dove non compare in italiano, come nel caso di «süsse stille» in *Der betrug* (II, 2 e III, 1), a cui corrisponde invece in D'Annunzio solo nel primo caso «tranquillità deliziosa».

Consapevole dell'orizzonte culturale in cui si muovono i suoi lettori, George rende a volte alcune immagini più vicine alla realtà dei parlanti il tedesco, come nel caso in cui, sempre in *Consolazione*, collega l'idea di primavera non al mese d'aprile, come fa D'Annunzio, bensì a maggio (V, 1), secondo la tradizione della poesia tedesca. Ugualmente la «vecchia aria di danza» diventa, con tocco più settentrionale, «einen alten walzer» (XV, 1).

Il testo georgiano risulta in generale più distaccato, più freddo e a volte meno fluido di quello italiano. L'uso ad esempio del genitivo anteposto ad un sostantivo (es.: «des ortes schutzgewalten», *An die lorbeer*, IX, 2) o ad un aggettivo (es.: «des lügens müde», *Trost*, I, 1), mezzo cui George ricorre sovente, rischia non di rado di enfaticizzare ed arcaicizzare eccessivamente la versione rispetto all'originale. A volte è la scelta specifica di qualche vocabolo aulico ad impreziosire il testo, come nel caso di «lenz» per «primavera» (*Consolazione*, XI, 4 e XII, 2) o di «odem» (*Ein traum*, VI, 3), che tenta di riprodurre foneticamente l'italiano «odor».

In genere però George cerca di mantenere un linguaggio semplice e chiaro, attento soprattutto ad evitare, tentazione non rara traducendo dall'italiano, l'uso di parole latine adattate al tedesco. Anche per l'italiano «melodia» (*Ai lauri*, V, 3) George ricorre ad un composto tutto tedesco, «sangesweise», che ben si inserisce nell'effetto del verso, tuttavia appesantito rispetto all'originale:

Bewässert von der reinen sangesweise

Esempio di un'eccezione a questo riguardo è (sempre in *Ai lauri*, IV, 3) la «Grazia antica» che rimane in tedesco «antike(r) grazie». Nel minuscolo di George — qui certamente intenzionale, come è voluta l'iniziale maiuscola in D'Annunzio — si può forse leggere quella tendenza tipica del poeta a svuotare le parole della loro allusività trascendente, che anche Bauer⁵² riscontra nella versione georgiana dei *Fleurs du mal*, sottolineando come ai nuovi testi spesso manchi la valenza semantica di natura religiosa presente negli originali.

Certamente non c'è in D'Annunzio, come non c'era in Baudelaire, un messaggio trascendente in termini di ortodossia. Felice è in questo senso la scelta del composto «schutzgewalten» per gli altrettanto pagani 'iddii del loco' (*Ai lauri*, IX, 2). È però d'altro canto vero che D'Annunzio in queste liriche guarda alla madre come ad una sacerdotessa (... La lieve ostia che monda / io la riceverò da le tue dita. — *Consolazione*, IX, 3,4) e questa dimensione culturale, sacrale della donna spesso viene meno nella traduzione di George, non di rado più diretta e concreta dell'originale dannunziano. Un esempio a questo proposito è il primo distico della XVI strofa di *Consolazione*:

Poi per te sola io vo' comporre un canto
che ti raccolga come in una cuna

Für dich allein will ich ein lied verfassen
das dich wie eine wiege schaukeln soll.

Nel tedesco si perde il senso di protezione che deve nascere nella madre dalla nuova canzone composta per lei dal figlio; qui il dondolio («schaukeln» — tra l'altro è verbo eccessivamente ricercato rispetto al tono dell'italiano) sembra avere soltanto una funzione concreta, ma

⁵²) Bauer, *op. cit.*, pp. 164 s.

non garantisce sicurezza alla donna, avvolgendola, come nei versi dannunziani. Una tonalità più fredda traspare per esempio anche in:

und noch scheint kein silber
Auf dein haupt (*Trost*, V, 3-4)

dove viene a mancare la tenerezza del più soggettivo e partecipe:

e ancor non vedo argento
su 'l tuo capo.

Le differenze fra testo originale e nuovo rifacimento poetico si hanno anche là dove George, per scelta personale o per esigenze metriche, tralascia di tradurre alcune parole. Così in *Ai lauri*, V, 2, George rinuncia a tradurre l'italiano «fiorendo», riducendo notevolmente l'effetto dell'immagine del giardino dannunziano; ugualmente nella stessa lirica (VIII, 2) «l'acqua putre e scarna» diventa «das verfaulte wasser».

Rispetto all'originale si nota in George una maggiore genericità nella scelta dei vocaboli, genericità che è nel contempo anche loro assolutizzazione: il cembalo diventa un generico «Flügel» (*Trost*, XIII, 1), l'ebano si trasforma nei più concreti «tasten» (*Trost*, XIII, 2), mentre la gramigna perde la sua connotazione negativa ridotta a semplice «gras» (*An die lorbeeren*, IX, 1). Altrettanto frequente è una maggior puntualizzazione dei dati rispetto alla voluta vaga indeterminazione dei versi dannunziani. Così ad esempio «verso sera» (*Consolazione*, XII, 3) è reso più distintamente con «in den abendstunden», mentre «qualche corda» (ivi, XIII, 2) è più concretamente soltanto «eine saite».

Nonostante la sua estrema attenzione filologica, le versioni di George non sono da ultimo prive di evidenti errori d'interpretazione, causati probabilmente dall'erronea comprensione di alcuni vocaboli dell'italiano⁵³. Il frangersi dell'onda (*Ai lauri*, X, 2) viene reso con la forma verbale «sich bäumt», che significa in realtà «s'impenna» e fa perdere totalmente al verso la sua dimensione quasi sacra («pia onda»). Assolutamente opposto al significato dell'italiano è anche l'effetto di «schrille stimme» (*Ein traum*, V, 1) rispetto a «roca voce».

⁵³) Rosenfeld, *op. cit.*, pp. 198 ss.

La presenza di alcuni errori non sminuisce tuttavia il valore globale delle traduzioni georgiane, che comunque, anche indipendentemente da questi loro limiti, si rivelano in ultima analisi prodotto autonomo, diverso dall'originale, a conferma di come anche la così detta «treue Uebersetzung»⁵⁴ non possa comportare mai la possibilità di una sovrapposizione totale della versione al testo di partenza.

In generale nel nuovo prodotto poetico si sente prepotente la tendenza di George ad essere più deciso, meno attento alle sfumature rispetto a D'Annunzio, meno incline all'ambiguità, il che conferisce alle sue versioni un carattere più perentorio, un tono meno decadente rispetto all'originale. Si rivela cioè anche qui, ossia nelle prime versioni, con i loro piccoli sacrifici di singole parole — anche se spesso dettati da mere esigenze metriche — con le loro sfumate varianti interpretative (cfr. p. es.: *geme/zittert* — *Ai lauri*, IV, 2; *incredibile/unerkklärlich* — *Un sogno*, I, 2), come George sia perennemente alla ricerca di una regola, di un ordine superiore, di una legge assolutizzante nell'Arte e quindi nella Vita.

Mi pare che anche per le traduzioni di D'Annunzio valga quanto Bauer afferma del rapporto George-Baudelaire:

Für die roher strukturierte Phantasie Georges verlieren die Dinge, d.h. die konkreten Bilder, deren er sich bedient, ihre Ambivalenz: sie sind eindeutig [...] ⁵⁵

Questa conclusione, basata esclusivamente sul confronto fra i testi, non comporta però assolutamente un giudizio di valore negativo sul nuovo prodotto poetico visto di per sé, anzi, lontana dal voler sminuire i meriti artistici del traduttore, vede confermata anche per le versioni la tesi di Lukács sul poeta renano:

La lirica di George è una lirica casta. Delle esperienze di vita essa rende soltanto le cose più generali, l'elemento simbolico, sottraendo in tal modo al lettore ogni possibilità di individuare particolari intimi di natura esistenziale. ⁵⁶

Nessuno del resto potrebbe sentirsi autorizzato a criticare questo

⁵⁴) Cfr. Kloepfer, *op. cit.*

⁵⁵) Bauer, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁶) György Lukács, *Stefan George* (1908), in *L'anima e le forme*, Milano, SugarCo, s.d., pp. 167-186; qui in particolare p. 174.

lavoro di George visto che proprio D'Annunzio si riconobbe senza alcuna riserva nella sua traduzione. Contemporaneo alla pubblicazione delle prime tre liriche sui *Blätter für die Kunst* è l'invio a George da parte del poeta pescarese di una copia delle sue *Elegie romane* corredata di questa «preziosa dedica»⁵⁷:

A Stefan George, all'artefice elettissimo, al caro fratello.
Gabriele D'Annunzio, Napoli: marzo 1893.⁵⁸

Questa fratellanza spirituale si esaurì, come si è detto, già agli inizi del '900, per cui nessun contatto ebbe più luogo fra i due poeti se non indirettamente attraverso Karl Volmoeller⁵⁹. Per quanto riguarda il risultato concreto ottenuto da George con la sua traduzione di D'Annunzio non si può certo parlare di un successo di massa. Pubblicate sui *Blätter für die Kunst*, vale a dire su una rivista concepita per «einen geschlossenen von den mitgliedern geladenen leserkreis»⁶⁰, queste versioni non erano del resto destinate al vasto pubblico. Trovarono però fra i pochi e scelti destinatari un'accoglienza entusiastica. Immediatamente dopo la loro pubblicazione, in una lettera a George datata 29 marzo 1893, Hugo von Hofmannsthal si esprime così a proposito di questo lavoro di traduzione:

Darf ich Sie [...] zu der (auch für Ihr Können) höchlichst gelungenen Nachdichtung der 2 Gedichte von D'Annunzio in den B.f.d.K. herzlich beglückwünschen?⁶¹

Pochi giorni dopo, in una lettera al curatore della rivista di George, Karl August Klein, Hofmannsthal ribadisce questo suo entusiasmo, affermando:

Von allem, was die Blätter bisher gebracht haben, erscheinen mir die Verse von D'Annunzio in der Uebetragung unseres Freundes S.G. als das bedeutendste.⁶²

Sempre grazie alle parole di Hofmannsthal abbiamo anche la cer-

⁵⁷) S. George - H.v. Hofmannsthal, *Briefwechsel* cit., p. 62.

⁵⁸) *Ibid.*, p. 242.

⁵⁹) Stefan George - Friedrich Gundolf, *Briefwechsel*, a cura di R. Boehringer, München-Düsseldorf, Küpper vormals Bondi, 1962, p. 129.

⁶⁰) Questa è la definizione che appare su ogni numero della rivista a piè del titolo.

⁶¹) S. George - H.v. Hofmannsthal, *Briefwechsel* cit., p. 60.

⁶²) *Ibid.*, p. 61.

tezza di come D'Annunzio si fosse riconosciuto nella versione di George. In una lettera da Vienna dell'ottobre 1898, Hofmannsthal comunica all'amico:

In Florenz hatte ich ein kurzes mir sehr erfreuliches Zusammentreffen mit Gabriele D'Annunzio der sich Ihrer Theilnahme, Ihrer Uebertragungen mit Freude erinnert und von dem wir viel überaus erfreuliches zu erwarten haben.⁶³

Oggi sappiamo come in seguito Hofmannsthal venisse deluso doppiamente, prima da George e poi da D'Annunzio; questo suo giudizio estremamente positivo sulla versione dannunziana di George merita tuttavia di essere tenuto nella debita considerazione, non solo per il riconosciuto talento poetico di questo giovane collaboratore alla rivista berlinese, bensì anche per il noto scetticismo che Hofmannsthal sempre nutrì nei confronti della traduzione come veicolo di mediazione fra due diverse realtà culturali.

Che anche George, pur non avendo più nessun contatto con D'Annunzio, continuasse anche in seguito a ritenere le poesie del poeta italiano da lui tradotte nel 1893 come emblematiche di quella poesia nuova cui dedicava tutto il suo impegno, è dimostrato dalla loro ripubblicazione successiva anche nel volume collettivo delle *Uebersetzungen*, da cui invece vennero esclusi, ad esempio, molti minori del cenacolo di Mallarmé. Assunte quindi ufficialmente dal poeta stesso come parte della sua opera, anche queste poche traduzioni di D'Annunzio confermano, ad un'analisi dettagliata, di essere il prodotto di un'unica inscindibile creatività lirica, confermano la necessità, evidenziata dagli studi georgiani più recenti⁶⁴, di non dividere opere originali e versioni del poeta in due sfere di attività separate ed indipendenti, ma di vederle invece in un rapporto dialettico di continua e reciprocamente proficua interazione.

GABRIELLA ROVAGNATI

⁶³) *Ibid.*, p. 137.

⁶⁴) Cfr. Forget, *op. cit.*, nota 4.

LA TRADUZIONE DEL «DECAMERON» DI ARIGO E LA RICEZIONE DEL BOCCACCIO IN GERMANIA NELLA SECONDA METÀ DEL QUATTROCENTO

Orientamenti della critica sulla traduzione del «Decameron» di Arigo e sulla ricezione dell'opera in Germania

Tra le traduzioni delle opere e delle novelle del Boccaccio diffuse in Germania nella seconda metà del '400, la traduzione del *Decameron* di Arigo occupa un posto di rilievo e offre alla critica ancora numerosi problemi irrisolti. K. Drescher nel suo ampio e documentato studio così sottolinea l'importanza dell'opera: «Die Übersetzung des Decamerone in jener Zeit war sicherlich eine hochbedeutende That, bei der damaligen Ungeübtheit in der Kunst des Übersetzens musste sie zugleich eine Arbeit von Jahren sein»¹. La critica non ha però riservato a questa traduzione l'attenzione e l'interesse mostrato ad esempio per le traduzioni di Steinhöwel, e in particolare per la novella di Griselda. I giudizi sono stati a volte piuttosto severi per quanto riguarda la resa in tedesco del testo, per la lingua e la sintassi e riprova di ciò sarebbe anche lo scarso successo avuto dalla traduzione di Arigo nella seconda metà del '400². G. Baesecke definisce la traduzione «steif, undeutsch, überhaupt für schlecht zu halten» e ne sottolinea il carattere popolare, giungendo persino a definire Arigo «ungelehrt» per i numerosi fraintendimenti nella resa del testo³. Si tratta

1) K. Drescher, *Arigo. Der Übersetzer des Decamerone und des Fiore di virtù*, Straßburg 1900, p. 187.

2) Due sole edizioni a stampa e nessuna redazione manoscritta.

3) G. Baesecke, *Arigo. Der Übersetzer des Decamerone und des Fiore di virtù*. Eine

però nel caso di Baesecke di affermazioni miranti a criticare le tesi di Drescher che riconosceva in Arigo un uomo dotto, un umanista, probabilmente un religioso.

Data l'assenza di dati certi sull'autore e sulla provenienza dell'opera, si è costretti a procedere attraverso ipotesi e a cercare di scoprire almeno in parte quegli elementi che la tradizione e la storia non ci hanno finora permesso di conoscere. L'intento di questo studio è di procedere nella ricerca cercando di determinare il livello della traduzione e il destinatario, tenuto conto di quanto acquisito da precedenti ricerche di cui si discuteranno alcune tesi. Per far luce su diversi aspetti e problemi occorre a mio avviso fare un confronto approfondito tra l'originale italiano e il testo tedesco, operazione che finora la critica tedesca ha affrontato solo in parte, limitandosi a giudizi frettolosi e che mostrano in genere uno scarso interesse per l'opera di Arigo.

Un primo problema riguarda l'identità del traduttore che si cela sotto lo pseudonimo di Arigo. Alla fine della introduzione del *Decameron* così si legge nella traduzione: «han ich Arigo in das wercke machen vnd in teutsche zungenn schreibenn wöllen»⁴. A. von Keller che ha curato l'edizione di questo testo sulla base della prima edizione a stampa (Johann Zainer, Ulm 1472-73) indica come autore Heinrich Steinhöwel. Una prima indicazione in tal senso era stata data da Panzer e da J. Grimm, ma da successivi confronti con le traduzioni e la lingua di Steinhöwel erano stati avanzati dubbi da parte di Scherer⁵ e Wunderlich⁶, che aveva condotto uno studio sulla sintassi. Allo stato attuale delle ricerche si può dire che una risposta a questo problema è stata data da G. Baesecke, che recensendo lo studio di K.

Untersuchung von C. Drescher, «Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur» XXVIII (1902), pp. 241-257 (si veda p. 245).

⁴) L'edizione seguita è quella curata da Adelbert von Keller: *Decameron von Heinrich Steinhöwel*, hrsg. A. von Keller, Stuttgart 1860 (Reprint Amsterdam 1968). Il passo citato è a p. 17, 29-30.

⁵) Si rimanda alla trattazione sulle opere critiche di: W. Brauns, *Schlüsselfelder, Heinrich (Arigo)*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 5, hrsg. K. Langosch, Berlin 1955, coll. 1032-1040.

⁶) H. Wunderlich, *Steinhöwel und das Dekameron. Eine syntaktische Untersuchung*, Diss. Braunschweig. Questo studio è stato pubblicato in «Herrigs Archiv» 83 (1889), pp. 167-210; 84 (1890), pp. 241-290.

Drescher, non aveva concordato sulla attribuzione a H. Leubing e attraverso l'esame dei due manoscritti dell'altra opera tradotta da Arigo «Fiore di virtù» di Tommaso Leoni aveva trovato nel msc. S (msc. 484, Vadianische Bibl. di S. Gallo) il nome di Heinrich Schlüsselfelder⁷. Di qui Baesecke aveva tratto la prova che il traduttore del *Decameron*, che si cela sotto lo pseudonimo di Arigo, sia H. Schlüsselfelder. Poco si sa di questo personaggio se non che era di Norimberga e di famiglia patrizia. Altri elementi riguardanti il traduttore sono stati desunti dall'opera, ma non vi è accordo tra i critici e forse a volte le conclusioni andrebbero tratte alla luce di un'analisi più completa e articolata. K. Drescher ipotizza sulla base di certe scelte lessicali, formule e ampliamenti rispetto alla fonte che Arigo doveva essere un religioso, forse un predicatore, ma Baesecke avanza delle critiche⁸.

Dall'esame del materiale e degli esempi raccolti da Drescher si può affermare che si tratta di usi diffusi nella lingua del tempo e non specifici del linguaggio religioso e semmai l'analisi di questi aspetti può far luce piuttosto sul carattere della traduzione, sugli intenti e sul destinatario. Si possono rilevare infatti tratti definibili come «volkstümlich» e chiari sono pure gli intenti didattici. Questi aspetti della traduzione sono estranei al *Decameron* e caratterizzano invece la ricezione delle novelle del Boccaccio in Germania nella seconda metà del '400. L'attenzione al destinatario è costante e l'introduzione di attualizzazioni, di detti e proverbi e l'uso di una lingua che vuole essere comprensibile porta a caratterizzare Arigo come traduttore attento alle esigenze di un pubblico che doveva essere formato alla ricezione di un'opera e di un genere ancora nuovo in Germania.

Un aspetto che Drescher ha trascurato nel suo studio riguarda l'uso di espressioni del linguaggio carnevalesco e di piazza e la citazione di espressioni anche religiose inserite però in contesti parodistici⁹. Gli usi del linguaggio carnevalesco nella traduzione andrebbero considerati sia in rapporto ai temi di certe novelle, sia in rapporto agli usi presenti nei *Fastnachtspiele*. Nell'ambito della ricezione del *Decame-*

⁷) G. Baesecke, *Arigo*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» XLVII (1904), p. 191.

⁸) Si veda la recensione allo studio di K. Drescher (n. 3) a p. 246.

⁹) Si veda il presente studio a p. 167.

ron in Germania la traduzione di Arigo rappresenta un primo momento che prelude a una diffusione più ampia nel '500 con Hans Sachs e altri autori soprattutto di *Schwänke*¹⁰. Proprio in questa fase gli elementi del carnevalesco e il riso assumono rilevanza, ma essi sono già presenti, anche se meno sviluppati, nella traduzione di Arigo. Altri tratti, soprattutto stilistici, evidenziati da Drescher rimandano, a giudizio del critico, agli usi del linguaggio cancelleresco, per cui egli conclude che Arigo doveva essere uomo dotto e attivo in questo ambito¹¹. La conclusione mi sembra affrettata, se si considera che espressioni e formule di questo tipo erano diffuse nella prosa del tempo e in particolare in quella degli umanisti. Le espressioni a due o più membri, particolarmente frequenti, caratterizzano a livello stilistico la traduzione e confermano l'intento del traduttore di essere ben compreso dal lettore. Più caratterizzante è invece la ripresa di *Fremdwörter* e di forme derivate dall'italiano. Abbiamo così una prova ulteriore che la traduzione è stata fatta dall'italiano e non sulla base di versioni latine, come avvenne per le traduzioni di singole novelle fatte da altri umanisti: Heinrich Steinhöwel, Niclas von Wyle e Albrecht von Eyb.

Alla luce di quanto sin qui detto possiamo concludere che Arigo, al di là della sua professione o posizione, doveva essere, come gli altri traduttori, un umanista che ebbe forse rapporti con l'Italia. Per sua iniziativa o su commissione egli lavorò alla traduzione del *Decameron* che avrebbe incontrato però difficoltà in Germania sia per la diffusione che per la ricezione da parte del pubblico ancora impreparato ad accogliere un'opera tanto vasta e complessa. Non condivido quindi i giudizi dati da Baesecke il quale forse è rimasto troppo colpito da alcuni fraintendimenti o anche errori presenti nella traduzione, ad esempio nella resa dei nomi. Riguardo a questo problema però, prima di dare un giudizio sul livello culturale del traduttore, sarebbe bene chiarire il problema della fonte utilizzata e vedere se da essa potevano derivare tali errori, ma questa ricerca resta ancora da affrontare¹².

¹⁰) Cfr. J. Hartmann, *Das Verhältnis von Hans Sachs zur sogenannten Steinhöwelschen Decameronübersetzung*, Berlin 1912.

¹¹) Drescher, *op. cit.*, pp. 80 ss.

¹²) A proposito degli errori, soprattutto relativi a nomi, che ritroviamo nella traduzione di Arigo ho potuto rilevare delle corrispondenze con l'edizione a stampa del *Decameron* (Hain 3270; G.W. 4440) di cui non si conosce il luogo e l'anno di edizione, ma

Riguardo allo pseudonimo Arigo alcuni critici hanno voluto vedere l'intento del traduttore di celarsi agli occhi del pubblico o perché la materia di certe novelle poteva essere considerata sconveniente o, secondo Drescher, perché essendo un religioso voleva sottrarsi alle critiche¹³. Anche a questo riguardo ci sono delle osservazioni da fare. Gli umanisti e traduttori tedeschi della seconda metà del '400, pur avendo presente intenti didattici, non trascuravano di riprendere opere di argomento anche piuttosto libero per intrattenere e divertire il pubblico. Ad esempio Steinhöwel inserisce nell'*Aesop* la traduzione di alcune facezie di Poggio Bracciolini e Niclas von Wyle traduce la novella di «Eurialo e Lucrezia» di Enea Silvio Piccolomini¹⁴. Non pare quindi che lo pseudonimo possa giustificarsi con queste motivazioni, tanto più che è presente anche in un manoscritto (msc. H, Hamburg *Stadtbibliothek* in scrinio 106) della traduzione di «Fiore di virtù», il cui argomento non poteva prestarsi a critiche¹⁵. Del resto la forma Arigo, che ricorre anche nel *Decameron* (Gior. II, novella I, p. 127)¹⁶ non è se non la forma corrispondente ad Heinrich, nome del traduttore. Infine un importante aspetto da chiarire, ma su cui ben poco sappiamo, è se Arigo, come altri umanisti tedeschi, sia stato in Italia, quale fonte del *Decameron* abbia utilizzato per la sua traduzione e come ne sia venuto in possesso. A questo riguardo sono state avanzate da Monostory¹⁷ delle ipotesi di cui parleremo trattando della traduzione.

Secondo la maggior parte dei critici¹⁸ la traduzione del *Decameron*

che è stata datata intorno al 1470. In questa edizione a stampa che ho potuto esaminare attraverso un esemplare conservato alla *Staatsbibliothek* di Monaco (2° Inc. s.a. 217), si nota una scrittura spesso continua, imprecisioni e variazioni nella resa dei nomi, per cui questi aspetti sono di interesse per chiarire il problema della possibile fonte utilizzata dal traduttore.

¹³) Si veda K. Wetzel, *Zur Überlieferung der ersten deutschen Übersetzung von Boccaccios Decamerone*, «Leuvense Bijdragen» 54 (1965), pp. 53-62 (in particolare pp. 54-55).

¹⁴) Si veda l'introduzione alla novella «Eurialo e Lucrezia» in: Niclas von Wyle, *Translationen*, hrsg. A. von Keller, Stuttgart 1861 (Reprint Hildesheim 1967), pp. 13 ss.

¹⁵) Cfr. R. Schwaderer, *Boccaccios deutsche Verwandlungen. Übersetzungsliteratur und Publikum im deutschen Frühhumanismus*, «Arcadia» 10 (1975), pp. 113-128 (v. p. 119, n. 29).

¹⁶) Per l'edizione del testo di Arigo si veda n. 4.

¹⁷) D. Monostory, *Der 'Decamerone' und die deutsche Prosa des XVI. Jahrhunderts*, Paris, The Hague, 1971.

¹⁸) Si veda Brauns, *art. cit.*, col. 1032; Drescher, *op. cit.*, p. 4.

risalirebbe intorno al 1460 e sarebbe quindi precedente alla traduzione di «Fiore di virtù» del 1468. Secondo Drescher la traduzione rientrerebbe nella prima fase di ricezione di opere di umanisti e del Boccaccio in Germania. Secondo Monostory¹⁹ questa datazione si fonda solo sul confronto stilistico con l'altra traduzione di Arigo, considerata dai critici migliore e quindi posteriore. Non si ha però a suo giudizio traccia del *Decameron* in Germania prima del 1472, per cui anche la traduzione di Arigo risalirebbe a quegli anni. La presenza di un esemplare del *Decameron* è testimoniata nella biblioteca di Regiomontanus e precisamente si tratta di un esemplare dell'edizione a stampa di Mantova del 1472²⁰. In quell'anno Regiomontanus era stato in Italia, dove forse aveva acquistato l'opera che secondo Monostory potrebbe essere stata la fonte per la traduzione di Arigo. Dato che, come si è detto, la prima edizione a stampa della traduzione è del 1472-73, il tempo in cui Arigo vi lavorò sarebbe stato veramente ristretto e questo fatto potrebbe anche giustificare certi errori e fraintendimenti, alcune scorrettezze e la sintassi che, pur adattata agli usi del tedesco, riproduce o segue sempre molto fedelmente le strutture dell'originale.

L'opera di Arigo, forse richiesta su commissione, si distaccava dalle traduzioni di altri umanisti (Steinhöwel, N. von Wyle e A. von Eyb) che si erano limitati a tradurre solo due novelle del *Decameron*, quelle di Griselda e di Ghismunda, e non dall'originale, ma da versioni latine (la versione della Griselda di Petrarca e quella della Ghismunda di Leonardo Bruni). La traduzione completa del *Decameron* rappresentava quindi sia per il traduttore che per il pubblico un'opera di grande impegno per la vastità e la varietà dei temi e per le difficoltà a livello della lingua e dello stile. Questo può spiegare, come ancora si avrà modo di rilevare, la scarsa diffusione e lo scarso successo di questa traduzione nella seconda metà del '400 rispetto invece alla più vasta ricezione delle singole novelle, soprattutto della Griselda²¹. Arigo ha voluto rendere integralmente l'originale, ponendo attenzione ai

¹⁹) Monostory, *op. cit.*, p. 72.

²⁰) *Ibid.*, p. 75.

²¹) Sulla traduzione della novella di Griselda e sulla sua ricezione si veda: U. Hess, *Heinrich Steinhöwels 'Griseldis'. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle*, München 1975.

problemi che il lettore avrebbe incontrato nella comprensione dell'opera. Così conserva la cornice, ma tralascia o rende in forma diversa le canzoni; mantiene la parte introduttiva alla IV Giornata, scritta dal Boccaccio in sua difesa, e le conclusioni alle diverse giornate. L'opera si presenta completa con la cornice che è essenziale per la sua interpretazione, mentre gli altri traduttori umanisti isolavano e traducevano singole novelle, interpretandole e proponendole in una veste didattica e morale, come è il caso della Griselda.

La traduzione di Arigo non ebbe nella seconda metà del '400 una tradizione manoscritta e due sole furono le edizioni a stampa. La prima stampa è di Johann Zainer, Ulm 1472-73 (Hain 3279-80; G. W. 4451) e se ne conservano due tipi: in alcuni esemplari alla fine si legge: «geendet seliglichen zû Ulm», mentre in altri manca l'indicazione del luogo. Questi ultimi, secondo A. von Keller²², erano destinati ad Augsburg alla stamperia di Gunther Zainer. Per il nostro studio ci siamo basati, oltre che sull'edizione di A. von Keller, anche su un esemplare conservato nella *Staatsbibliothek* di Monaco (2° Inc. s.a. 218)²³.

Nell'edizione di J. Zainer mancano le illustrazioni, le silografie, che erano invece diffuse nei testi a stampa del tempo. Famose sono ad esempio le silografie che accompagnano la stampa della traduzione di Steinhöwel della Griselda, stampa di J. Zainer (Ulm 1473). La traduzione della novella è posta alla fine della traduzione del *De claris mulieribus*, sempre opera di Steinhöwel (esemplare di Monaco: Rar. 705). La mancanza di silografie nell'edizione della traduzione di Arigo si può forse spiegare col fatto che, trattandosi dell'opera completa e non di una novella, i costi già elevati sarebbero ulteriormente aumentati con l'aggiunta di illustrazioni. Inoltre, come afferma M. Sauer²⁴, le edizioni prive di illustrazioni erano destinate prevalentemente

²²) A. von Keller, *op. cit.*, p. 683. Si hanno due tipi di esemplari anche per l'«Aesop» e la «Griselda» di Steinhöwel. Si veda: B. Weinmayer, *Studien zur Gebrauchssituation früher deutscher Druckprosa. Literarische Öffentlichkeit in Vorreden zu Augsburger Frühdrucken*, München 1982, p. 83.

²³) L'esemplare di Monaco presenta pagine di grande formato (carta piuttosto spessa), divise su due colonne e con caratteri abbastanza grandi. Le pagine sono numerate e così pure le giornate. Si rilevano però errori nella numerazione e a volte anche di grafia (ad es. *Pat, Pla* in luogo di *Plat*). Si può quindi concludere che si tratta di una stampa poco curata o forse approntata in breve tempo.

²⁴) M. Sauer, *Die deutschen Inkunabeln, ihre historischen Merkmale und ihr Publikum*,

mente alla lettura, per cui il destinatario dell'opera doveva essere colto. La funzione delle illustrazioni infatti, oltre che di ornamento, era anche di supporto per una più facile comprensione del testo da parte di un pubblico non particolarmente colto.

Come già si è detto, la ricezione della traduzione di Arigo presenta caratteri diversi rispetto alle traduzioni delle singole novelle; in rapporto al destinatario essa ha intenti non più solo di tipo didattico-morale, ma collocati anche a un livello più elevato, a un livello culturale e letterario. È stata avanzata l'ipotesi che l'idea di questa traduzione sia nata proprio all'interno della stamperia di J. Zainer, dove operò in quegli anni Heinrich Steinhöwel, umanista e traduttore di opere del Boccaccio. Egli fu anche stretto collaboratore di J. Zainer e promotore di alcune scelte editoriali, per cui può essere stato lui a proporre ad Arigo la traduzione del *Decameron*, che fu pubblicata quasi contemporaneamente alla traduzione del *De claris mulieribus* di Steinhöwel (stampa di J. Zainer). Questa prima edizione non ebbe però il successo e la diffusione sperata e ciò può essere spiegato o con le difficoltà che l'originale presentava, o per via del pubblico ancora poco preparato, o per la qualità della traduzione, per certi aspetti alquanto affrettata, o infine per il costo dell'edizione e la mancanza di illustrazioni.

Una seconda edizione fu stampata ad Augsburg nel 1490 da Anton Sorg (Hain 3281; G.W. 4452)²⁵. In seguito al vasto e impegnativo programma editoriale a cui aveva dato il suo contributo Steinhöwel, dopo la morte di costui (1478) J. Zainer fu costretto per debiti a interrompere la sua attività che solo più tardi riprese con un diverso programma²⁶. A. Sorg ripubblicò allora opere già stampate da J. Zainer (tra cui la traduzione della *Griselda* e del *De claris mulieribus* di Steinhöwel) e fece, come si è detto, una seconda edizione della traduzione del *Decameron*. Questa edizione è particolarmente importante,

Diss. Köln - Düsseldorf 1956, p. 36. Si veda anche: R. Engelsing, *Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*, Stuttgart 1973, p. 10.

²⁵) Si tratta di un'edizione a stampa che presenta «Halbbogenformat von 810 Blatt Umfang» secondo quanto dice Wetzel, *art. cit.*, p. 59.

²⁶) P. Amelung, *Humanisten als Mitarbeiter der Drucker am Beispiel des Ulmer Frühdrucks*, in *Das Verhältnis der Humanisten zum Buch*, hrsg. F. Krafft und D. Wuttke, Boppard 1977, pp. 129-143 (v. p. 137).

perché ad essa fa riferimento Hans Sachs e costituì così il tramite per la ricezione del *Decameron* nel '500²⁷. In questo secolo abbiamo sei edizioni in tedesco che presentano delle differenze tra loro e delle quali la più significativa, oltre che l'unica completa, è l'edizione di Jacob Cammerlander (Straßburg 1535)²⁸. K. Wetzel²⁹ confronta due redazioni manoscritte incomplete del XVI secolo, di cui la prima, risalente al 1510-30, riprenderebbe dalla prima edizione a stampa, mentre la seconda della metà del '500 pare basarsi su una stampa successiva. Essa infatti presenta riduzioni, anche per la lingua, e variazioni rispetto alla stampa di Ulm. È da sottolineare il fatto che la traduzione di Arigo non ha avuto una tradizione manoscritta precedente o contemporanea alla prima edizione a stampa. Anche per questo aspetto si differenzia e si distacca da altre traduzioni di umanisti: forse questa mancanza, se non è da attribuire alla perdita di tali testi, può forse spiegarsi col fatto che la traduzione fu fatta espressamente per la stampa e in tempi brevi³⁰.

Ben più vasta fu la diffusione delle novelle del *Decameron* in Germania nel XVI secolo e numerose le riprese da parte di autori di *Schwänke* e in particolare di H. Sachs. Ciò non diminuisce il valore della traduzione di Arigo, come sottolinea anche K. Drescher: «Durch diesen so deutlich hervortretenden volkstümlichen Zug der Übersetzung, [...] wird aber Arigos Arbeit zu einer litterarischen That ersten Ranges; es zeigt sich in seinem Vorgehen eine feine Witterung für den Zug der Zeit. Das deutsche Decamerone ist der erste Widerhall, den die Satire der italienischen Renaissance, die Grenzen der Nationalität überschreitend, in dem damals ähnlich empfindenden deutschen Volke fand, und in der That ist das Werk in der Folgezeit eine Fundgrube des satirischen Geistes geworden, wie er als eine Seite des grossen Confessionskampfes im sechzehnten Jahrhundert auf den Plan trat»³¹.

²⁷) Hartmann, *op. cit.*, p. 21.

²⁸) Wetzel, *art. cit.*, pp. 53-54.

²⁹) Wetzel, *art. cit.*, pp. 56-62.

³⁰) Anche il *Volksbuch* «Tristrant und Isalde» fu pubblicato nel 1484 e non ebbe una tradizione manoscritta (v. Weinmayer, *op. cit.*, p. 11). Weinmayer, *op. cit.*, p. 84 esclude però che la traduzione di Arigo potesse essere stata realizzata direttamente per la stampa.

³¹) Drescher, *op. cit.*, p. 21.

J. Hartmann ha analizzato e confrontato nel suo studio³² i testi di H. Sachs con la traduzione di Arigo e ha concluso che per lo più si tratta di una rielaborazione della materia delle novelle, caratterizzata da riduzioni e ampliamenti. Si notano tendenze ad attualizzare, intenti didattici e una più precisa caratterizzazione psicologica dei personaggi. Per la lingua e la sintassi nei testi di H. Sachs si rilevano usi del linguaggio popolare, detti e proverbi e tratti stilistici di tradizione diversa. Negli anni 1540-63 questo autore riprese spunti e materia da ben 62 novelle con un particolare interesse verso aspetti realistici, popolari e comici. Altri autori come Montanus, Lindener, Wickram e all'inizio del '600 Mahrold attinsero pure dal *Decameron* e la fortuna crescente delle novelle del Boccaccio in questo periodo può spiegarsi con la diffusione di opere del genere comico e l'affermarsi del linguaggio carnevalesco e popolare (si vedano ad esempio i *Fastnachtspiele* di H. Sachs e l'opera di Fischart).

Anche se si situa in un'epoca diversa e in un diverso ambito di ricezione, la traduzione di Arigo è interessante, perché tende a conservare e a riprodurre fedelmente la struttura dell'opera e la cornice e si segnala così come il primo tentativo di avvicinare il pubblico tedesco alla più importante e impegnativa opera del Boccaccio.

Dopo aver brevemente parlato della diffusione della traduzione e della ricezione delle novelle nel '500, vogliamo accennare al problema della fonte utilizzata da Arigo. Un'ipotesi interessante e documentata è stata avanzata, come detto, da Monostory, mentre vaghe erano state in genere le affermazioni di altri studiosi. Noi considereremo a questo riguardo solo le edizioni a stampa del *Decameron* anteriori alla pubblicazione della traduzione, che sono in numero di tre. Abbiamo la già citata edizione (Hain 3270; G.W. 4440; Proctor 6748) senza anno né luogo di edizione, ma che viene datata intorno al 1470 (v. Proctor). L'esemplare di Monaco (2° Inc. s.a. 217) da noi esaminato presenta alcuni tratti interessanti come la scrittura a volte continua ed errori o incertezze nella resa dei nomi.

A. von Keller parla riguardo alla fonte di una edizione a stampa di Venezia (1471), ma precisa anche³³: «Es ist aber wohl noch eine älte-

³²) Si veda n. 10.

³³) A. von Keller, *op. cit.*, p. 682.

re ohne jahr vorhanden, die auch Clement (bibliothèque curieuse 4, 347) anführt».

Una seconda edizione a stampa è di Christoph Valdarfer, Venezia 1471 (Hain 3272; G.W. 4441; Proctor 4133). Questa edizione è pure da tenere in considerazione nella ricerca della fonte utilizzata da Arigo, in quanto, essendo stata pubblicata a Venezia e dati i rapporti stretti tra Norimberga e questa città italiana, un esemplare potrebbe essere giunto nelle mani del traduttore; ma solo un attento confronto con la traduzione può dare indicazioni a questo riguardo.

Secondo Monostory³⁴ la fonte potrebbe risalire invece alla terza edizione a stampa di Petrus Adam de Michaelibus, Mantova 1472 (Hain 3273; G.W. 4442; Proctor 6881) di cui, come si è detto, un esemplare fu portato in Germania da Regiomontanus e precisamente a Norimberga. Lo studioso aggiunge anche che Schlüsselfelder era in rapporto con Regiomontanus per cui tramite questo potrebbe essere venuto in possesso della fonte. Data la mancanza di dati certi e dato che la fonte poteva essere anche una redazione manoscritta dell'opera del Boccaccio, solo attraverso un attento confronto dei testi si potrà giungere a stabilire dei rapporti, ma su questi problemi, che intendo affrontare in uno studio successivo, non voglio ora soffermarmi. Qui si tratterà invece la diffusione della traduzione di Arigo nell'ambito della ricezione in Germania delle opere del Boccaccio e in particolare si cercherà di delineare il destinatario e certi aspetti della traduzione anche in rapporto alla tecnica seguita da Arigo. Le posizioni dei traduttori riguardo alle tecniche erano ben differenziate: dalla ripresa letterale e dalla «wörtliche Übersetzung», si passava alla resa del senso in una lingua comprensibile al lettore tedesco, cioè alla «sinngemäße Übersetzung». La scelta tra le diverse tecniche era dettata anche dal destinatario e dalla volontà che questi traduttori umanisti avevano di diffondere in Germania opere e generi letterari ancora sconosciuti. Questi sono anche gli intenti di Arigo, ma se la sua traduzione non ebbe il successo e la diffusione sperati questo è forse da imputare a scelte non adeguate al destinatario o comunque relative alla resa dell'originale.

È quindi importante approfondire la questione del destinatario, anche perché consapevoli della sua importanza erano i traduttori del

³⁴) Monostory, *op. cit.*, p. 76.

tempo e questo è attestato dai riferimenti che si trovano nelle dediche e nelle parti introduttive delle opere. Tra i destinatari delle traduzioni risultano soprattutto nobili e mecenati, ma sulla base degli intenti espressi dai traduttori possiamo concludere che il pubblico dei lettori doveva essere senza dubbio più vasto. Non va però dimenticato che le parti introduttive e le dediche hanno soprattutto la funzione di disporre favorevolmente il lettore, di presentare l'opera e di assicurarle diffusione tra il pubblico. Non troviamo in genere indicazioni precise sulla composizione, ad esempio a livello sociale, del destinatario, aspetto questo che può essere approfondito attraverso ricerche sulle opere presenti nelle biblioteche, ma dobbiamo tener presente che in genere il pubblico in ambito cittadino, pur formato da persone di una certa cultura, poteva comprendere, oltre ai nobili, anche persone appartenenti a ceti diversi. Il destinatario comunque poteva variare a seconda del tipo dell'opera e dei diversi generi letterari.

Arigo al termine dell'introduzione, e precisamente dopo che Panfilo ha dato inizio al suo discorso (v. inizio della I novella), presenta la sua opera, gli intenti che lo hanno ispirato e definisce anche il destinatario:

han ich Arigo in das wercke machen vnd in teutsche zungenn schreibenn
wöllen, Als ir mit zucht lesent vernemen wert Auch do pey eüer liebe, rate,
tröste und hilffe on zweiffel finden wert, vnd das getün habe da mit ich ze liebe
werd den die eins sölichen zü mir begert haben; so ist mein meinung wo ich sö-
lichen erbern manne vnd schönen frawen möchte ze liebe und willen werden das
ein söliches wol gethon were; [...] dann vülleicht auch mir von den edeln züch-
tigen frawen lobe, ere vnnnd frucht bekommen möchte; des mir nit czweifelt dann
sie alle diemütig von grossem diemütigen herczen vnd milte sein.

(17, 29-38; 18, 1-2)

Questa collocazione della presentazione è parsa ai critici alquanto strana, anche perché Arigo interrompe il discorso di Panfilo e interviene inaspettatamente. Del resto il discorso di Panfilo, rispetto all'originale, era già stato interrotto una prima volta con la ripresa qui delle motivazioni e degli intenti espressi dal Boccaccio nel proemio: l'opera deve recare conforto alle donne afflitte dalle pene d'amore, in quanto sono più degli uomini bisognose (17, 8 ss.).

Questa parte è stata quindi spostata da Arigo e il discorso di Panfilo subisce due interruzioni e due bruschi cambiamenti di argomento. Arigo oltre a nominarsi e a dichiararsi come il tramite per il pubblico

tedesco, presenta le stesse motivazioni addotte dal Boccaccio nei confronti delle nobili donne. Il destinatario è quindi precisato con «*erbern manne vnd schönen frawen*» e più oltre le donne sono definite «*edeln, züchtigen frawen*». La traduzione pare essergli stata richiesta e in particolare dalle nobili donne egli attende come ricompensa elogi e riconoscimenti.

B. Weinmayer si è soffermata su questa parte concludendo per la sua atipicità rispetto a introduzioni di altre opere: «*Mit seinem souveränen Verzicht auf normative Stellungnahmen nimmt daher Boccaccios 'Decamerone' eine extreme und zugleich isolierte Position im deutschen Literaturbetrieb dieser Zeit ein*»³⁵. Io non condivido questo giudizio e ritrovo invece delle giustificazioni per questa nuova strutturazione. Il traduttore si mantiene in genere fedele all'originale e la ripresa dell'opera è integrale con la conservazione anche della cornice. Alla fine di questa parte e prima di dare inizio alle novelle Arigo sente l'esigenza di presentarsi e non cerca di confondersi, come sostiene B. Weinmayer, col Boccaccio o di celarsi sotto la veste di Panfilo. La sua funzione di traduttore e di tramite è presentata con estrema chiarezza. Semmai può stupire la brusca interruzione nel discorso di Panfilo, ma questo rivela solo l'imperizia del traduttore in certi punti, soprattutto là dove apporta modifiche rispetto all'originale. La ripresa degli intenti dell'opera espressi dal Boccaccio si spiega sia col tipo di traduzione di Arigo che riprende fedelmente il contenuto, sia anche col fatto che anch'egli si rivolgeva e destinava in particolare la sua opera a nobili donne che a quell'epoca coltivavano interessi letterari e prediligevano il genere della novella. Attraverso le figure femminili e la trattazione del tema dell'amore si intendeva offrire conforto, diletto e anche esempi di comportamento. Del resto Arigo in questa parte mostra di seguire dei modelli, per cui prima di dare inizio ai racconti deve inserire una presentazione, come si ritrova in altre opere e traduzioni del tempo. Anche il rivolgersi a nobili donne rappresenta un «*topos*» diffuso, come risulta dalle dediche di altre traduzioni³⁶. Viene anche espressa l'aspettativa di riconoscimenti che presup-

³⁵) Weinmayer, *op. cit.*, p. 88.

³⁶) Per le dediche alle nobili donne si veda lo studio già citato di B. Weinmayer (v. n. 21).

pone l'apprezzamento dell'opera da parte del pubblico. Ecco dunque che Arigo intende inserirsi in un preciso ambito di ricezione di opere straniere e presentare la sua opera secondo la funzione che tradizionalmente rivestiva la dedica e la parte introduttiva. Al di là delle affermazioni di Arigo ci si può porre il quesito sul reale destinatario dell'opera e a questo riguardo non ci si può basare su indicazioni dirette. Solo con l'aiuto di ricerche storiche e attraverso l'analisi della lingua, dello stile, della tecnica di traduzione nonché tramite il confronto con altre traduzioni si possono ricavare elementi di giudizio sul destinatario. Quando i critici evidenziano nella traduzione di Arigo certi tratti popolari, confermano che negli intenti del traduttore il destinatario non doveva essere solo un pubblico ristretto. Ma le aspettative del traduttore e dello stampatore andarono deluse, perché un tale destinatario non era ancora preparato ad accogliere e a comprendere un'opera di tale livello e per certi aspetti ancora distante dal gusto del tempo. Il pubblico era piuttosto abituato a una ricezione mediata e interpretata delle novelle da parte del traduttore e questo spiega il successo avuto da singole novelle del Boccaccio e il favore che certi temi, come quello dell'amore e del matrimonio, incontravano presso un pubblico più vasto e meno colto.

Ricezione e traduzione delle opere del Boccaccio in Germania nella seconda metà del '400. L'opera degli stampatori e le edizioni fino al '500

Come Hugo Kuhn ha giustamente rilevato, nella seconda metà del '400 si ha un notevole incremento nella produzione di testi alla luce anche della ricezione, traduzione e rielaborazione di testi letterari stranieri: «Diese Rezeptionsbereitschaft ist das allgemeinste Gebrauchsmuster für die deutschen Texte des Zeitraums in allen Gebieten. Es wird mehr und mehr das Zeitalter der Übersetzungen, Bearbeitungen, Adaptionen – so sehr [...] daß auch di Neu-Produktionen nur vom Durchscheinen rezipierter Muster her sich verstehen lassen»³⁷. Si assiste così ad una «Literatur-Explosion»³⁸ e a una sempre maggio-

³⁷) H. Kuhn, *Versuch über das 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur*, in *Liebe und Gesellschaft (Kleine Schriften*, Bd. 3), Stuttgart 1980, p. 137.

³⁸) Kuhn, *op. cit.*, p. 136.

re richiesta di opere di vario genere, che vengono diffuse attraverso la stampa. Per soddisfare i nuovi interessi del pubblico i traduttori tedeschi ripresero allora opere del Boccaccio e di altri umanisti italiani con l'intento di avviare la ricezione di questa produzione in Germania e di formare il gusto del pubblico oltre a sviluppare lo stile e la lingua letteraria.

Se consideriamo l'opera di umanisti quali Heinrich Steinhöwel, Albrecht von Eyb, Niclas con Wyle e Heinrich Schlüsselfelder (Arigo), notiamo che il loro interesse è rivolto in particolare alle novelle del Boccaccio. Soprattutto due novelle, quella di Griselda e quella di Ghismunda furono più volte tradotte ed ebbero diffusione in Germania anche attraverso le versioni latine del Petrarca e di Leonardo Bruni³⁹. Nella ripresa di queste novelle si rileva in genere l'intento didattico-morale dei traduttori che interpretano gli interessi e le aspettative di un nuovo pubblico. Le dediche sono indirizzate a personaggi nobili del tempo, soprattutto nobili donne⁴⁰, ma, come afferma N. von Wyle, l'obiettivo era di far conoscere questi testi anche a un pubblico più vasto: «wölt lassen trucken und usgeen, umb daz die menschen, vil klüger dingen dar Inne begriffen»⁴¹. Così a proposito del destinatario R. Schwaderer parla di una «Ambivalenz»⁴² del *Frühhumanismus* tedesco, nel senso che il destinatario comprendeva da un lato i nobili, ma anche un pubblico più composito in ambito cittadino. È soprattutto nel sud della Germania che svolsero la loro attività i traduttori umanisti e in queste zone avvenne la prima ricezione delle opere del Boccaccio e di altri umanisti italiani. La fama del Boccaccio in quell'epoca è già largamente diffusa in Germania, come si può vedere dai riferimenti e dai giudizi dati dai traduttori, si veda ad esempio N. von Wyle nella introduzione alla sua traduzione della novella di Ghismunda:

³⁹) Schwaderer, *art. cit.*, p. 116. Nel «Gesamtkatalog der Wiegendrucke» sono riportate 16 edizioni a stampa della traduzione della Ghismunda di N. von Wyle (v. Schwaderer, *ibid.*, n. 14). Per la traduzione della Griselda di Steinhöwel si veda lo studio di U. Hess (v. n. 20).

⁴⁰) Ricorrono i nomi della *Pfalzgräfin* Mechthild e di Eleonora, moglie del duca Sigismondo del Tirolo.

⁴¹) N. von Wyle, *op. cit.*, p. 7.

⁴²) Schwaderer, *art. cit.*, p. 115.

«Usz dem bûch bochacy daz in welcher zungen vil hüpscher historien von schönem gedicht und hohen sinnen begryffet»⁴³. La novella di Griselda, prima della traduzione di Steinhöwel, fu conosciuta in Germania attraverso la rielaborazione di Erhart Grosz, che nel 1432 la riprende come *exemplum* e ne sottolinea l'aspetto morale e religioso. Di minore interesse sono una «mitteldeutsche Fassung» e una «mittelfränkische Fassung» che ripropongono abbastanza in breve la storia⁴⁴. H. Steinhöwel traduce la Griselda nel 1461 sulla base della versione latina del Petrarca e la prima edizione a stampa è di Gunther Zainer, Augsburg 1471. Nel 1473 Johann Zainer fece una stampa della Griselda con introduzione di Steinhöwel e la pose in conclusione alla traduzione del *De claris mulieribus* dello stesso autore. La traduzione di questa novella ebbe grande fortuna in Germania e numerose furono le redazioni manoscritte e le edizioni a stampa⁴⁵ e parallelamente si ebbe anche la diffusione della versione latina del Petrarca (fu stampata da G. Zainer nel 1471 e da J. Zainer nel 1473). Il Petrarca nell'Epistola⁴⁶ che contiene la sua versione della Griselda rileva la varietà degli stili e della materia del *Decameron*, ma loda in particolare questa novella, dandone una interpretazione con accentuazione dei caratteri morali ed esemplari. Steinhöwel traduce dal testo del Petrarca e ne accentua il carattere didattico, avendo presente gli interessi e il gusto di un pubblico non ristretto. La sua traduzione ebbe un'ampia diffusione manoscritta in codici che riunivano opere diverse, per cui la Griselda si trova ad esempio accanto alla Ghismunda, alla Melusine o all'*Ehebüchlein* di A. von Eyb⁴⁷. Da questi accostamenti si può vedere l'interesse del pubblico per temi quali l'amore, il matrimonio, la virtù e la posizione della donna e come questi testi venissero letti non solo per intrattenimento, ma per trarne anche esempi di comportamento e consigli pratici. La prima edizione a stampa di Augs-

⁴³) N. von Wyle, *op. cit.*, p. 79, 5-7.

⁴⁴) Hess, *op. cit.*, pp. 117-121.

⁴⁵) Sulla tradizione manoscritta e le edizioni a stampa della Griselda di Steinhöwel si veda lo studio di U. Hess (v. n. 20).

⁴⁶) Hess, *op. cit.*, pp. 173-174. Si veda anche: J. Knappe, *De oboedientia et fide uxoris. Petrarca's humanistisch-moralisches Exempel 'Griseldis' und seine frühe deutsche Rezeption*, Göttingen 1978.

⁴⁷) Hess, *op. cit.*, pp. 87-107.

burg curata da G. Zainer non presenta caratteri differenti rispetto alle redazioni manoscritte e sembra destinata allo stesso tipo di pubblico. Se invece consideriamo la stampa di Ulm curata da J. Zainer (1473), rileviamo che la novella è inserita nel ciclo delle *Clarae mulieres* e assume un posto di rilievo in conclusione. La figura di Griselda è ancora presentata come esempio da imitare, ma come esempio di virtù e di grandezza ad un destinatario che doveva essere costituito da nobili donne. L'edizione è inoltre più ricca rispetto a quella di G. Zainer, perché entrambe le traduzioni sono corredate da silografie del cosiddetto «Boccaccio-Meister». Anche la dedica a Eleonora d'Austria, come pure gli stemmi dei nobili destinatari e di Steinhöwel, danno alla stampa una veste più nobile e possono chiarirci la sua destinazione. La presenza dello stemma di Steinhöwel ci dà inoltre conferma che in quegli anni l'umanista collaborò con J. Zainer e partecipò anche finanziariamente alla produzione di questi testi⁴⁸. B. Weinmayer parla di una diversa ricezione di questa traduzione ad Augsburg e a Ulm, dove gli interessi furono di tipo più letterario e culturale. Questi elementi possono esserci utili per inquadrare meglio la traduzione di Arigo e l'edizione a stampa di Ulm curata da J. Zainer proprio negli anni 1472-73.

La novella di Ghismunda fu tradotta da A. von Eyb e inserita nell'*Ehebüchlein*. Con questa novella l'umanista intendeva esemplificare alcuni temi trattati nell'opera che, come si è detto, incontravano il favore e l'interesse del pubblico. L'*Ehebüchlein* fu pubblicato nel 1472 da A. Koberger a Nürnberg e l'anno successivo da G. Zainer ad Augsburg ed ebbe varie redazioni manoscritte ed edizioni a stampa⁴⁹. La discussione sul tema del matrimonio è anche argomento di uno scritto di Poggio Bracciolini «An seni sit uxor ducenda» che fu tradotto da N. von Wyle⁵⁰. Anche l'opera di A. von Eyb ha intenti prevalentemente didattici ed è destinata a un pubblico cittadino e più precisamente è dedicata dall'autore alla città di Norimberga. Il confronto della traduzione della novella di Ghismunda con le opere di altri traduttori e in particolare con Arigo può essere interessante per eviden-

⁴⁸) Cfr. Weinmayer, *op. cit.*, pp. 95-98.

⁴⁹) Weinmayer, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁰) N. von Wyle, *op. cit.*, pp. 123-144.

ziare le diverse tecniche seguite e i tratti della lingua e dello stile che le caratterizzano.

La novella di Ghismunda fu tradotta anche da N. von Wyle che la inserì nelle *Translationen* dopo la novella di «Eurialo e Lucrezia» di Enea Silvio Piccolomini. La fonte utilizzata è la versione latina di Leonardo Bruni, come lo stesso traduttore precisa nell'introduzione⁵¹. Dalla dedica di questa novella e di altri testi della raccolta emerge il collegamento con le corti e con personaggi nobili del tempo. Le traduzioni di N. von Wyle sono destinate a un pubblico colto e di nobili a cui egli intendeva far conoscere opere di umanisti italiani, oltre che offrire modelli di lingua e di stile in tedesco sulla base del latino. C'è però anche interesse per la materia trattata e per temi largamente diffusi, mentre il tipo di traduzione è strettamente letterale e privilegia la fonte rispetto ai modi e agli usi della propria lingua. I testi tradotti da Wyle furono dapprima diffusi come manoscritti o singole stampe e infine furono raccolti e pubblicati nel 1478 da K. Fyner a Esslingen. La scelta di tradurre la novella di Ghismunda si giustifica oltre che per quanto sopra detto, anche per la fama di questa novella, per i temi trattati e per la nobile figura di Ghismunda⁵². Grande è la diffusione di queste due novelle del Boccaccio in Germania fino alla fine del '400, come risulta dai testi manoscritti e dalle edizioni a stampa. Questo dato contrasta invece con lo scarso successo avuto dalla traduzione del *Decameron* di Arigo. Si può quindi concludere che certi fattori e certe scelte dei traduttori sono risultati importanti per la ricezione e il successo di queste opere. Ad esempio il proporre singole novelle, e in particolare queste due, che trattavano temi di interesse generale e con intenti prevalentemente didattici; così come la ricerca di una forma chiara e di una lingua facilmente comprensibile nella resa dei testi e la presenza di silografie che potevano rendere accessibili i testi anche a un pubblico non particolarmente colto. Le scelte di Arigo invece da un lato rispecchiano le richieste di una ristretta cerchia di committenti; dall'altro lo sforzo di rendere il testo

⁵¹) N. von Wyle, *op. cit.*, p. 79, 11-13: «Sidher ist durch den hochgelerten man leonardum aretinum usser dem obgemelten büch die histori von sigismunda sagende».

⁵²) Si veda H.J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München 1969, pp. 58-67.

comprensibile al lettore andò ad urtare contro il tipo di traduzione integrale e aderente all'originale, che probabilmente risultò ai più pesante e difficilmente fruibile. Per concludere sulla ricezione in Germania delle opere del Boccaccio dobbiamo infine considerare la traduzione del *De claris mulieribus* opera di H. Steinhöwel. Fu stampata nel 1473 da J. Zainer a Ulm e illustrata con silografie⁵³ e in chiusura fu posta la traduzione della Griselda⁵⁴. Nello stesso anno J. Zainer pubblica anche l'opera originale, anch'essa illustrata. La traduzione è dedicata a una nobile donna, Eleonora d'Austria, e l'intento è di presentare figure di donne illustri⁵⁵ ed esempi sia positivi che negativi, affinché chi legge possa giudicare e scegliere modelli di comportamento.

Steinhöwel si rivolgeva soprattutto a un pubblico di nobili donne e attraverso la dedica ad Eleonora d'Austria che elogia per le sue virtù, attende fama per sé e diffusione per la sua opera. Se consideriamo e confrontiamo ora la dedica di Arigo, ritroviamo elementi simili: il suo destinatario è pure costituito da nobili donne a cui intende offrire conforto e aiuto e da cui attende riconoscimenti per la sua opera. Queste convergenze si possono spiegare non solo con i modelli generalmente seguiti nelle dediche, ma anche col comune ambito in cui avvenne la ricezione sia del *De claris mulieribus* tradotto da Steinhöwel («Von den synnrychen erlúchten wyben») che del *Decameron* di Arigo e con l'influenza avuta da Steinhöwel sul programma editoriale di J. Zainer. In conclusione si può affermare che l'opera di Arigo, se da un lato si distacca dalle traduzioni di singole novelle, dall'altro si col-

⁵³) Le silografie della traduzione di Steinhöwel del *De claris mulieribus* pubblicata da J. Zainer, Ulm 1473 (esemplare di Monaco Rar. 705) corrispondono a quelle dell'edizione a stampa dell'originale del Boccaccio pure opera di J. Zainer, Ulm 1473 (esemplare di Monaco 2° Inc. c.a. 191), solo che queste ultime non sono colorate. Silografie quasi identiche accompagnano la stampa del *De claris mulieribus* di Steinhöwel pubblicata da A. Sorg, Augsburg 1479 (esemplare di Monaco 2° Inc. c.a. 828).

⁵⁴) Anche le silografie che illustrano la Griselda di Steinhöwel che compare in appendice al *De claris mulieribus* (esemplare di Monaco Rar. 705) sono riprese in stampe successive. Si veda la stampa di J. Zainer, Ulm 1474-75 (esemplare di Monaco 2° Inc. s.a. 62), la stampa di H. Knoblochtzter, Straßburg 1478 (esemplare di Monaco 2° Inc. c.a. 772) e la stampa di J. Bämmler, Augsburg 1480 (esemplare di Monaco 2° Inc. s.a. 968).

⁵⁵) Weinmayer, *op. cit.*, pp. 106 ss.

lega per quanto riguarda l'ambito di ricezione, il periodo e gli intenti alla traduzione di Steinhöwel del *De claris mulieribus*.

La diffusione delle opere e delle novelle del Boccaccio è legata in primo luogo all'opera dei traduttori, ma importante fu anche l'apporto degli stampatori⁵⁶. Se con la traduzione della Griselda di Steinhöwel e secondo alcuni critici anche con la traduzione del *Decameron* di Arigo siamo all'inizio degli anni '60, le prime stampe risalgono invece all'inizio degli anni '70 e si collocano, per la maggior parte dei testi tradotti, in questo periodo. Le stamperie da cui uscirono questi testi si trovavano in centri quali Augsburg, Nürnberg, Ulm e questo dato ci conferma quanto è stato detto a proposito dell'ambito di ricezione e del destinatario⁵⁷. Tra gli stampatori sono da ricordare soprattutto i due fratelli G. e J. Zainer, attivi rispettivamente ad Augsburg e a Ulm. Entrambi pubblicarono opere e traduzioni di Steinhöwel, tra cui anche opere e novelle del Boccaccio. Dei due interessa qui maggiormente la produzione di J. Zainer e la stretta collaborazione con

⁵⁶) Diamo qui di seguito un elenco delle principali edizioni a stampa della seconda metà del '400 relative alle opere considerate nel presente studio.

Edizioni a stampa del *Decameron* del Boccaccio: 1) Boccaccio (Giovanni) da Certaldo. Il Decameron, senza luogo e anno (Hain 3270; G.W. 4440; Proctor 6748); 2) Decamerone. 1471, Venezia, Christoph Valdarfer (Hain 3272; G.W. 4441; Proctor 4133); 3) Decamerone. 1472, Mantova, Petrus Adam de Michaelibus (Hain 3273; G.W. 4442; Proctor 6881).

Edizioni a stampa del *De claris mulieribus* del Boccaccio: 1) Boccaccio. De claris mulieribus. 1473, Ulm, J. Zainer (Hain 3329; G.W. 4483); 2) Boccaccio. De claris mulieribus. 1474-75, Straßburg, G. Husner (Hain 3327; G.W. 4484).

Traduzione del *Decameron* di Arigo: 1) 1472-73, Ulm, J. Zainer (Hain 3279-80; G.W. 4451); 2) 1490, Augsburg, A. Sorg (Hain 3281; G.W. 4452).

Traduzione della Griselda di Steinhöwel: 1) 1471, Augsburg, G. Zainer (Hain 12817; Proctor 1528); 2) 1471-72, Augsburg, G. Zainer (Copinger 4716); 3) 1472, Augsburg, J. Bämmler (Hain 12818); 4) 1473, Ulm, J. Zainer (Copinger 4715; Proctor 2514); 5) 1473-74, Ulm, J. Zainer; 6) 1474-75, Ulm, J. Zainer (Bühler Nr. V); 7) 1478, Straßburg, H. Knoblochzer (Hain 12819); 8) 1480, Augsburg, J. Bämmler (Hain 12815); 9) 1480, Augsburg, J. Bämmler (Copinger 4714); 10) 1482, Augsburg, J. Bämmler (Hain 12820); 11) 1482, Straßburg, H. Knoblochzer (Copinger 4717).

Edizioni a stampa dell'*Ehebüchlein* di A. von Eyb: 1) 1472, Nürnberg (Hain 6826); 2) 1472, Nürnberg, Creussner (Hain 6829); 3) 1473, Augsburg, G. Zainer (Hain 6827); 4) 1474, Augsburg, J. Bämmler (Hain 6831; G.W. 9523); 5) 1482, Augsburg, Schönsperger (Hain 6833; G.W. 9525).

Edizione a stampa delle *Translationen* di N. von Wyle: 1) 1478, Esslingen, K. Fyner (Hain 16422).

⁵⁷) Si vedano pp. 135 e 137.

Steinhöwel⁵⁸. L'umanista e traduttore tedesco collaborò infatti da vicino con J. Zainer e finanziò alcune opere editoriali come la traduzione del *De claris mulieribus*. Anche l'opera di Arigo fu pubblicata negli anni di questa collaborazione e sembra così rientrare nel programma editoriale proposto da Steinhöwel. C'è inoltre da rilevare che l'umanista prestò particolare cura a queste edizioni, preparò un testo riveduto della Griselda con introduzione per l'edizione del 1473 e corredò le stampe con silografie. Alla stampa della traduzione di Arigo non fu prestata la stessa cura – si è già detto dei numerosi errori e incertezze nella resa dei nomi – e questo, oltre al fatto che essa non presenta illustrazioni, può essere all'origine dello scarso successo. La mancanza di illustrazioni si giustifica con gli alti costi che avrebbe comportato e col fatto che in quegli anni si stavano approntando anche le silografie del *De claris mulieribus* e della Griselda. Dopo il 1473 e le edizioni di alcune opere del Boccaccio si ebbe per J. Zainer una pausa prima della pubblicazione dell'*Aesop* anch'esso illustrato (1476-77) con 200 silografie. La collaborazione di Steinhöwel con lo stampatore portò a un momento di grande produzione e diffusione anche delle opere del Boccaccio, ma comportò costi che determinarono in breve la crisi finanziaria di questo stampatore. Inoltre con la morte di Steinhöwel (1478) muta anche il programma editoriale che non presenterà più successivamente opere di umanisti. Le vicende di questo stampatore gettano luce anche sulla lenta e graduale ricezione delle opere di umanisti italiani in Germania nella seconda metà del '400. Infatti in ambito cittadino e in alcuni centri come ad esempio Norimberga, i ceti al governo e il patriziato erano abbastanza restii ad accogliere e a diffondere questa nuova produzione letteraria⁵⁹. Anche il pubblico si andava disponendo alla fruizione di queste opere soltanto con lentezza, per cui stampe come quella del *Decameron* di Arigo non potevano avere, anche se destinate all'esportazione, un'ampia circolazione.

Più facile diffusione ebbero invece le singole traduzioni delle novelle e testi a carattere didattico e di intrattenimento. La stamperia di G. Zainer propose opere e traduzioni di Steinhöwel conformi a que-

⁵⁸) Amelung, *op. cit.*, pp. 129-143.

⁵⁹) M. Herrmann, *Die Reception des Humanismus in Nürnberg*, Berlin 1898, p. 58 e p. 28.

sto orientamento e, oltre a testi di particolare interesse per il pubblico su temi largamente diffusi, pubblicò nel 1473 anche l'*Ehebüchlein*. Anche un altro stampatore di Augsburg, J. Bämmler, fece scelte analoghe e nel 1474 pubblicò l'*Ehebüchlein* in un *Sammeldruck*. Sue sono anche varie stampe della Griselda oltre alla versione latina della Ghismunda ad opera di Leonardo Bruni (1482).

Più ardito e impegnativo fu invece il programma che Steinhöwel e J. Zainer fecero di pubblicare opere del Boccaccio in traduzione integrale destinandole a un pubblico di nobili donne con l'intento di offrire loro esempi da imitare oltre che opere di alto livello culturale e letterario. Questo ardire fu però pagato assai duramente da J. Zainer che fu costretto per debiti a lasciare per un certo periodo la sua città.

Se con i fratelli Zainer abbiamo l'inizio della diffusione delle traduzioni delle opere del Boccaccio in Germania, la continuità della loro trasmissione nel '500, periodo che con H. Sachs e altri autori sarà particolarmente fecondo e importante per la ricezione del Boccaccio⁶⁰, la dobbiamo ad un altro stampatore di Augsburg, A. Sorg. Nel 1490 costui pubblicò la seconda edizione della traduzione di Arigo, a cui fa riferimento H. Sachs. L'anno prima aveva pubblicato la traduzione del *De claris mulieribus* e ancora nel 1480 la Griselda oltre ad altre opere di Steinhöwel. Questo stampatore negli anni '80 riprende testi già pubblicati dagli Zainer e soprattutto ci appare come il continuatore dell'opera di J. Zainer.

È infine da ricordare A. Koberger che nel 1472 pubblicò a Norimberga la prima edizione dell'*Ehebüchlein*. La linea del suo programma era alquanto conservativa, in quanto egli pubblicò prevalentemente testi dotti in latino. Le sue scelte sono in accordo con la posizione del Consiglio di Norimberga contrario alle nuove tendenze culturali e letterarie. L'*Ehebüchlein* fu stampato quindi nel periodo in cui più intensa è la ricezione del Boccaccio e vi contribuisce presentando la novella di Ghismunda. Quest'opera però è ancora strettamente legata a tradizioni precedenti, ha intenti didattici e vuole offrire al lettore anche insegnamenti pratici e norme di comportamento. Si deve ancora osservare che il luogo di edizione e lo stampatore, come sopra detto, non rientrano nel quadro sin qui delineato riguardo alla ricezione del-

⁶⁰) Si veda lo studio già citato di J. Hartmann (v. n. 10).

le opere del Boccaccio nel periodo da noi esaminato. Dopo questa prima edizione, l'*Ehebüchlein* ebbe numerose ristampe soprattutto ad Augsburg, in quanto l'opera trattava, come altri testi qui pubblicati, il tema del matrimonio e della posizione e ruolo della donna. Riassumendo, la ricezione delle due novelle del Boccaccio avvenne nell'ambito della discussione su determinati temi e con intenti prevalentemente didattici. Con J. Zainer prima e A. Sorg successivamente si ha la pubblicazione di opere complete in traduzione, come il *De claris mulieribus* e il *Decameron* destinate a un pubblico prevalentemente di nobili e di persone colte, anche se le aspettative degli stampatori erano per una ricezione più vasta anche da parte di un pubblico meno esclusivo. Tra le opere del Boccaccio fu soprattutto la Griselda ad essere più volte ripresa e da diversi stampatori. Il suo successo è paragonabile a quello ottenuto dall'*Ehebüchlein* e come per quest'opera la ricezione fu abbastanza vasta. Anche il testo originale del *De claris mulieribus* e la versione latina della Griselda ebbero una ricezione, a livello però più dotto. La traduzione che Steinhöwel fece del *De claris mulieribus* ebbe nella seconda metà del '400 tre edizioni a stampa. Lenta e difficile invece, per i motivi già illustrati, la ricezione della traduzione del *Decameron*. La novella di Ghismunda ebbe invece diffusione nelle traduzioni di A. von Eyb e N. von Wyle. Quest'ultima si differenzia rispetto alla prima in quanto destinata a un pubblico più colto e ristretto.

Per definire meglio le caratteristiche della traduzione di Arigo e gli intenti in rapporto al destinatario possiamo far riferimento allo studio che I. Leipold ha dedicato all'attività editoriale di A. Sorg e in cui definisce le caratteristiche delle prime edizioni a stampa⁶¹. L'autrice rileva che il pubblico in questa fase è ancora abbastanza ristretto, mentre andrà via via ampliandosi nel '500. I testi pubblicati, pur di generi diversi, avevano per lo più scopi didattici, pratici e di intrattenimento. Da parte degli autori e degli stampatori c'è attenzione verso il pubblico, come risulta dalle introduzioni e dalle dediche. Abbiamo già sottolineato l'ampia diffusione in questo periodo di tradu-

⁶¹) I. Leipold, *Untersuchungen zum Funktionstyp «Frühe deutschsprachige Druckprosa»*. *Das Verlagsprogramm des Augsburger Druckers Anton Sorg*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 48 (1974), pp. 264-290.

zioni e di rielaborazioni di testi, ma si può aggiungere che ogni testo veniva rielaborato, a livello della lingua, per renderlo più comprensibile e meglio fruibile al lettore. Nelle parti introduttive l'autore si pone in diretto rapporto con il lettore, chiarisce gli interessi e loda la sua opera soprattutto sotto l'aspetto dell'utilità e dell'intrattenimento⁶², inoltre si preoccupa che l'opera possa essere facilmente compresa e questo aspetto viene tenuto presente anche dallo stampatore per la veste tipografica. Si raccomanda inoltre e si giustifica un'opera per la sua utilità e si sottolinea la fedeltà alla fonte. Il contenuto delle introduzioni e delle dediche è costituito evidentemente da *topoi* ricorrenti, i quali però possono rivelarci interessi, gusti ed esigenze del pubblico del tempo, oltre allo stretto rapporto col destinatario da parte di autori e stampatori che intendevano così favorire la diffusione delle loro opere⁶³.

Se ora consideriamo la posizione di Arigo nei confronti del suo pubblico e gli argomenti da lui addotti nella parte introduttiva, rileviamo alcuni tratti particolari e non riconosciamo quella struttura e quei *topoi* ricorrenti in altre introduzioni e che I. Leipold definisce come «Funktionstyp» dei primi testi a stampa⁶⁴. Arigo si presenta come tramite tra l'opera del Boccaccio e il pubblico tedesco, riprende le motivazioni e gli intenti espressi dall'autore italiano e indirizza la sua opera a un destinatario costituito da nobili e soprattutto da nobili donne. Rispetto alla traduzione della Griselda non viene qui data una giustificazione pragmatica, non è sottolineata l'utilità e manca una interpretazione e rielaborazione a livello del contenuto. La fedeltà alla fonte che presenta i suoi limiti per la sintassi, mostra d'altro lato da parte di Arigo l'intento di far conoscere integralmente quest'opera letteraria e di soddisfare soprattutto interessi culturali e di intrattenimento. Tutto ciò fa pensare ad un pubblico ristretto e questo è probabilmente il motivo per cui Arigo non si sofferma, come altri traduttori, su quei *topoi* che avevano la funzione di garantire la diffusione del-

⁶²) Leipold, *art. cit.*, pp. 280 ss.

⁶³) Si veda a questo proposito anche la presentazione delle opere nei *Bücheranzeigen* del tempo. K. Burger, *Buchhändleranzeigen des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 1907; W. Meyer, *Bücheranzeigen des 15. Jahrhunderts*, «Centralblatt für Bibliothekwesen» 2 (1885), pp. 437-463.

⁶⁴) Leipold, *art. cit.*, p. 278.

l'opera tra un pubblico abbastanza vasto. L'opera, come si può vedere anche dalla parte introduttiva, si presenta quindi come a sé stante e sfugge alle classificazioni proposte dalla Leipold. Del resto anche B. Weinmayer aveva rilevato l'atipicità dell'introduzione di Arigo⁶⁵. Invece nella traduzione del *De claris mulieribus* e nella *Griselda* l'intento didattico è sottolineato. La traduzione di Arigo può quindi essere definita, oltre che integrale, anche fedele all'originale, senza un particolare intento di interpretazione o di rielaborazione. Solo alcuni particolari sono variati nel senso di una attualizzazione e di una maggiore comprensibilità del testo per il lettore. In questo senso sono orientati anche gli interventi a livello di termini ed espressioni che vengono modificati o spiegati; frequente l'uso di espressioni bimembri con sinonimi, di detti e di termini ricorrenti. Questi tratti non sono però peculiari, come si preciserà ancora, della traduzione di Arigo, ma sono presenti e ricorrenti nelle traduzioni degli umanisti⁶⁶. Se N. von Wyle era sostenitore di una traduzione letterale mirante alla riproduzione dello stile e degli usi della lingua latina in tedesco e Steinhöwel invece era per una resa del senso che rendesse facilmente accessibile l'opera al lettore, Arigo dal canto suo segue fedelmente la fonte, senza particolari pretese stilistiche. Solo in qualche punto egli introduce attualizzazioni e termini più facilmente comprensibili, ponendo però in genere il lettore di fronte a una sintassi e a una struttura che troppo da vicino rispecchia quella dell'originale. Certo la lettura di quest'opera, in cui sono inseriti anche imprevisti e termini ripresi dall'italiano, non dovette apparire lineare e scorrevole come altre traduzioni neppure ai lettori colti del tempo.

⁶⁵) Weinmayer, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁶) Per un quadro più completo sulla ricezione delle opere del Boccaccio e di altri umanisti italiani in Germania nella seconda metà del '400 si può vedere la presenza di queste opere nelle biblioteche di nobili e dotti del tempo. Su questo aspetto basterà qui rimandare ai seguenti studi: R. Stauber, *Die Schedelsche Bibliothek*, Diss. Freiburg 1908; P. Joachimson, *Frühhumanismus in Schwaben*, «Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte», Neue Folge V (1896), pp. 63-126, 257-288; P. Joachimson, *Aus der Bibliothek Sigismund Gossembrots*, «Centralblatt für Bibliothekswesen» XI (1894), pp. 249-268, 297-307; Herrmann, *op. cit.*, pp. 70-72; Ph. Strauch, *Pfalzgräfin Mechthild in ihren literarischen Beziehungen. Ein Bild aus der schwäbischen Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts*, Tübingen 1883.

La cornice del «Decameron» nella traduzione di Arigo

La cornice del *Decameron*, la cui funzione non è solo quella di inquadrare le cento novelle, bensì anche di esprimere la poetica implicita dell'opera e di orientarne l'interpretazione, viene conservata da Arigo e solo in alcuni punti sono introdotte delle modifiche o delle riduzioni, per facilitare al lettore la comprensione del testo. Senza volerci soffermare sull'interpretazione della cornice, che esulerebbe dai limiti del presente lavoro, basta solo osservare come l'averla mantenuta costituisca un fatto importante e nuovo rispetto agli altri traduttori del Boccaccio. Come si è detto, la cornice è di fondamentale importanza per l'interpretazione delle novelle e dell'opera nel suo complesso, perché è estremamente ricca ed evidenzia la varietà di aspetti e la mutevolezza della condizione umana. Viene infatti contrapposta la miseria alla dignità, l'ordine al disordine, la gioia alle tribolazioni e questa reciproca opposizione è rappresentata sia nella singolarità di un momento storico che in una dimensione sovratemporale, come riflessione sulla condizione e sul destino dell'uomo. Al lettore tedesco la cornice del *Decameron* doveva apparire profondamente diversa rispetto ad opere, come ad esempio *Die sieben weisen Meister*, che pure inquadravano i racconti in una cornice. Nel caso di quest'opera, a quel tempo assai diffusa in Germania, si tratta di un «Halsrahmen»⁶⁷ il cui scopo è di giustificare i racconti e di mostrare che chi è giusto alla fine si salva e trionfa sull'ingiusto. Ben diversa, più articolata e problematica e soprattutto pervasa di spirito umanistico risulta al confronto la cornice del *Decameron*. Vediamo ora di analizzare più da vicino gli interventi del traduttore. Arigo segue in genere fedelmente la fonte e interviene solo dove un'espressione o un passo potevano risultare oscuri al lettore. Nelle rubriche che precedono le novelle⁶⁸ e

⁶⁷) Cfr. Neuschäfer, *op. cit.*, pp. 122-135 (in particolare pp. 122-124).

⁶⁸) La funzione delle rubriche è essenzialmente quella di indirizzare le scelte del lettore e suscitare interesse. Arigo le conserva, tenendo conto del proprio destinatario, e vi apporta alcune variazioni e ampliamenti. In genere abbiamo «wie» che introduce, secondo un uso diffuso nei *Volksbücher*. Vengono fatte precisazioni e vengono rilevati taluni aspetti a scopo didattico. Non sempre le costruzioni sono chiare, perché il traduttore si vede costretto da un lato a esprimersi in modo conciso e dall'altro a scostarsi dall'originale. Comunque anche in queste parti sono usate con una certa frequenza espressioni bi-

in quella del proemio si nota invece la tendenza a presentare ciò che segue con una certa ricchezza di particolari per orientare meglio il destinatario nella lettura. Confrontiamo ad esempio l'inizio del *Decameron* con la traduzione di Arigo:

Comincia il libro chiamato Decameron, cognominato Prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle, in diece di dette da sette donne e da tre giovani uomini.⁶⁹

(Dec. 1)

Hie hebt sich an das pũch von seinem meister In greckisch genant decameron, daz ist cento nouelle in welsch Vnd hundert histori oder neũe fabel in teutsche, Die der hoch gelerte poete Johannes Boccaccio ze liebe vnd frũntschafft schreibt dem fürsten vnd principe Galeotto. Die in zechen tagen von syben edeln frawen vnd dreyen iungen mannen zũ einer tötlichen pestilenczischen zeiten gesaget worden.

(Ar. 1, 2-8)

Notiamo innanzitutto che alcune espressioni sono state aggiunte e riprese da altri punti del proemio (ad es. «cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni» «nel pistilenzioso tempo della passata mortalità fatta»). Il traduttore si fa anche interprete per il lettore: spiega l'origine del termine Decameron, specifica il nome dell'autore, traduce con un'espressione bimembre «cento novelle». Può forse far sorridere l'interpretazione data a «Prencipe Galeotto», ma più che ad ignoranza del traduttore si deve pensare alla scarsa comprensibilità della metafora che induce Arigo a presentare il nome come quello del nobile destinatario, secondo un'aspettativa avvertita forse anche dal lettore. A livello della lingua possiamo invece notare l'uso di espressioni bimembri, di termini dell'italiano ripresi e l'aggettivazione che ha la funzione di precisare meglio qualità, condizione dei personaggi, circostanze e comportamenti. Nel proemio, come già si è visto, viene tralasciata la parte in cui il Boccaccio si rivolge alle donne afflitte per amore, la quale viene poi ripresa

membri che presentano a volte termini stranieri, anche ripresi dall'italiano, e la cui funzione è di rendere il concetto con maggior chiarezza.

⁶⁹) I passi citati nel presente studio sono stati tratti dalle seguenti edizioni. Per la traduzione di Arigo ci si è basati sull'edizione già citata (v. n. 4) di A. von Keller. Per l'originale sull'edizione a cura di V. Branca: G. Boccaccio, *Decameron*, ed. a cura di V. Branca, Firenze 1965. Per la traduzione di Arigo viene indicato oltre alla pagina anche le righe.

nel discorso di Panfilo. Viene invece tralasciato: «ed alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto» (*Dec.* 6), perché Arigo nella cornice tende a eliminare le canzoni o a renderle in una veste diversa rispetto alla fonte. Possiamo già qui avanzare delle ipotesi su questo problema: forse il riproporle in rima presentava delle difficoltà o anche Arigo nella parte conclusiva delle giornate tende a una narrazione e a uno stile conciso, per cui le tralascia, o ancora si può ricordare quanto l'autore del *Volksbuch* «Tristrant und Isalde» dice riguardo ai gusti e al livello dei lettori del suo tempo: «Aber von der leüt wegen die söllicher gereymter bücher nicht genad haben. auch etlich die die kunst der reymen nit aigentlich versteen kündent»⁷⁰.

Nella conclusione del proemio si leggono gli intenti espressi dall'autore e ripresi dal traduttore con riferimento alle nobili donne:

Darum ir mein aller liebsten frawen mein sin vnd meinung ist euch freüde zegeben da mit ir gücz rates pflegen müget, vnd zü erkenen was euch zethun oder zelassen sey in eürem unmüte, waz ir flichen vnd welichem ir nach folgen sült.

(Ar. 2, 18-22)

Viene qui espresso oltre all'intento di intrattenere anche quello didattico, per lo più estraneo al Boccaccio. Troviamo inoltre in questo passo delle analogie con la dedica di Steinhöwel a Eleonora d'Austria nel *De claris mulieribus*. Là era chiaramente espresso l'intento di presentare figure positive e negative per attivare il discernimento delle donne e indurle a buoni comportamenti. In questa luce era stata senza dubbio collocata alla fine anche la novella di Griselda e questi elementi ci confermano ancora lo stretto rapporto e collegamento che abbiamo visto tra il *De claris mulieribus* e l'opera di Arigo. Al proemio segue direttamente l'introduzione con la descrizione della peste e l'uscita della brigata da Firenze. Nella descrizione della peste Arigo riprende fedelmente dalla fonte e possiamo immaginare che il lettore doveva provare interesse e forti impressioni, dato che a quel tempo anche in Germania ci furono frequenti e devastanti epidemie⁷¹.

Il paragone che il Boccaccio pone all'inizio:

⁷⁰) *Tristrant und Isalde. Prosaroman*, hrsg. A. Brandstetter, Tübingen 1966, p. 197, 5187-5189.

⁷¹) Si veda Stauber, *op. cit.*, p. 36.

questo orrido cominciamento vi fia non altramente che a' camminanti una montagna aspra ed erta, appresso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia riposto.

(Dec. 11)

non solo è conservato da Arigo (Ar. 2, 27 ss.), ma viene ancora ripreso alla fine dell'introduzione come collegamento alla narrazione della prima novella:

Nun seytmal wir auss der tötlichen pestilenz komen sein, Als der poete gesprochen hat vnd das hoche grausam gepirge überwunden haben vnd in die schönen eben komen sein vnd euch bekomme als ich versprochen han.

(Ar. 18, 3-6)

Questo tipo di ripresa e certi tratti dello stile e della sintassi (ad esempio l'uso della paratassi) può qui suggerire un confronto e un rimando ai *Volksbücher*. A questo genere letterario il traduttore si ispira soprattutto quando si distacca dalla fonte. Si ha così rispetto allo stile e alla lingua del Boccaccio un netto distacco e la prova di quali difficoltà Arigo dovette affrontare nella sua traduzione. Alla peste viene subito dato grande rilievo e viene presentata come «die grausam vnd tötlich pestilenz» (Ar. 3, 6). O. Löhmann⁷² ha studiato la cornice e la descrizione della peste nel *Decameron*, trattando in particolare il problema delle fonti del Boccaccio. A quanto esposto dal critico possiamo aggiungere che Arigo nel riprendere questa parte poté far riferimento sia a conoscenze dirette che ad opere sulla peste diffuse in quel tempo (v. il «Pestbüchlein» di Steinhöwel)⁷³. Tutto ciò ha un suo riflesso, perché il traduttore sembra meglio padroneggiare l'argomento ed anche lo stile e la sintassi sono più chiare: si hanno frasi brevi, per lo più coordinate, l'andamento è più serrato e incisivo e la struttura del periodo non ricalca il modello della fonte.

Passando ora a considerare alcuni aspetti salienti nella traduzione di questa parte, possiamo rilevare che alcuni particolari sono pensati in funzione del destinatario e tendono a favorire la comprensione dell'opera. Si veda ad es. «Also in dem anfang des sumers» (Ar. 3, 21) che corrisponde a «quasi nel principio della primavera» (Dec. 13, 22).

⁷²) O. Löhmann, *Die Rahmenerzählung des Decameron*. Halle 1935.

⁷³) Quest'opera scritta da Steinhöwel tratta della profilassi e diagnosi della peste. Fu stampata a Ulm da J. Zainer nel 1473.

me già prima c'era stato uno spostamento da aprile a maggio per adattare al clima della Germania. Viene tralasciato il termine «gavoccioli» che anche il Boccaccio designa come termine popolare (*Dec.* 14), perché di difficile resa e comprensione. Così pure un paragone viene modificato: in luogo di «come si mettono le mercatantie nelle navi a suolo a suolo» (*Dec.* 24) abbiamo l'immagine della legna accatastata «zû geleicher weiss als man das holcz klaftertt» (*Ar.* 7, 28-29). D'altro lato il traduttore sottolinea a volte certi comportamenti e dà giudizi in modo autonomo, mostrando così l'intento didattico. «... vnd sölichem vichischen leben also nach komen» (*Ar.* 4, 33) anticipa ad es. quanto nella fonte viene detto poco oltre «e con tutto questo proponimento bestiale» (*Dec.* 17), ma il termine *leben* rende il giudizio più generale e grave. Anche la notazione iniziale nel seguente passo sottintende un giudizio:

auch mer vnd erger die kinder liessen vater vnd müter vnd alle freunde; Der man liesse weybe vnd kinde. Die frawe mann vnd kinder; do hat alle liebe vnnd freuntschaft ein ende Alle barmherzikeit waz veschwunden; do pey man wol mercken möcht daz der zorn gotz komen was ze straffen die menschen vmb ir pössheit vnd grosse sünde willen; mit diser kläglichen vnd iämerlichen pestilencze.

(*Ar.* 5, 23-29)

In questa parte si nota una riduzione rispetto alla fonte e un particolare rilievo dato ad alcuni aspetti, come risulta dal confronto con un passo analogo del Boccaccio:

assai e uomini e donne abbandonarono la propria città, le proprie case, i lor luoghi e i lor parenti.

(*Dec.* 18)

Il traduttore dopo aver sottolineato soprattutto i rapporti di parentela, fa un commento dicendo che l'amore e la pietà erano ormai scomparsi. Una tecnica seguita da Arigo consiste proprio nel rendere esplicito quanto il Boccaccio fa solo trapelare, come nella descrizione che segue «quasi abbandonati per tutto languieno» (*Dec.* 19).

Tra le cause addotte per spiegare la grave pestilenza viene da Arigo sottolineata l'ira divina che punisce gli uomini per le loro colpe. Anche nel *Decameron* si legge «quasi l'ira di Dio a punire le iniquità degli uomini con quella pestilenza» (*Dec.* 18), ma per giustificare la decisione che alcuni prendono di lasciare la città e non come motiva-

zione del contagio in sé. Tra l'altro questo intervento del traduttore è significativo, se confrontato con le cause addotte dal Boccaccio⁷⁴, perché rimanda a una visione prettamente religiosa e all'intento che il traduttore mostra di richiamare e ammonire il lettore, quasi fosse un predicatore.

Ancora dal confronto di un passo possiamo vedere come rispetto al livello puramente descrittivo dell'originale si abbia nella traduzione un ampliamento attraverso una similitudine e un'anticipazione di quanto segue (descrizione dei funerali):

[...] e per la forza della pestilenza, era tanta nella città la moltitudine di quelli che di dì e di notte morieno

(Dec. 20)

Nun was der kleglichen pestilencze stercke also grosse daz das volcke nider fiele als daz viche vnd niemant hetten der vmb sie weynet, oder trauret!

(Ar. 6, 23-25)

Da notare che, sia l'intento didattico-morale che l'attenzione a tener desto l'interesse del lettore anche attraverso anticipazioni, sono elementi che si ritrovano nei *Volksbücher*. Così un ulteriore rimando a questo genere di racconti si ha nell'espressione che conclude la descrizione della peste:

Jämlicher vnd erparmlicher dinge ward nye mer erhört noch gesehenn.

(Ar. 6, 38-7,1)

Una curiosità a livello lessicale si ha nella presentazione delle figure dei becchini:

Sunder von einem schnöden vnd schantlichem volcke zü diser zeit auf gestanden vnd sich nenten bechini Aber nun geheissenn bethamorti.

(Ar. 6, 32-34)

Viene ripreso il primo termine dall'italiano, mentre il secondo che corrisponde a «beccamorti» non viene compreso e si ha così nella forma «bethamorti» quasi una etimologia popolare con il rimando al verbo *beten* che significa «pregare». In casi come questo, Arigo si trovava in difficoltà, come pure di fronte a periodi particolarmente complessi che in genere preferisce tralasciare. Un esempio lo troviamo in questa parte là dove il Boccaccio dice:

⁷⁴) Löhmann, *op. cit.*, pp. 78-93.

per che assai manifestamente apparve che quello che il natural corso delle cose non aveva potuto con piccoli e radi danni a' savi mostrare doversi con pazienza passare, la grandezza de' mali eziandio i semplici far di ciò scorti e non curanti.

(Dec. 24)

Dopo la descrizione della peste, della città sconvolta e della degenerazione dei costumi, mutano le figure, gli ambienti, i toni e il discorso, con efficace antitesi, si sposta sulla brigata di nobili donne e di giovani che lascia Firenze per ritemprarsi nella natura tra passatempi e il novellare. Boccaccio designa le nobili donne con nomi che rispecchiano le loro qualità e tace invece per discrezione i loro veri nomi. Egli motiva anche questa sua scelta, mentre il traduttore abbrevia, così da far apparire i nomi come dei nomi propri.

Un tratto che inizia a delinarsi nella traduzione è la presenza all'inizio dei discorsi di *Anreden*, per lo più stereotipe, e anche se non mancano espressioni di questo tipo nel *Decameron* (ad es. «Donne mie care»), si tratta di usi tipici e frequenti nella prosa tedesca del tempo.

Nella parte conclusiva dell'introduzione, così come nella conclusione delle singole giornate, si nota la tendenza a rendere in forma più breve il contenuto dell'originale. All'inizio del discorso di Pampinea che giustifica il diritto di conservare la propria vita, viene tralasciato quanto segue:

e concedesi questo tanto, che alcuna volta è già addivenuto che, per guardar quella, senza colpa alcuna si sono uccisi degli uomini.

(Dec. 29-30)

Forse questa affermazione è stata tralasciata anche perché al traduttore può essere sembrata troppo forte. Nella descrizione che Pampinea fa della città viene inoltre tralasciato il riferimento ai becchini e alle loro scorrerie (Dec. 31).

La conclusione del discorso di Pampinea si presenta in forma diversa ed è caratterizzata da espressioni stereotipe che abbassano il livello stilistico rispetto alla fonte. Nella traduzione si legge:

Vnd also lange vnser leben führen in disem form piss wir vernamen das ende vnd ob got sich über vns wölt erbarmen vnd seinen zorn zü vns wölt wider rüffen.

(Ar. 11, 16-18)

mentre nel Boccaccio abbiamo un'affermazione da cui traspare un ap-

proccio più terreno e un modo di giudicare relativo alla situazione del momento:

E ricordovi che egli non si disdice più a noi l'onestamente andare, che faccia a gran parte dell'altre lo star disonestamente.

(Dec. 34)

Si nota ancora la variazione di alcuni particolari. La corona che viene posta sul capo della regina non è di alloro, ma di ulivo (Ar. 14, 19), per cui cade anche la considerazione seguente e cioè che l'alloro sta a simboleggiare l'onore. Un altro particolare tralasciato si trova all'inizio del discorso della regina:

[...] il caldo è grande, né altro s'ode che le cicale su per gli ulivi

(Dec. 44)

forse in quanto legato a un particolare ambiente, estraneo invece al lettore tedesco.

Con il discorso di Panfilo siamo già all'introduzione della prima novella, mentre nella traduzione di Arigo tale discorso rientra ancora nella cornice. Questa parte è stata ampiamente ristrutturata e non senza una certa discontinuità e bruschi passaggi con l'inserimento, come si è visto, delle motivazioni addotte dal Boccaccio nella dedica alle nobili donne e della dedica proposta invece in forma autonoma da Arigo⁷⁵.

Viene ripresa l'introduzione alla IV Giornata in cui è il Boccaccio stesso ad argomentare e a difendersi dalle accuse che gli venivano mosse. È questa una parte complessa sia per la materia che per lo stile retorico e per la struttura. Soprattutto rileviamo qui certe affermazioni e presupposti di una estrema modernità: ad esempio l'asserzione che la forza di natura va assecondata e che nulla può contro di essa l'ingegno, così come i presupposti di un'arte che rompe con la tradizione precedente (non deve il poeta restare con le Muse in Parnaso, ma deve anche calarsi nella vita e raccontare ciò che gli avviene. Ma-

⁷⁵) Ar. 9, 6-9. Weinmayer, *op. cit.*, pp. 84 ss., sottolinea il carattere dissociato di questa ripresa nella struttura dell'opera. Si deve però tener presente che Arigo aveva senza dubbio presente le dediche e le introduzioni diffuse a quei tempi per cui riprende questa parte come dedica ed esposizione dei suoi intenti seguendo da un lato l'originale e strutturandola dall'altro anche in modo autonomo.

grado la novità di questi argomenti il traduttore ha voluto conservare questa parte unitamente alla storia di Filippo Balducci. In questo racconto il lettore tedesco poteva riconoscere il genere dell'*exemplum* diffuso allora in Germania, e l'intento chiaramente didattico e funzionale alla tesi dell'autore. Hans J. Neuschäfer⁷⁶ ha messo in rilievo la differenza tra novella ed *exemplum* concludendo che Boccaccio ricorre a questo tipo di racconto sia per fondare la sua difesa che per distinguersi dai novellatori delle singole giornate. A questo riguardo è interessante l'espressione che il traduttore usa «ein histori oder peyspile» (Ar. 242, 23) per tradurre «non una novella intera» (Dec. 452); questi termini erano usati per rendere *exemplum*, per cui Arigo fa un preciso riferimento a questo tipo di racconto, mentre il Boccaccio si preoccupa piuttosto di mostrare la differenza rispetto alle altre novelle. Lo stile del racconto è semplice, la costruzione paratattica, con uso del discorso diretto. Arigo conserva questi tratti e tende a sviluppare ancora di più il discorso diretto. Particolare rilievo ha la morale che viene ripresa alla fine con estrema chiarezza:

vndd ze hand vernam das die natur mer stercke vndd macht het dann er, vndd in übel gethan daucht das er den iungen in die stat geführt het.

(Ar. 244, 13-15)

Le argomentazioni con cui Boccaccio ribatte alle accuse mosse gli sono tutte riprese tranne una. Attraverso l'*exemplum* con cui si dimostra che nulla vale contro la forza di natura, Boccaccio risponde a chi lo accusa di prestare troppa attenzione alle donne. Confuta poi l'argomento che egli sarebbe troppo vecchio, attraverso esempi di illustri poeti, ma Arigo cita Dante, messer Cino da Pistoia e Francesco Petrarca, mentre il Boccaccio aveva nominato Guido Cavalcanti. L'accostamento di questi tre nomi nella traduzione si spiega sia col fatto che era abbastanza frequente e anche perché il nome di Guido Cavalcanti non doveva essere molto noto in Germania. Come terzo argomento Boccaccio ribatte a chi lo voleva tra le Muse in Parnaso che le donne sono assai simili alle Muse e sono le ispiratrici delle sue novelle, per cui anche dalla vita reale ha origine la sua arte. Arigo tralascia questa parte o perché l'argomentazione poteva essere di difficile com-

⁷⁶) Neuschäfer, *op. cit.*, pp. 52 ss. (in particolare pp. 56-58).

preensione per il lettore, ma anche perché coglie la modernità e la distanza del Boccaccio da una tradizione letteraria canonizzata; sembra quindi non volersi esporre a critiche, dato che a Norimberga i ceti dominanti erano ancora restii ad accogliere le nuove idee e la nuova arte. Passando ora ad analizzare le parti introduttive delle singole giornate, osserviamo che il traduttore in alcuni punti tende ad abbreviare e a variare alcuni particolari. Senza esaminare tutte le differenze intendiamo soffermarci su quelle parti più significative che, oltre al contenuto, ci permettono di fare osservazioni anche a livello della lingua e dello stile.

Nell'introduzione alla III Giornata abbiamo l'ampia descrizione del giardino che circonda il palazzo dove si è diretta la brigata. Boccaccio rende quello scenario con ricchezza di particolari e in modo che il lettore può via via addentrarsi e scoprire le bellezze della natura e anche l'opera dell'uomo, come la fonte con i bassorilievi e i canali che portano l'acqua nel terreno tutt'intorno. Diversa risulta la descrizione in Arigo; è più breve nella prima parte, mentre segue fedelmente l'originale nella descrizione della fonte e di quanto segue. Come nei *Volksbücher* vengono dati particolari che suscitino meraviglia nel lettore; sono ad esempio elencate diverse piante da frutto e tipi di vini:

Do die frawen vnd manne ir wunder sachen von edelen fruchten. Als malarenzen malagran lymoni Cedroni von pirn feygen vnd öppfel desselben auch von weinpern muscatello galleti Cibibo von allem edelen vnd köstlichen geschmack der garten was

(Ar. 163, 29-31; 164,1)

L'uso di aggettivi come «edel» e «köstlich» mira a suscitare l'interesse del lettore; come pure Arigo fa qui sfoggio delle sue conoscenze forse acquisite durante un soggiorno in Italia. Con una sorta di anticipazione egli fa seguire questo giudizio:

Nit anders dauchte dann als ein irdische paradise vol mit aller spezerey

(Ar. 164,2)

che nel Boccaccio troviamo alla fine:

[...] che, se Paradiso si potesse in terra fare, non sapevano conoscere che altra forma, che quella di quel giardino gli si potesse dare, né pensare, oltre a questo, qual bellezza gli si potesse aggiugnere.

Dei 317

Anche lo stile delle due descrizioni è diverso e nella traduzione risulta di un livello più basso, secondo i gusti e le esigenze del destinatario. Non solo per il variare degli elementi narrativi, ma anche per la lingua e lo stile si perde la suggestione e la grandiosità della descrizione del Boccaccio, mentre Arigo punta piuttosto a riprendere aspetti nuovi e insoliti per il lettore tedesco, come taluni tratti del paesaggio, seguendo così tendenze presenti nei *Volksbücher* e in racconti di livello più popolare. Boccaccio invece attraverso la descrizione di quel giardino aveva voluto rendere l'idea di ordine e di armonia e il piacere dei sensi che tali visioni suscitano nell'uomo. Nell'introduzione alla VI Giornata abbiamo un intermezzo divertente con l'apparire sulla scena di Licisca e Tindaro e il contrasto tra i due che viene presentato attraverso il discorso schietto, arguto e pungente della donna. Questo breve episodio è in contrasto con l'ambiente, i modi cortesi e il linguaggio raffinato dei protagonisti e sembra piuttosto richiamare figure e ambienti di alcune novelle. La comicità e il riso scaturiscono sia dalle allusioni che dalle apostrofi e da espressioni popolari. Il traduttore coglie il cambiamento di tono e rende con efficacia quei tratti tipici del linguaggio popolare e di piazza. Come nei *Fastnachtspiele* è la donna aggressiva e petulante, ma anche furba ed esperta ad avere la meglio e a trovare maggiori consensi. Rileviamo nella traduzione termini ed espressioni ricorrenti che caratterizzano in senso comico i due personaggi. Il termine italiano «romore» viene ripreso e accostato a termini equivalenti del tedesco per sottolineare l'atmosfera e il furore di Licisca. Si veda ad es. «ein grosser romore vnd gescherey» (Ar. 379, 24) e «in dem romore vnd czorn» (*ib.*, 32). Tratti del linguaggio carnevalesco e popolare si ritrovano nelle espressioni riferite a Tindaro e nelle *Anreden*. Ricorre il termine «esel», tipicamente carnevalesco, usato come insulto e dispregiativo. Ad esso viene accostato l'it. «bestia», si veda: «du esell vnd bestia» (Ar. 380, 2), «Ich hab dirs vor gesaget du seyest ein bestia vnd esell» (*ib.*, 32) e ancora da solo «vnd Tindaro sey ein gross bestia» (*ib.*, 30). Ma Licisca apostrofa Tindaro usando anche espressioni tipiche del tedesco, come ad es. «du filcze pauer vnd esel» (*ib.*, 4) o ancora «der götz» (*ib.*, 5). Se confrontiamo queste *Anreden* con quelle che in genere ricorrono, notiamo lo stridente contrasto e il cambiamento di registro da cui scaturisce una comicità schietta e a livello popolare. L'espressione allusiva

«entrasse in Montenero» (*Dec.* 700) è resa con «in den swarczen rosen gaarten gestigen waz» (*Ar., ib.,* 9) che presenta equivalenza a livello del significato, ma la sostituzione del termine che designa il monte forse più familiare sia al lettore che al traduttore. Anche il detto «che non hai ancora rasciutti gli occhi?» (*Dec.* 701-702) viene reso con una certa autonomia, ma in modo equivalente con «vnd dir die milche noch an den lepsen hanget» (*Ar., ib.,* 33). Alla fine il Boccaccio riprende il tono e lo stile consueto e dice: «niuna altra cosa avrebbe avuta a fare in tutto quel giorno che attendere a lei» (*Dec.* 702), mentre Arigo usa un'espressione semplice e iperbolica «dann ir krieg hette sich in dreyen tagen nicht geendet» (*Ar., ib.,* 34-35).

Il traduttore ha saputo quindi cogliere e rendere i tratti peculiari di questo episodio, col che si dimostra che aspetti popolari e del linguaggio carnevalesco, ripresi e valorizzati da H. Sachs e da autori del '500, sono già presenti nella prima traduzione del *Decameron* e familiari ad Arigo.

Nell'introduzione alla VII Giornata c'è da rilevare che, oltre ad alcuni elementi variati (si veda ad es. «vnder den grünen schönen linden» (*Ar.* 409, 21) in luogo degli allori)⁷⁷ viene fatto riferimento una sola volta alla «Valle delle donne» («in der frawen tale» *Ar., ib.,* 10), mentre poi si parla genericamente di una valle. Ciò si spiega col fatto che alla fine della VI Giornata Arigo aveva tralasciato la descrizione e l'episodio relativo alla «Valle delle donne».

Oltre che per ragioni di brevità l'aver eliminato questa parte può confermare quanto già osservato per la descrizione del giardino nella III Giornata. Scarso sembra essere l'interesse del pubblico o del traduttore per questo genere di descrizioni paesaggistiche. Invece viene fedelmente riportato nella conclusione a questa giornata il discorso di Dioneo che rivolto alle nobili donne le invita ad esprimersi liberamente, purché il loro comportamento continui ad essere onesto. Il tono qui è didattico con l'invito a rispettare le regole fissate e a non venir meno all'obbedienza dovuta al re. Gli argomenti e il tono di questo discorso sembrano invece soddisfare i gusti e le aspettative del destinatario.

Nell'introduzione alla IX Giornata viene conservato e tradotto alla lettera il passo:

⁷⁷) Si veda Drescher, *op. cit.*, p. 12.

O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti

(Dec. 1019)

Dann die geselschafft von dem tod nicht hette mügen überwunden sein,
oder er würde sy alle frölich sterben machen.

(Ar. 545, 16-17)

Con questa considerazione viene contrapposta la vita lieta della brigata alla situazione e agli effetti nefasti dovuti alla peste. Il traduttore pare aver colto e riprodotto fedelmente questa concezione che è peculiare della cornice del Boccaccio.

All'inizio della X Giornata la descrizione del sole nascente così suggestiva nel *Decameron*:

Ancora eran vermigli certi nuvoletti nell'occidente, essendo già quegli dello oriente nelle loro estremità simili ad oro lucentissimi divenuti per li solari raggi che molto loro avvicinandosi li ferieno

(Dec. 1099)

viene ripresa in forma semplice e a un livello denotativo:

Die röte der gewülcken domit der sunnen schein vns den neuen tag bracht haben

(Ar. 587, 6-7)

In alcuni punti si può così scorgere il dislivello stilistico tra l'originale e la traduzione, anche se per lo più Arigo cerca di avvicinarsi a una resa fedele e letterale.

Infine là dove Panfilo con Filomena e Fiammetta si intrattengono parlando di «molte cose della loro futura vita» (Dec. 1099), in Arigo si legge «von der verlauffen zeit sein gespräch het» (Ar. 587, 11-12). Mentre nel *Decameron* la vicenda si conclude lasciando indeterminata e aperta la prospettiva sul futuro, il traduttore in questo punto esclude tale prospettiva facendo riferimento solo al tempo passato. Anche questa può essere segnalata come una differenza significativa, perché mentre l'opera del Boccaccio presenta una complessità e relatività di modi di essere e di prospettive, Arigo interpreta la vicenda come qualcosa di concluso e di determinato nel suo svolgimento.

La tendenza a rendere più in breve certe parti dell'originale si nota soprattutto nelle conclusioni delle singole giornate. Qui il Boccaccio descrive il radunarsi per la cena e gli intrattenimenti serali con balli, canti e giochi. Come nella descrizione della natura, dei giardini

e delle valli in cui viene a trovarsi durante il giorno la brigata, così anche nella descrizione delle serate è messa in rilievo la grazia, l'armonia e i piaceri che rimandano a una visione dell'uomo e della vita tipicamente umanistica. Il traduttore ha apportato in queste parti delle riduzioni, in quanto ha percepito la novità e la distanza rispetto al gusto del suo pubblico e alla tradizione letteraria allora diffusa. Così nella conclusione della I Giornata Arigo riprende argomenti trattati nella prima parte (scelta della regina, discorso di Filomena e particolare richiesta di Dioneo), mentre per la parte conclusiva si limita a una essenziale notazione:

do piss auf das nacht male ir zeit vertriben mit danczen singen vnd springenn.
Nach dem das selbig enpfingen vnd schlaffen gingen.

(Ar. 53, 32-34)

Questa tendenza si può rilevare per tutte le giornate, con uso alla fine di espressioni stereotipe e ricorrenti.

Anche in queste parti ritroviamo certi aspetti ed espressioni libere, a volte oscene, e allusioni che costituiscono un tratto tipico dello stile del *Decameron*. Nella conclusione della IV Giornata un'allusione a un particolare della X novella viene conservata e resa ancora più perspicua al lettore:

sunder do er kam das der richter mit des arczte meyde den stampffczwercke holcz
zestossen angericht het

(Ar. 308, 20-21)

rispetto a quanto si legge nell'originale:

e spezialmente quando disse lo straticò aver l'uncino attaccato.

(Dec. 569)

Ma non sempre tali sono le scelte di Arigo che nella V Giornata non riporta i versi iniziali di carattere allusivo e osceno delle canzoni di Dioneo. Il traduttore o per brevità o per i riferimenti osceni le lascia ad eccezione di pochi versi che egli riporta autonomamente e che dovevano essere noti anche al lettore:

fraw gefiele euch daz Mein hanne hat ein roten kamp die schoen truen ritt
in gern mit in zů dancze

Per definire il tono del discorso di Dioneo vede *alla* *introduzione*

«in schimpffe sprache» (Ar., *ib.*, 33); il termine *schimpf* spesso contrapposto a *ernst* designa un discorso o racconto comico e burlesco in cui possono essere presenti anche espressioni oscene.

D'altro lato invece Arigo tende a caratterizzare i personaggi con aggettivi che sottolineano la nobiltà e il comportamento cortese, ad esempio «der edel iunge Dioneo» (Ar. 543, 14) e «Ir züchtigen edelen Frawen» (Ar., *ib.*, 29). Nella conclusione della novella di Griselda si sottolinea il comportamento virtuoso della donna e la sua costanza:

Doch alle die züchtigen Greseyde irer gütigen gedult lobten.

(Ar. 667, 17-18)

La parte conclusiva dell'opera viene così introdotta da Arigo:

got vns ein kleine nachred auch zü ende pring

(Ar. 667, 16)

Il discorso di Dioneo è ripreso integralmente e il traduttore sembra aver colto l'importanza della contrapposizione tra il vivere onesto della brigata e la degenerazione dei costumi correnti. Attraverso tale contrapposizione, più volte ripresa nella cornice, si esprime infatti la concezione artistica del Boccaccio. Alla fine si accenna anche al rientro a Firenze, senza però che Arigo faccia esplicito riferimento a S. Maria Novella.

Di grande rilievo è il fatto che generalmente vengano tralasciate le canzoni eccetto due, quelle della III e V Giornata. Forse le difficoltà incontrate per renderle in modo equivalente, sia a livello dello stile che della metrica, o anche la varietà dei significati e delle immagini possono aver indotto Arigo a tralasciarle o anche il gusto del pubblico più propenso, come si è detto, ad apprezzare la prosa che la poesia. Certe canzoni richiamano inoltre la poesia del «Dolce Stilnovo» e quella della IV Giornata presenta ad es. echi delle «rime pietrose». Rendere comprensibili questi elementi al lettore tedesco deve essere sembrato ad Arigo troppo arduo. A volte i significati sono simbolici o allegorici e lo stile ornato e retorico. Il tema che più spesso ricorre è quello dell'Amore, e quando a cantare la canzone è un personaggio maschile si possono cogliere anche riferimenti ad esperienze giovanili del Boccaccio. Comunque le canzoni del *Decameron* si prestano a più interpretazioni e di qui deriva anche la loro complessità.

La canzone della III Giornata viene invece ripresa fedelmente almeno per il contenuto. Si notano ampliamenti dell'espressione e una resa non equivalente della forma per cui essa sembra piuttosto essere stata ripresa in prosa che in poesia. Questa comunque è l'unica canzone che viene conservata, e al di là delle varie interpretazioni a cui può prestarsi, come ci dice il Boccaccio, il traduttore deve aver colto che la figura della donna e la situazione presentata potevano essere interpretate dal lettore anche in senso didattico-morale.

Vediamo ora di esaminare e confrontare alcuni punti che evidenziano come effetti presenti nell'originale vadano perduti nella traduzione che finisce per lo più per essere un calco.

Niuna sconsolata / da dolersi ha quant'io, / che 'nvan sospiro, lassa innamorata

(Dec. 443)

Betrübter frau nye ward; die sich ze klagen habe als ich mit verloren seüfczen, ich mein liebe trage.

(Ar. 239, 14-15)

La costruzione e l'andamento viene spezzato e con l'eliminazione di «lassa» si perde l'effetto dell'accostamento a «innamorata». Più pesante e meno integrata è la resa di «che 'nvan sospiro» con «mit verloren seüfczen». Le qualità della donna sono dal Boccaccio indicate come bellezza e leggiadria, mentre Arigo sottolinea anche la virtù e la nobiltà «adelich hübsche tugentreiche mit schöne gecziret» (Ar., *ib.*, 16-17) secondo le aspettative del destinatario. La ripresa di quanto segue:

per dar qua giù ad ogn' alto intelletto / alcun segno di quella / biltà, che sempre a lui sta nel cospetto

(Dec. 443)

Das zū einem peyspile allen edeln vnd hohen gemüte her nider auff erden zū einem zeichen der wir eigen schöne die allzeit vor im in seinem trone erscheint leucht vnd stet

(Ar., *ib.*, 17-19)

mostra una certa difficoltà del traduttore nel rendere la pregnanza delle espressioni e delle immagini. Le espressioni bimembri, qui con aggettivi e verbi, appesantiscono e presentano un tratto caratteristico della prosa del tempo. La resa della strofa seguente ha un andamento

paratattico e la successione di varie azioni, mentre nel Boccaccio il periodo è più articolato e complesso. L'inciso «che leggieri / sen vola» (*Dec., ib.*) è tralasciato e la grazia di «tutto in vagheggiarmi spese» (*Dec., ib.*) si perde nella traduzione dove le espressioni sono più esplicite e dirette «alle seine zeit mich ze puelen vertreybe, vnd ich die ir selbes leybe milte was» (*Ar., ib.*, 23-24).

Lo stile è più a livello della prosa e si perde la polivalenza dei significati e l'atmosfera rarefatta della poesia. L'uso di espressioni bimembri «dez ich nun leyt trage vnd traurig pin; das ich in verloren habe vnd er mir enpfremdet ist» (*Ar., ib.*, 25-26) amplia e spiega quanto nell'originale è espresso in modo poetico ed essenziale «ma or ne son, dolente a me! privata» (*Dec., ib.*).

La strofa successiva insiste sulle virtù del giovane:

[...] ein edeler stolczer iüngeling nach meinem gedüncken redelich vnd aller tugent vol.

(*Ar., ib.*, 26-27)

In contrasto con tali virtù sono presentati i comportamenti negativi del giovane, soprattutto la sua gelosia. Nel Boccaccio non è così accentuata tale contrapposizione, perché le qualità sono presentate da un punto di vista più soggettivo e relativo: «sé nobil reputando e valoroso» (*Dec., ib.*). La seconda parte della strofa viene tralasciata e così anche nella successiva si hanno delle riduzioni. L'immagine della veste che muta con il mutare della condizione e a cui si ricollega una condizione d'animo in contrasto non viene conservata. Viene invece collegato l'inizio:

mein gross leyt vnglück vermaledeye

(*Ar., ib.*, 29)

con la conclusione:

vnd sprach O du traurige freüde daz ich nit ee tod pin ee ich dich ye versucht oder in sölchen sachenn ye erkante

(*Ar., ib.*, 29-31)

in quanto viene espresso un giudizio sulla condizione e sul modo di comportarsi della donna. Fedele è la resa dell'ultima strofa dove si rileva però un abbassamento stilistico rispetto all'originale. L'immagine della fiamma che un tempo arse e che la donna si augura non sia anco-

ra spenta perde nella traduzione i vari riferimenti allusivi e poetici per apparire nella sua determinatezza conservando soltanto il carattere denotativo:

vnd thue das ich verneme daz die flamme die dich durch mich enczündet nicht
erlesche.

(Ar., *ib.*, 34-35)

Questo è l'unico tentativo che Arigo fa di rendere una canzone. Ancora nella V Giornata troviamo una canzone che non corrisponde però a quella del *Decameron*. Qui è Dioneo che canta: colui che ama si dichiara servo d'Amore, in quanto attraverso la donna e la sua bellezza si è legato a lui. Egli rivolge inoltre ad Amore la preghiera di far conoscere e di raccomandare alla donna il suo amore. Arigo introduce invece un canto in cui è l'innamorato a rivolgersi direttamente alla sua donna. Dopo che è stata presentata all'inizio la potenza d'Amore, l'amante dichiara il suo amore, riconosce di non aver mai amato così una donna e promette di essere fedele, ma si augura di avere altrettanto da lei. Si riconoscono espressioni e motivi della poesia cortese, del resto abbastanza stereotipi, per cui si potrebbe fare un paragone con la produzione degli epigoni della lirica cortese. Risulta quindi immediatamente la distanza e il diverso andamento rispetto alla canzone di Dioneo.

Viene ripresa da Arigo, solo con alcune modificazioni, la conclusione del Boccaccio. In questa parte l'autore riprende e sottolinea gli intenti nei confronti del destinatario e giustifica le sue scelte. Mentre per il Boccaccio il fine è quello dell'intrattenimento e più specificamente dice «a consolazion» delle donne, il traduttore considera anche l'intento didattico e l'onore che può derivarne: «Zû freuden lobe vnd ern» (Ar. 668, 20). Boccaccio giustifica anche la varietà dello stile e del linguaggio che deve essere corrispondente alla materia trattata. Giustifica così l'uso di espressioni oscene o giudicate sconvenienti, detti e motti di spirito, adducendo il fatto che tali espressioni sono usate anche dai religiosi. Il lettore è poi libero di scegliere e di tralasciare ciò che non gli aggrada. Come si è potuto rilevare Arigo ha colto tale varietà e complessità dell'opera del Boccaccio e si è sforzato di rendere il linguaggio e i motivi carnevaleschi secondo moduli ed espressioni diffuse nella letteratura comica del suo tempo. Solo in

qualche caso trascura certi particolari, soprattutto se di difficile comprensione, o li mitiga, come nel caso di considerazioni pungenti e malevole nei confronti dei monaci (si veda Ar. 671, 23-24 e *Dec.* 1244).

Arigo conclude la sua opera con l'augurio che possa arrecare gioia ed essere di utilità alle donne che la leggeranno: «wo ir leset das euch freüde vnd nucze pringet» (Ar. 671, 37-38).

Affermazioni dei traduttori umanisti riguardo alle tecniche di traduzione. Aspetti della traduzione e usi della lingua e stilistici nell'opera di Arigo

A differenza degli altri traduttori umanisti, Arigo non ha descritto la tecnica da lui seguita, per cui questa è desumibile solo dall'analisi della sua traduzione e dal confronto con le posizioni espresse dagli altri traduttori. Le due principali tecniche seguite in quel tempo possono essere sinteticamente indicate con le espressioni «wort uz wort» e «sinn uz sinn». Con la prima si intendeva una traduzione fedele e letterale che tendesse a creare distacco rispetto alla *Zielsprache* e a promuoverne lo sviluppo, in quanto si considerava superiore la lingua dell'originale. Con la seconda invece si privilegiava la resa del senso, del contenuto dell'opera rispetto alla forma e, in funzione del destinatario, si ricercava un'espressione e una resa chiara e comprensibile. I traduttori del tempo fanno riferimento ad Orazio, e Steinhöwel ad esempio nella sua traduzione dello *Speculum vitae humanae* così si esprime:

Darynne ich dem spruch Oracij nachuolget hab. Lutend du getrüwer tolmetsch nit wellest allweg eyn wort gegen wort transferieren. sonder gebürt sich un̄ ist genüg ausz eynem synne eynen andern synne. doch gelaicher mainung zsetzen. das ich dan̄ in diser meyner translacion auch an etlichen orten getan [...].⁷⁸

A differenza di Steinhöwel e di A. von Eyb, N. von Wyle propende per una *wörtliche Übersetzung* e traduce tenendo presente il modello della lingua latina. Per delineare le diverse tecniche olte che sulle ope-

⁷⁸) Citato in: I. Hänsch, *Heinrich Steinhöwels Übersetzungskommentare in «De claris mulieribus» und «Äsop»*. Ein Beitrag zur Geschichte der Übersetzung, Göppingen 1981, p. 52.

re possiamo basarci sulle affermazioni dei traduttori contenute nelle dediche e nelle parti introduttive. Da queste dichiarazioni emerge inoltre la coscienza che i traduttori hanno dei problemi da affrontare e delle soluzioni che potevano essere date in considerazione anche del destinatario e degli intenti dell'opera.

Steinhöwel nell'introduzione alla traduzione del *De claris mulieribus* definisce la tecnica secondo la *sinnngemäße Übersetzung* e ritiene opportuno effettuare aggiunte o riduzioni per rendere l'opera più comprensibile al lettore⁷⁹. L'intento è didattico; vengono presentate vite di donne illustri ed esempi da imitare e, in considerazione delle nobili donne, che sono il destinatario dell'opera, vengono tralasciate sei vite, in quanto presentavano aspetti scabrosi e sconvenienti. Là dove il traduttore conserva certi particolari o termini, si scusa con il lettore. Le attualizzazioni, l'eliminazione di elementi di difficile comprensione e le aggiunte per chiarire e commentare rientrano nella *sinnngemäße Übersetzung* e rappresentano i caratteri peculiari della tecnica seguita da questo traduttore. Anche nello *Speculum vitae humanae* Steinhöwel segue questo indirizzo⁸⁰. Nell'*Aesop* infine l'attenzione è rivolta a rendere il senso in una forma piana e comprensibile, per cui tende ad accogliere soluzioni più libere rispetto alla fonte e maggiore incidenza hanno le riduzioni e gli ampliamenti⁸¹.

La scelta di una traduzione strettamente letterale e fedele alla forma dell'originale si giustifica per N. von Wyle alla luce della sua attività didattica, in quanto egli traduceva testi dal latino in tedesco per renderli accessibili agli allievi e formarli nell'uso della retorica e di uno stile elevato anche in tedesco. Attraverso le traduzioni auspicava uno sviluppo della propria lingua a livello della sintassi e dello stile. Importante fu anche il ruolo di questo traduttore per la diffusione in Germania di testi di umanisti italiani (Boccaccio, L. Bruni, E. Silvio Piccolomini)⁸². Nelle dediche ritroviamo nomi di donne illustri, alle quali intendeva offrire opere di intrattenimento da cui potessero trar-

⁷⁹) Hänsch, *op. cit.*, pp. 80-82.

⁸⁰) Hänsch, *op. cit.*, p. 78.

⁸¹) Hänsch, *op. cit.*, pp. 82-83.

⁸²) Su N. von Wyle si veda: B. Strauss, *Der Übersetzer Nicolaus von Wyle*, Berlin 1912; R. Schwenk, *Vorarbeiten zu einer Biographie des Niklas von Wyle und zu einer kritischen Ausgabe seiner ersten Translatze*, Göttingen 1978.

re però anche degli insegnamenti. Nell'introduzione alle *Translationen*⁸³ egli dice che avrebbe potuto tradurre in modo più libero, ma rispetto agli altri traduttori considera meno il destinatario e l'aspetto della *Verständlichkeit*, mentre lo scopo principale è di formare i lettori nell'uso di uno stile retorico ed elevato. Interessante per una certa analogia con quanto espresso da Arigo è il riferimento ai nobili che sarebbero stati i richiedenti delle sue opere:

ward ich von etlichen fürsten fürstin herren und fröwen gebetten wyter etliche andere ding zetransfereren⁸⁴

ed è dai nobili e dalle persone colte che N. von Wyle attende stima e consensi.

L'attenzione verso il destinatario, l'intento didattico e ancora la tecnica della *sinngemäße Übersetzung* caratterizzano l'opera di A. von Eyb. Nell'*Ehebüchlein* tratta il tema del matrimonio e discute problemi di attualità e di largo interesse. La traduzione della novella del Boccaccio inserita in quest'opera attesta oltre all'interesse verso questo genere letterario anche la sua funzione di esemplificare aspetti inerenti al matrimonio, all'amore e alla posizione della donna. La tecnica da lui seguita si avvicina a quella di Steinhöwel e frequenti sono le riduzioni con una costante attenzione a una resa comprensibile in una lingua che si avvicini però il più possibile a una *Kunstsprache*⁸⁵. Dei traduttori sin qui considerati è per l'appunto A. von Eyb che riesce a raggiungere i migliori risultati sia rispetto alla fonte sia rispetto alla propria lingua che egli usa rispettando le strutture che le sono proprie e senza piegarla ai costrutti del latino. Sia a livello del contenuto che della forma questo traduttore si preoccupa che il testo tradotto sia accessibile anche ad un pubblico non particolarmente colto (si veda l'uso di detti e di espressioni popolari).

Arigo nell'introduzione dà indicazioni sulla sua traduzione e sul destinatario, ma non fa considerazioni sulla tecnica da lui seguita o sui problemi affrontati.

⁸³) N. von Wyle, *op. cit.*, pp. 7-12.

⁸⁴) N. von Wyle, *op. cit.*, p. 9, 26-28.

⁸⁵) Su A. von Eyb si veda: M. Herrmann, *Albrecht von Eyb und die Frühzeit des deutschen Humanismus*, Berlin 1893; J. Hiller, *Albrecht von Eyb: Medieval Moralist*, New York 1939.

K. Drescher nel suo studio⁸⁶, che già abbiamo citato, sottolinea nella traduzione del *Decameron* alcuni tratti popolari e l'attenzione di Arigo verso il lettore che si esprime attraverso attualizzazioni, adattamenti e spiegazioni. Arigo elimina o traduce a volte i nomi stranieri, riduce particolari e riferimenti poco comprensibili al lettore tedesco. Ad esempio aspetti del clima e dell'ambiente vengono adattati ed altri rielaborati secondo le aspettative e la cultura del pubblico. Nella cornice vengono eliminate le canzoni e nelle novelle quelle parti che potevano risultare di difficile comprensione. Vengono invece usati modi di dire ed espressioni popolari, ed anche sinonimi accostati in espressioni bimembri, mentre il linguaggio in certe parti assume tratti comici e carnevaleschi. Le espressioni bimembri, usate anche da altri traduttori, avevano la funzione di rendere un concetto in forma più comprensibile. Da quanto sin qui detto possiamo concludere che anche Arigo segue una *sinnngemäße Übersetzung*, come Steinhöwel e A. von Eyb, ma malgrado l'orientamento comune sono anche da evidenziare delle differenze. Infatti mentre questi due traduttori riescono a rendere non solo con fedeltà il contenuto delle opere che traducono, ma anche in una forma chiara e comprensibile per il lettore, alla lingua e allo stile di Arigo sono state mosse invece delle critiche, ad esempio da Baesecke. La traduzione di Arigo è molto aderente all'originale e integrale. Non interpreta, come fanno i traduttori di singole novelle, né privilegia certe tematiche ed argomenti, ma propone l'opera in tutta la varietà del contenuto e dei registri linguistici. Grandi dovettero quindi essere le difficoltà che si prospettarono soprattutto a livello stilistico e della lingua, in quanto si trattava di un'opera e di un genere, ancora nuovo in Germania, che solo nel '500 troverà un pubblico preparato e interessato a una larga ricezione. Da un lato le scelte di Arigo vanno nel senso della *sinnngemäße Übersetzung* e dall'altro lato egli si vede costretto, soprattutto per la struttura e la sintassi, a seguire da vicino l'originale, fino ad ottenere una traduzione quasi calcata. Di qui deriva che la lingua e la forma non sono sempre scorrevoli e piane e la struttura dei periodi fa intravedere la diversità degli usi dell'italiano rispetto al tedesco. A livello lessicale invece il traduttore sceglie espressioni che siano comprensibili per cui ad esempio

⁸⁶) Si veda n. 1.

accosta al termine straniero o all'imprestito la traduzione in tedesco. La presenza però di queste forme dell'italiano, oltre a confermarci la ripresa aderente e diretta dell'originale, porta a ipotizzare che il destinatario reale doveva avere una certa cultura e non poteva essere a un livello popolare. L'aderenza all'originale si spiega quindi con la difficoltà che Arigo incontrava nel rendere un'opera così complessa come il *Decameron* traducendo dall'italiano e non avendo a disposizione una tradizione o modelli di riferimento che potessero guidarlo nel rendere in modo equivalente livelli stilistici e registri linguistici. L'aderenza sintattica all'originale potrebbe richiamare la posizione di N. von Wyle, ma mentre costui ricercava nel calco stilistico e sintattico il mezzo per sviluppare la lingua tedesca in funzione anche dei suoi particolari obiettivi didattici, per Arigo non traspare questo intento e piuttosto sono evidenti le difficoltà che il traduttore incontra nel rendere il testo in modo autonomo e più orientato verso la *Zielsprache*. Si deve però tener presente che Arigo traduce tutto il *Decameron* e non singole novelle, per cui anche il fattore tempo può aver avuto il suo peso, tanto più che nella traduzione sono stati riscontrati numerosi errori, una certa trascuratezza e probabilmente non si è avuta una revisione finale. I risultati raggiunti da Arigo, inferiori qualitativamente a quelli ottenuti da altri traduttori contemporanei, non devono però far concludere con un giudizio negativo come fa Baesecke. Occorre invece studiare i diversi aspetti della traduzione per giungere ad una critica il più possibile fondata e obiettiva. Vedremo ora, riferendoci allo studio di K. Drescher, di esaminare alcuni caratteri della traduzione di Arigo per poterne valutare il livello e le scelte operate alla luce anche del confronto con altri traduttori suoi contemporanei.

Alcuni tratti popolari, ad esempio le attualizzazioni, si spiegano con la tecnica della *sinnngemäße Übersetzung*, in quanto il traduttore anche alla luce degli intenti didattici, si proponeva di rendere l'opera più comprensibile al lettore. K. Drescher riporta vari esempi riguardanti nomi propri, usi e costumi, aspetti dell'ambiente e del paesaggio⁸⁷. A livello della lingua si hanno tratti popolari nell'uso di modi di dire, proverbi, rime ecc., ma tutti questi tratti non sono peculiari dell'opera di Arigo, bensì sono diffusi in misura più o meno grande nella

⁸⁷) Drescher, *op. cit.*, pp. 5-15.

prosa del tempo. K. Drescher cercando di individuare la vera identità di Arigo, giunge alla conclusione che doveva trattarsi di un religioso per certi usi di termini ed espressioni. Anche in questo caso però si tratta di espressioni generalmente diffuse e ricorrenti che non danno all'opera una connotazione religiosa. L'accostamento di aggettivi come «göttlich» o «heilig» al sostantivo «ee»⁸⁸ rappresenta ad esempio un uso diffuso e la funzione è quella di caratterizzare il vincolo matrimoniale in quanto consacrato attraverso la cerimonia religiosa⁸⁹. Piuttosto si può rilevare l'intento didattico del traduttore che, senza modificare sostanzialmente la struttura dell'originale, sottolinea il giusto comportamento e fornisce indicazioni per attenersi, come del resto fanno altri traduttori.

K. Drescher invece non ha rilevato e trattato taluni aspetti del linguaggio comico e carnevalesco. Ad esempio cita l'espressione «warlich, warlich»⁹⁰ riportandola semplicemente al linguaggio biblico. Non riconosce però che nei particolari contesti in cui viene a trovarsi (ad esempio è usata da Calandrino) l'espressione tende ad assumere connotazioni comiche e parodistiche. Ancora in un passo riportato da Drescher⁹¹ la citazione delle parole pronunciate da Gesù nell'Ultima cena ha un effetto comico e una funzione scoronizzante. Infine l'espressione «tröst euch vnd seit guts mutes» era di certo familiare al lettore, in quanto ricorre nei *Fastnachtspiele*. Questi aspetti ed usi presenti nella traduzione di Arigo andrebbero meglio esaminati anche per poter individuare convergenze e divergenze rispetto alla ricezione del *Decameron* nel '500, ad esempio attraverso l'opera di H. Sachs.

Nelle *Anreden* e in certe espressioni Drescher riconosce tratti caratteristici del linguaggio dei predicatori⁹². A nostro avviso invece si possono cogliere espressioni ed usi che ricorrono anche nei *Volksbücher*⁹³. Interessanti sono poi le *Anreden* che contengono ingiurie ed

⁸⁸) Drescher, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁸⁹) Si veda a proposito di questi usi: M.G. Saibene, *I termini per «matrimonio» nelle traduzioni dei primi umanisti tedeschi del '400*, in *Letteratura e filologia. Studi in memoria di Giorgio Dolfini*, Milano 1987, pp. 227 ss.

⁹⁰) Drescher, *op. cit.*, p. 52.

⁹¹) Drescher, *op. cit.*, p. 55.

⁹²) Drescher, *op. cit.*, pp. 57 ss.

⁹³) Si veda ad esempio l'espressione «herre und vater» usata da Arigo e che ricorre anche nel *Volksbuch* «Tristrant und Isalde».

espressioni tipiche del linguaggio di piazza. K. Drescher cita, senza però evidenziare il livello del linguaggio, espressioni come «O ir trunckner esell», «du zu nichter sacke», «du unseliges pöses weybe»⁹⁴ che rimandano ad usi dei *Fastnachtspiele* e a un livello comico e popolare. Già abbiamo trattato l'episodio di Licisca e Tindaro dove ricorrono *Anreden* di questo tipo. L'uso di dare connotazioni attraverso gli aggettivi rivela l'intento del traduttore di interessare e coinvolgere il pubblico. L'attenzione al destinatario è costante attraverso spiegazioni, anticipazioni, interventi e come nei *Volksbücher* si intende così favorire la ricezione e comprensione di un'opera nuova e per molti aspetti ancora lontana dal gusto del pubblico.

Un particolare tratto stilistico che ritroviamo nella traduzione di Arigo è rappresentato dall'uso di espressioni bimembri e di sinonimi. K. Drescher distingue i diversi usi, ma il suo intento è soprattutto rivolto a dimostrare l'influenza dello stile e del linguaggio cancelleresco. Se in parte possiamo anche accettare questa interpretazione, in quanto si tratta di usi diffusi nella prosa del tempo e in particolare degli umanisti, dobbiamo però sottolineare che queste espressioni nelle traduzioni avevano la funzione di rendere più comprensibile il significato. Come B. Strauss ha rilevato nel suo studio sulla lingua di N. von Wyle⁹⁵, la *Zweigliedrigkeit* è soprattutto in funzione della traduzione e della *Verständlichkeit*, mentre più influenzata dalla retorica è la *Mehrgliedrigkeit* e l'uso del parallelismo sintattico.

Oltre a formule già da tempo in uso Drescher rileva la presenza nella traduzione di Arigo di espressioni bimembri che accostano termini sinonimi. Caratteristiche sono soprattutto espressioni in cui al termine straniero, spesso dell'italiano, o all'imprestito segue la forma corrispondente in tedesco. Il tema dei *Fremdwörter* e degli italianismi in Arigo andrebbe approfondito non solo per stabilire quali sono i tipi di termini ricorrenti, ma anche perché esso mostra l'intento di avvicinare il lettore all'originale facendolo partecipe e istruendolo su termini a lui non familiari. Da questo campo di indagine potrebbero inoltre forse venire indicazioni anche sulla fonte usata dal traduttore. K. Drescher esamina anche quelle espressioni che presentano termini dif-

⁹⁴) Drescher, *op. cit.*, pp. 60-61.

⁹⁵) Strauss, *op. cit.*, pp. 157-179.

fusi in zone diverse e che avevano la funzione di permettere una maggiore diffusione dell'opera e la comprensione anche da parte di lettori di diversa provenienza.

Vari sono gli studi pubblicati sulla *Zwei-und Mehrgliedrigkeit* nella prosa tedesca del tardo Medioevo e nelle traduzioni degli umanisti e diversi i criteri di classificazione delle espressioni⁹⁶. Negli studi più recenti si considerano i diversi tipi di accostamenti, la provenienza dei termini e il loro livello stilistico⁹⁷.

Fr. Wenzlau⁹⁸ ha raccolto ampio materiale da diverse opere e autori e lo ha catalogato considerando livelli diversi: dalla «einfache Zweigliedrigkeit» alle espressioni a più membri fino al parallelismo sintattico. Lo studio di Wenzlau si riduce a una semplice catalogazione degli usi dei diversi autori senza ulteriori approfondimenti; analogamente ormai superata e criticata⁹⁹ appare la tesi, sostenuta anche da K. Drescher, che questi usi siano da ricondurre allo stile e al linguaggio cancelleresco. Sulla base del materiale raccolto da Wenzlau si può vedere come rispetto ad altri traduttori Arigo usi soprattutto espressioni e formule bimembri di tipo piuttosto semplice, mentre rare sono espressioni di livello superiore e la *Dreigliedrigkeit*, del resto molto rara, presenta termini comuni. Fr. Wenzlau non considera per Arigo casi di parallelismo sintattico.

Diamo ora alcuni esempi di espressioni bimembri. Queste sono collegate da *und* o anche da *oder*, soprattutto se si ha l'accostamento di un *Fremdwort* al termine del tedesco: «notari oder offenschreiber», «specier oder apotecker», «speybe oder speyete». In quest'ultimo caso si nota inoltre che il primo termine era in uso nella zona bavarese-austriaca, mentre il secondo era più diffuso. A volte l'accostamento di due sinonimi serve a sottolineare e a dare rilievo a un concetto: «me-

⁹⁶) Strauss, *op. cit.*; Fr. Wenzlau, *Zwei-und Dreigliedrigkeit in der deutschen Prosa des XIV und XV Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des neuhochdeutschen Prosastils*. Halle 1906; W. Besch, *Zweigliedriger Ausdruck in der deutschen Prosa des 15. Jahrhunderts*. «Neuphilologische Mitteilungen» LXV (1964), pp. 200-221; E. Bauer, *Zweigliedrigkeit: und Übersetzungstechnik*, in *Würzburger Prosastudien II. Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters*, München 1975, pp. 175-192.

⁹⁷) Bauer, *art. cit.*, distingue ad esempio: 1) *identische Doppelausdrücke*, 2) *wortliche und freiere Übersetzung*, 3) *semantisch nahestehende Doppelausdrücke*. ecc.

⁹⁸) Su Arigo si veda Wenzlau, *op. cit.*, pp. 243-256.

⁹⁹) Si veda la critica di Besch, *art. cit.*, p. 221.

chlet vnd zû der ee nam», «nicht reden noch icht sprechen», «mussig vnd on gescheffte». Sarebbero inoltre da distinguere quelle espressioni che corrispondono a formule già in uso (ad esempio «ze liebe vnd freuntschafft», «antwortete vnd sprach») da quelle che hanno origine dalla traduzione e da precise scelte del traduttore. Frequenti sono nelle espressioni bimembri le perifrasi verbali, come nell'esempio sopra riportato per rendere «sposare» o ancora in «vergeben wirt noch ablass dar über sprechen». Da quanto sin qui osservato possiamo concludere che per questi usi Arigo si colloca al livello di Steinhöwel e di A. von Eyb, in quanto la *Zweigliedrigkeit* è soprattutto in funzione della traduzione e della resa comprensibile del testo. A. von Eyb usa anche espressioni più complesse e a un livello stilistico più elevato, ma la loro funzione non è tanto retorica quanto funzionale all'intento didattico di sottolineare certi aspetti. Anche nella novella di Griselda tradotta da Arigo abbiamo potuto notare che molte espressioni bimembri vengono usate per sottolineare i comportamenti e le virtù della protagonista. Nelle traduzioni di Steinhöwel si hanno anche espressioni a tre e a quattro membri, soprattutto nel *De claris mulieribus*, e usi della retorica, anche se il traduttore si preoccupa sempre che il testo sia ben comprensibile al lettore.

Per N. von Wyle, B. Strauss ha distinto le espressioni bimembri, che sono per lo più funzionali alla traduzione, dalla *Dreigliedrigkeit* e da certi usi retorici che sono finalizzati prevalentemente all'«ornatus». Indubbiamente si rileva in questo traduttore più che in altri l'influenza della lingua latina e dello stile cancelleresco.

Ritornando in conclusione ad Arigo e alla sua traduzione, vorremo in sintesi valutarne l'opera in confronto con quella degli altri traduttori e rilevare che egli ebbe il merito di far conoscere in Germania nella seconda metà del '400 un'opera così ricca e importante come il *Decameron*. Del resto la ricezione delle novelle del Boccaccio nel '500, ad esempio attraverso H. Sachs, non potrebbe essere compresa e valutata senza tener presente l'opera di Arigo. Nella traduzione egli si mantiene fedele all'originale, conservando le strutture sintattiche e l'ordine degli elementi, per cui potrebbe essere considerato alla stregua di N. von Wyle. Ma già si è detto che la fedeltà all'originale si può giustificare col fatto che Arigo traduceva dall'italiano e che l'opera proprio per lo stile e la sintassi presentava non poche difficoltà per

il traduttore. Questo però non esclude che in funzione del destinatario e per rendere comprensibile il testo egli cerchi di adattare attraverso riduzioni e spiegazioni. Il suo uso della lingua è a volte a livello semplice e popolare (detti e proverbi) e la *Zweigliedrigkeit* si presenta pure in forme piuttosto semplici. Con l'accostamento di termini dell'italiano ai corrispondenti termini del tedesco Arigo intende avvicinare il lettore all'originale e suscitare interesse e curiosità. La traduzione del *Decameron* di Arigo, che finora è stata poco studiata ed è stata oggetto di giudizi alquanto riduttivi sia per lingua che per lo stile, offre invece un interessante campo di ricerca sia per lo studio della ricezione del *Decameron* in Germania che per la tecnica della traduzione rispetto ad altri traduttori e per aspetti della lingua e dello stile che ricorrono nella prosa del suo tempo.

MARIA GRAZIA SAIBENE

[ISBN 88-205-0626-2]

L. 35.000