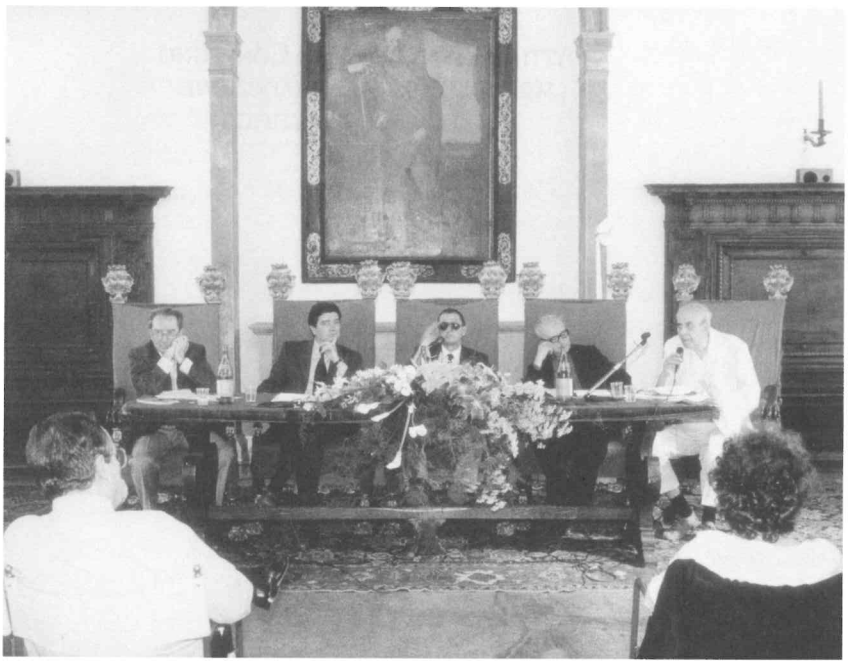
GOETHE TRADUTTORE E TRADOTTO

ATTI DEL VENTOTTESIMO CONVEGNO
SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA



La tavola rotonda "Goethe traduttore e tradotto".
Da sinistra: Pier Vincenzo Mengaldo, Gianmarco Gaspari,
Giuliano Baioni, Luciano Zagari, Giorgio Cusatelli

GIANMARCO GASPARI

GOETHE TRADUTTORE DI MANZONI

La traduzione di Goethe del *Cinque maggio* segna una minima tappa nell'opera di Goethe, un momento fondamentale, se non decisivo, nell'opera e nella fortuna di Manzoni. Già questo dato di fatto impone al nostro discorso una prospettiva particolare, e giustifica, o meglio può giustificare, che di un tale argomento possa occuparsi un non germanista: con mezzi e fini, dunque, fondamentalmente diversi.

È naturalmente di un germanista l'ultimo intervento sulla questione: e cioè di Maria Teresa Giannelli, curatrice della sezione *Da lingue straniere* (*Aus fremdem Sprachen*) del terzo e ultimo volume della raccolta, nei "Meridiani" Mondadori, di *Tutte le poesie* di Goethe (1997). *Aus fremdem Sprachen* è dunque una selezione d'autore; importante per noi è che fu assemblata nel 1827, anno climaterico per l'intera opera manzoniana. Nel 1827, nelle stesse settimane in cui, a Milano, sono pubblicati i tre volumi della prima edizione dei *Promessi sposi*, esce a Jena, curato da Goethe, un volume di *Opere poetiche di Alessandro Manzoni*. Questo è precisamente il titolo, non la sua traduzione italiana (anche luogo ed editore sono in italiano: "Jena, per Federico Fromann"). Le opere poetiche di Manzoni raccolte nel volume sono le due tragedie, il *Conte di Carmagnola* e l'*Adelchi*, con le relative notizie storiche, cui segue una sezione di *Poesie varie*: il carme *In morte di Carlo Imbonati*, i cinque *Inni sacri*, e, ultimo, *Il Cinque maggio*. Tutti gli scritti sono presentati nel solo testo italiano, e senza note. È forse il caso di aprire qui una piccola parentesi. Un'operazione del genere era possibile nel polo culturale di Weimar, ossia a Jena, nel 1827; vent'anni più tardi era ancora possibile che a Lipsia venisse realizzata un'edizione del solo *Adelchi* "per uso scolastico e privato" (così presentata nel frontespizio) "con note linguistiche, pratiche e di commento, e un dizionario", a cura

di un certo Eduard Hoepfner: anche qui i testi, comprese le *Notizie storiche*, sono dati in italiano; in tedesco le annotazioni linguistiche e filologiche. Non ho dati per ipotizzare quanti potessero essere nel primo ventennio dell'Ottocento i lettori tedeschi in grado di intendere senza difficoltà la lingua poetica di Manzoni, che comunque non era già più – anzi!– quella di Petrarca e di Metastasio. Mi sembra in tutti i casi significativo che nel 1847 ne fosse addirittura possibile una fruizione scolastica.

Quanto all'edizione di Jena, i testi italiani erano preceduti da una cinquantina di fitte pagine in caratteri gotici, contenenti tutto quanto Goethe aveva scritto sino ad allora su Manzoni. Il titolo della lunga introduzione era *Theilnahme Goethe's an Manzoni*; venne resa in italiano da un esule bresciano, Camillo Ugoni, che ne pubblicò il testo a Lugano tre anni dopo (1830), come *Interesse di Goethe per Manzoni*: traduzione felice, questa del titolo, e che rende anche la sfumatura, l'obiettiva "consacrazione" che al solo "interesse" di Goethe per qualcuno doveva per forza conseguire. Goethe lo sapeva bene, quando scelse il titolo originale. La sua ricerca delle "giovani leve" della poesia europea fuori della Germania s'era da tempo rivestita di un'aura quasi leggendaria. E la raccolta di Jena, uscendo prima che fossero noti all'Europa *I Promessi sposi*, che ebbero, quelli sì, successo europeo, mostra l'indubbia autorevolezza di quel giudizio. Si trattava dunque di una raccolta composita. E che anche in quanto tale merita di venire rapidamente presentata.

Tramite principale alla grande curiosità che Goethe ebbe per la letteratura italiana contemporanea era il banchiere Enrico Mylius, originario di Francoforte ma naturalizzato milanese. Mylius, che aveva sposato la figlia di un ministro di Weimar, a Milano si era associato nella sua impegnativa attività culturale (era amico e protettore di artisti, da Hayez a Thorwaldsen) il milanese Gaetano Cattaneo, a sua volta grande amico di Porta e di Manzoni. Era stato Cattaneo a inviare a Goethe a Weimar, nel novembre del 1818, qualche pezzo rappresentativo della scuola romantica milanese: tre opuscoli di Ermes Visconti, un numero del "Conciliatore", la prima edizione degli *Inni sacri* di Manzoni, cui fece seguire, pochi mesi dopo, la prima edizione del *Carmagnola*. I testi di Manzoni furono recensi-

ti da Goethe nel 1820-21 in tre articoli di "Über Kunst und Alterthum". Manzoni inviò allora a Goethe una lettera di ringraziamento (l'unica che gli scrisse): sincera, ma molto formale. Importante non tanto per i ringraziamenti a Goethe a motivo dei suoi elogi, quanto perché mostra che Manzoni aveva preso a cuore l'unico elemento di dissenso: la distinzione, cioè, che Goethe gli aveva rimproverato di aver fatto nel *Carmagnola*, fra personaggi reali e immaginari. Si avvia qui il rovello che porterà Manzoni, come è noto, a discutere in proprio delle rispettive competenze della *storia* e del *romanzo*, e che, spinto da una logica ferrea alle estreme conseguenze, lo vedrà, lui, l'autore dei *Promessi sposi*, negare la legittimità del romanzo storico (mi riferisco al saggio *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, che Manzoni pubblicherà nel 1850). Si capisce già da qui, da questa prima obiezione, come alla lettura dei *Promessi sposi* il debito nei confronti della storia non potrà per Goethe non venir considerato eccessivo. È soprattutto il racconto delle vicende della peste a sembrargli un'"escrescenza", come farà dire allo Streckfuss nella recensione al romanzo da lui ispirata per "Über Kunst und Alterthum". Per il resto, invece, "se la mia crescente età e i miei impegni non me lo impedissero", dichiarò, l'avrebbe tradotto: "farei volentieri per quest'opera quello che ho fatto per la *Vita* del Cellini".

Alla fine del 1822 Goethe si vide recapitare a Weimar, invio diretto di Manzoni, un esemplare di lusso della nuova tragedia, l'*Adelchi*, con una rilegatura in marocchino rosso e una dedica presa dall'*Egmont* (varrà la pena di tenere a mente questo particolare della legatura; il volume è ora conservato nel Goethe-und Schiller Archiv di Weimar). Goethe cominciò a studiare la nuova opera, ne tradusse un brano (il monologo di Svarto, dalla settima scena del primo atto), poi abbandonò tutto e tacque per cinque anni, fino alla pubblicazione delle *Opere poetiche* di Jena. Hugo Blanck, che in modo ammirevole ha ricostruito la vicenda, sostiene che "possiamo soltanto presumere che sia dispiaciuta al critico l'ossessione storica dell'autore". Comunque sia stato, nel 1827 l'*Introduzione* alle *Opere poetiche*, ossia *L'interesse di Goethe per Manzoni*, riuniva le tre recensioni agli *Inni sacri* e al *Carmagnola*, la lettera scritta da Manzoni a Goethe (in italiano e in traduzione), e un nuovo inedito saggio di Goethe

sull'*Adelchi*, che si concludeva con la traduzione del monologo di Svarto. Annota ancora Blank: "Tre esemplari dell'edizione di Jena furono inviati a Milano in luglio; Cattaneo comunicherà la sua contentezza soltanto in dicembre, però non a Goethe, ma al Granduca. Di Manzoni, nessuna riga".

Nello stesso 1827 – eravamo partiti da qui – Goethe pubblica *Da lingue straniere* (*Aus fremdem Sprachen*); di Manzoni include la traduzione del *Cinque maggio*, non quella del brano dell'*Adelchi*. Nei suoi scritti, come è noto, proprio da quel 1827 Goethe comincia a mettere in circolazione quell'idea di *Weltliteratur*, di letteratura universale, che suggella la sua attività decennale di scopritore, di recensore, di traduttore. Trova spazio qui, nell'*Aus fremdem Sprachen*, come pure è noto, anche l'interesse di Goethe per le tradizioni popolari, con la versione di antichi testi boemi e dei canti eroici neogreci. S'intende che nella raccolta non sarebbe stato a suo agio lo shakespeariano (così lo giudicò subito l'Ugoni) monologo di Svarto, che necessitava anche di un'adeguata presentazione del contesto narrativo. C'è però da chiedersi, al di là della *Weltliteratur* e della sottolineatura delle proprie doti di *talent-scout*, come mai Goethe destinasse proprio a quella raccolta la traduzione del *Cinque maggio*, accanto a testi di Byron e ai canti boemi e neogreci, sottraendola con ciò alla destinazione più ovvia, la (pressoché contemporanea) edizione manzoniana di Jena, dove pure poteva ben figurare accanto alle sue versioni della lettera di Manzoni e dei versi dell'*Adelchi*. Sarà chiaro, a questo punto, perché il tema di Goethe traduttore di Manzoni si restringe, inevitabilmente, al solo *Cinque maggio*: non traduzione di servizio (come quella del monologo della tragedia), ma scelta autonoma; nella compagine che s'è vista; senza alcun accompagnamento giustificativo, introduzioni o chiose.

Per la verità, un cenno al *Cinque maggio* s'incontra proprio là dove della versione di Goethe s'avverte la mancanza. Nel finale del *Theilnahme Goethe's an Manzoni*, l'autore accenna alla traduzione dell'*Adelchi* appena intrapresa dallo Streckfuss, e aggiunge: "Il Signor Streckfuss non dimentichi di tradurre l'ode di Manzoni, consacrata alla morte di Napoleone, traduzione che noi pure già da tempo abbiamo tentata a modo nostro. La rechi in tedesco secondo il suo metodo, affinché corrobori quanto *più sopra* osammo affermare de' bisogni della poesia lirica".

A modo nostro: prendiamo pure, intanto, l'espressione come il segno di un'insoddisfazione, tanto più in un tale contesto: la richiesta all'amico di una nuova versione. Ragione di più per chiedersi di nuovo come mai invece la versione fosse stata ripubblicata nell'altra sede. E cosa era stato affermato "più sopra", nell'articolo sull'*Adelchi*, quanto "ai bisogni della poesia lirica"? La questione ha qualche peso, perché Goethe parte da una distinzione che aveva messo a fuoco pochi anni prima, nello scritto *Per la migliore intelligenza del Divano orientale-occidentale*. La poesia lirica, dice dunque Goethe nella premessa all'edizione jenese, è sostanzialmente diversa dall'epica e dalla drammatica.

> Queste infatti assumono, narrando o rappresentando, di svolgere un'azione importante all'uditore o spettatore, in modo però che la parte che questi vi prende sia poca o nulla, o si riduca solo al pronto ricevere delle impressioni. Il poeta lirico per contro ha da esporre un soggetto qualunque, un avvenimento o un fatto illustre, in modo che l'uditore vi pigli affetto grande, e vivamente commosso da tal narrazione si senta come preso in una rete e stretto a partecipare all'azione. La lirica in tal senso potrebbe dirsi alta retorica; raramente però appare così, per la difficoltà che tutte le doti si riuniscano in un solo poeta. A noi non sovviene di alcun moderno che ne vada ricco al pari di Manzoni.

Dell'ode di Manzoni Goethe aveva ricevuto copia il 12 gennaio 1822, tramite il duca Carlo Augusto che ne aveva avuto a sua volta da Milano una copia manoscritta, inclusa in una lettera di Mylius. Era una delle innumerevoli copie clandestine che vennero fatte dell'ode dopo che la censura ne aveva vietato la pubblicazione. La prima edizione nota ai bibliografi (ha fatto apparizione sul mercato antiquario un esemplare forse unico di un'edizione precedente, in tiratura privata, ma non siamo ancora in condizione di poterne dare notizia) fu pubblicata in quello stesso 1822, a Lugano, dunque in terra non sottomessa alla censura austriaca, all'insaputa dell'autore, con a fronte la traduzione latina di un volonteroso ammiratore di Manzoni. Si potrà aggiungere che l'ultima traduzione a me nota del *Cinque maggio* è in russo, uscita a Mosca nel 2000 in una antologia della poesia italiana dovuta a Eugenij Solonovich. E che già nel 1883 un erudito volenteroso poteva allineare in un opuscolo – questo anche il titolo – *Ventisette traduzioni in varie lingue del Cinque maggio*. Hugo Blank, che ha fatto di recente il punto sulla fortuna del *Cinque maggio* in Germania, nel 1995 contava ventitré versioni tede-

sche, oltre quella di Goethe. Ventisei traduzioni spagnole sono state censite nel 1948 da Mario Gasparini. Certo, la popolarità del *Cinque maggio* è fuori discussione, come già si trovava a scrivere Niccolò Tommaseo: "L'autore degli *Inni sacri*, del *Carmagnola* e delle *Osservazioni sulla morale cattolica* viveva quasi sconosciuto all'Italia, quando quest'ode venne a far avvertita, come di cosa nuova, la Nazione ch'ella aveva un poeta".

Ma, fatta la debita tara all'interesse notoriamente provato dall'autore del *Faust* per la figura di Napoleone e per quanto in diverso modo ne illustrasse la gloria (ed è noto che giudicò l'ode manzoniana quanto di meglio fosse stato scritto sulla sua morte), non è questa la *popolarità* che indusse Goethe ad associare *Il Cinque maggio*, nella sua ideale *Weltliteratur*, ai canti neogreci. Sarà bene perciò tornare alla sua traduzione, che venne realizzata tra la metà di gennaio e il febbraio del 1822. La pubblicazione sulla rivista "Über Kunst und Altherthum" (1823) venne preceduta da una lettura pubblica, alla corte di Weimar. Ne abbiamo un resoconto in una lettera del consigliere Grüner:

> Goethe ha dato lettura dell'ode di Manzoni. Il poeta era quasi trasfigurato e commosso, i suoi occhi mandavano scintille, la precisa accentuazione d'ogni parola e insieme l'espressione m'incantavano; e quando ebbe finito, ci fu un momento di pausa. Ci guardammo a vicenda, e leggemmo il nostro entusiasmo l'uno negli occhi dell'altro. Non è vero, riprese Goethe, non è vero che Manzoni è un gran poeta? Io vorrei, gli risposi, che Manzoni fosse stato presente a questa declamazione: egli avrebbe avuto un ampio compenso dell'opera sua.

Espresso un po' ingenuamente, è l'effetto peculiare alla lirica che Goethe aveva descritto nelle *Annotazioni* al *Divano orientale-occidentale*. Ma merita forse scendere a qualche dettaglio più tecnico: a quell'*accentuazione di ogni parola*, per esempio, che sorprende il consigliere Grüner, e che si ritrova, ancora nel finale dell'articolo sull'*Adelchi* nell'edizione di Jena, prima della traduzione del monologo di Svarto: anche qui, nella tragedia, Goethe considera con attenzione quello che chiama "il ritmo dominante", scrive, "quell'irresistibile valicare di verso in verso, che aiuta ed anima una energica declamazione". Nella resa di questo ritmo, il tedesco ha non pochi problemi, scrive ancora, "l'orecchio e l'indole tedesca ribellandosi da qualsiasi movimento forzato". Si capisce che nella traduzione del

Cinque maggio Goethe si sia così fatto forte della libertà ritmica possibile all'ode tedesca, puntando su una prosódia più libera ma rinunciando alla rima. Ma si capisce anche come il ritmo stesso del *Cinque maggio* l'avesse potuto, appunto, affascinare: anche, intendo, nelle sue specificità prosodiche.

Mi scuso per il necessario *excursus* tecnico. La questione della metrica del *Cinque maggio* è stata affrontata per la prima volta in modo convincente da Francesco De Sanctis, prima in una lezione zurighese nel 1858, quindi in un'altra, napoletana, di tredici anni più tardi. Il mutamento di prospettiva, dall'una all'altra lezione, è illuminante: mentre importava, nel primo testo, che Manzoni avesse "inventato il metro di questa poesia", nella lezione del '72 si precisa invece che il metro del *Cinque maggio* "è già italiano, ma ricreato, rifatto dal Manzoni". È, cioè, l'alessandrino, "il verso francese, il doppio settenario, il verso di quattordici sillabe, divenuto italiano e chiamato martelliano". Alla partizione del ritmo nella coppia di settenari, e in particolare alla scelta dello sdrucciolo per la sede dispari, compete intera la corrosione della "cantilena e cascaggine" proprie del martelliano, da cui deriva all'ode quell'effetto di "corrente continua" (sono parole di De Sanctis: altri potranno discutere con maggior competenza quel che a me non è noto, se cioè il critico napoletano avesse potuto avvicinare il *Theilnahme* di Goethe), che è, romanticamente, la dimostrazione in atto della *rapidità* e del *calore* con cui venne concepita l'ode. È noto che la formula di De Sanctis ("Non potete fermarvi in questo accavallarsi di sdruccioli, dovete andare sino alla fine [...] tutto il resto lo divorate, e correte all'altro verso") godette di ampia fortuna. Meno noto è che qualche parte dovette avere, nella sua genesi, la precisa volontà di staccare il *Cinque maggio* da omologhi metrici forzatamente più prossimi, ma allora niente affatto popolari: l'unico esempio proponibile di martelliano italianamente "riuscito" era così individuato nel teatro comico di Goldoni.

Ma il fatto che sia nel testo del 1858 che in quello più tardo ricorra il tema della vittoria di quel ritmo sulla "cantilena" è buona traccia per avvicinare la pista meno esposta, quando si verifichi che lo stesso termine tornava, sotto la penna di De Sanctis, proprio nella prima pagina della *Storia della letteratura italiana*, per designare il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, nel quale si susseguono appunto sdruc-

cioli e piani (monorimi) in serie di tre alessandrini (o, come citava il primo capitolo della *Storia*, in un esastico di settenari): e *cantilena* era designazione già fissata, per il *Contrasto*, nei manuali del Nannucci e dello stesso Emiliani Giudici, entrambi ben presenti a De Sanctis. Si potrà seguire lo sviluppo della questione non oltre il 1910, quando veniva riaperta da Francesco D'Ovidio, che, nel suo studio su *Versificazione italiana e arte poetica medievale*, là dove trattava dei metri barbari, non aveva esitato a elencare fra gli esempi di tetrametro giambico catalettico, subito sotto l'*incipit* del *Contrasto*, "Rosa fresca aulentissima", proprio il primo distico – accoppiato – del *Cinque maggio*, a indicare come il settenario fosse germinato dalla cesura del verso maggiore. Risparmio qui l'intermezzo carducciano dello *Svolgimento dell'ode in Italia*, che pure è capitale almeno nel definire la divaricazione, tutt'altro che scontata, tra soggetto e metro, ma insomma sarà chiaro come la *popolarità* dell'ode, che nel recupero di un ritmo antichissimo sconfigge la cantilena del metro a vantaggio di quella "corrente" romanticamente celebrata da Goethe e da De Sanctis, la popolarità, dicevo, fosse proprio il *quod demonstrandum* inevitabilmente disceso dal giudizio sul suo ritmo: così insisteva assiomaticamente De Sanctis sul fatto che "il *Cinque maggio* sia riuscito la poesia più popolare in Italia", e addirittura "la prima poesia popolare in Italia".

Ora, l'eliminazione dalla partitura manzoniana di ogni tentazione recitativa e melodica comportava che alla sincope ritmica corrispondesse un'aspra tensione sintattica, al limite della comprensibilità. Lascio perdere quelle scelte di forte concentrazione espressiva tipiche della lirica di Manzoni, e anche della sua prosa – come la sineddoche o la sostantivazione dell'aggettivo, compendio più vistoso della prevalenza della brachilogia sulla diffusione, della *summa* sul commento –, ma immagino si possa condividere con qualunque traduttore, nel caso del *Cinque maggio*, la perplessità inevitabilmente connessa, per esempio, alla vertigine cinetica del paragone fra le onde travolgenti il "naufrago" e "il cumulo delle memorie" di Napoleone (ricordo solo lo sconcerto causato dalla poesia di Manzoni nella critica contemporanea, che era già giunta a ravvisare negli *Inni sacri* non più che "una oscura prosa rimata": così ad esempio Salvatore Betti, sul "Giornale arcadico" dello stesso 1827 del *Theilnahme* goethiano).

In breve, la scelta di Goethe, intesa come prioritaria la potenziale (nel febbraio del 1822) *popolarità* del testo, e intesa insieme la sua formidabile difficoltà (spero sia a questo punto chiaro come questo apparente principio di contraddizione stia in fondo alla base del fascino o della ripulsa della poesia manzoniana), è una scelta di estrema umiltà. La sua è una traduzione *fedele*, che non nobilita né abbellisce: asseconda, fin dove è possibile; dove no, interpreta. Ma evita comunque di ricreare: non è più Manzoni, né in tedesco potrebbe esserlo, e non sembra certo poter essere Goethe. Per questo la versione di Goethe del *Cinque maggio*, di fatto, non è piaciuta, tanto da essere spesso stata posposta alla piatta versione (del 1881, poi più volte ristampata) dello Heyse. La curatrice della sezione *Da lingue straniere* del Meridiano Mondadori parla anzi di una "controversia" tra estimatori e detrattori tuttora in corso; e disponiamo, uscito a Bonn nel 1995, di un libro di oltre trecento pagine (quello di Hugo Blank, che ho già ricordato) che prende in esame l'intera vicenda, ripercorrendola nei suoi labirintici dettagli.

È agevole, così, redigere un catalogo delle alterazioni e dei fraintendimenti cui Goethe andò incontro. Tali sarebbero, per esempio, "l'ultima ora | dell'uom fatale" reso con "der leztesten | Stunde des Schreckensmannes", che vale piuttosto *terribile* che *fatale*, e aggiunge anzi una sfumatura di sgomento assente nell'italiano; o i due secoli "l'un contro l'altro armato" mutati in *due mondi separati*, "gespaltne Welt". Può essere, anche se più che di fraintendimenti parlerei qui di *semplificazioni*: la differenza è che sarebbero, come tali, volontarie, giustificate da un fine preciso. Mi spiego con tre soli esempi, diversi tra loro, finora a quanto mi consta affrontati soltanto sotto la luce del *fraintendimento*.

Parto dal caso più noto. Al v. 80 dell'ode, "i percossi valli" sono tradotti da Goethe come *percorse valli*, "durchwimmelte Täler". La differenza è, ci viene detto, sostanziale: i *valli*, plurale di *vallo*, sono le trincee, meglio, gli scavi di trincea, abbattuti (*percossi*) dall'avanzata vittoriosa di Napoleone. Le valli "percorse" dagli eserciti fraintendono l'immagine, in italiano così precisa. La curatrice del Meridiano Mondadori opina che la copia manoscritta di cui si servì Goethe recasse appunto questa *lectio facilior*. Può ben essere che, tra le moltissime copie contemporanee dell'ode, qualcuna attesti il caso. In ogni caso, *vallo* è termine che la lirica italiana ha impiegato molto

meno frequentemente di *valle*, che è termine petrarchesco e, in più, associato convenzionalmente al *tòpos* del *locus amoenus*. Al singolare, sentito come voce tecnica, è presente qualche volta in Tasso, poi (due volte) proprio nell'*Adelchi*. Il plurale *valli* (il maschile dal femminile si discrimina grazie alla presenza di articoli o aggettivi) è pure raro; lo usa due volte il giovane Manzoni, nel *Trionfo della libertà* e nell'*Urania*, una volta sola, ancora nell'*Adelchi* ("dai valli | calan le insegne"), mentre sempre nell'*Adelchi* si hanno tre occorrenze di *valli* come plurale di *valle*. Sono convinto che per Manzoni contasse, in quella scelta minoritaria, l'esempio di Parini, cioè l'ode *Il bisogno*, vv. 7-8: "di valli adamantini | cinge i cor la virtude". Come per Goethe, nella sua lettura semplificatrice, poteva forse contare questo brano polizianesco delle *Elegie* di Paolo Rolli, un *locus amoenus* che pure vale la pena di citare:

> E quindi al fresco tramontar del giorno
> sull'erba verde e i fior vermigli e gialli
> che odorano e dipingono il soggiorno,
> tesser canti amorosi, e vaghi balli;
> e l'eco udir che rende tronco e lasso
> il canto e il suon *dalle percosse valli.*

Qui *percosse* da canti e suoni, è chiaro; ma con immediata disponibilità a fissarsi nella memoria poetica di Goethe come inscindibile giuntura (per cui *valli* quello e null'altro poteva essere, anche se il nuovo contesto mutava genere all'aggettivo), data – oggi potrà anche sembrarci strano – la popolarità del Rolli: ma i versi che ho citato vengono dallo stesso libro dei *Poetici componimenti* in cui si legge *Solitario bosco ombroso*, l'ode che Goethe racconta, in *Poesia e verità*, di aver imparato a memoria, da bambino, dal canto di sua madre.

Al v. 99, nella penultima strofe, l'invito alla Fede "Scrivi ancor questo, allégrati" viene tradotto con "Sprich es aus!", sostituendo alla *scrittura* la *parola*. Si tratta senz'altro di una perdita (questa non rilevata dai commentatori), la perdita di un'immagine: poiché quella della Fede (o della speranza) che iscrive nel marmo il nome del defunto è immagine tipica dell'arte sepolcrale di gusto neoclassico, alla Canova, alla Tenerani. Ma una decina di versi prima (81) Goethe aveva reso, nell'elenco di quanto Napoleone ripensa con dolore della sua vita trascorsa, subito oltre "i percossi valli", "il lampo dei manipoli": e lo rende con "das Wetterleuchten der Waffen zu Fuss",

il lampeggiare delle armi gettate ai piedi del vincitore, secondo il costume romano: l'immagine compensa, nella stessa direzione (si penserebbe qui ai *Fasti napoleonici* di un Appiani), quella, perduta, della Fede che scrive, e forse può giustificarne, per una scelta di alleggerimento, la rimozione.

Ultimo punto. La ragione per cui la Fede deve "allegrarsi" è, negli ultimi versi dell'ode, il fatto che "più superba altezza | al disonor del Golgota | giammai non si chinò" (vv. 100-102). Più che l'altezza di Napoleone – *altezza* che aveva attirato su questi versi la spietata ironia di Gadda – è quel "disonor del Golgota" a dare problemi. Ne ha dati, certo, non pochi ai commentatori del testo italiano, alcuni dei quali hanno trovato fuori luogo quel senso di vergogna, di infamia, gettato sull'altare del sacrificio (il "sublime altar" del quale si imporporano le zolle nella *Pentecoste*, v. 15: in apparente contraddizione). Il traduttore latino traduce senz'altro, mantenendo il senso, "Golgothae infamia". E Goethe stesso insiste: "dem berüchtigten Golgatha", *il malfamato Golgota*, che contiene sì il senso del disonore, ma ne attenua la ragione profonda, quella che nel libro degli Ebrei era l'"improperium Christi" (XI 26) e nella prima Lettera ai Corinti la "stultitiam crucis" (18 e 23), come lo stesso autore citava in una lettera all'amico Giambattista Pagani (I, 253), per tradurre in altra (II, 93) "la santa ignominia della Croce" (Luigi Russo ricorda giustamente l'"opprobre de la croix" dei grandi predicatori francesi). Ma interessanti sarebbero qui (i commenti ne difettano) i numerosi possibili richiami all'innografia medievale, da Alexander Neckham ad Arnolfo di Lovanio, che sottolineano la pena subìta da Cristo come malfattore, *rex* e *reus* (Spitzmüller, *Poésie latine chrétienne du Moyen Age*, Bruges 1971, pp. 746, 828 ecc.), e sembrano proprio costringerci a rivedere la *naïveté* della resa di Goethe. Il quale, del resto, aveva pacificamente sottoscritto alle sue rinunce nei confronti del testo manzoniano quando s'era trovato a render conto, nella recensione agli *Inni sacri*, di quello che chiamava il "vantaggio d'essere nati cattolici":

> E sia detto con pace di tutti che un poeta nato ed educato cattolico sa usare delle dottrine della sua chiesa assai meglio che non i poeti d'altre confessioni, dovendosi questi ingegnare di trasportarsi colla sola fantasia ad una sfera, nella quale resteranno sempre stranieri.

Anche in questo, dunque, stava la *popolarità* del *Cinque maggio*. E credo che Manzoni stesso, senza prevedere che la sede definitiva della traduzione di Goethe potesse accompagnarlo alle versioni boeme e neogreche della nuova *Weltliteratur*, credo che Manzoni stesso si augurasse che proprio là dovesse puntare il giudizio di Goethe sulla sua opera. La legatura in marocchino rosso dell'*Adelchi* di Weimar era in fondo la replica di quella, con la splendida edizione dell'*Urania* (ora alla Biblioteca "Victor Cousin" della Sorbona, a Parigi), che nell'ottobre del 1809 un Manzoni poco più che ventenne aveva offerto a Claude Fauriel, la persona che più d'ogni altra intese quel che Manzoni stava facendo e cosa davvero volesse fare della sua poesia: lo stesso Fauriel che un paio d'anni prima dell'*Aus fremdem Sprachen* di Goethe si era affermato come primo e il massimo studioso della poesia popolare europea, pubblicando a Parigi, dopo anni di lavoro, i due poderosi volumi degli *Chants populaires de la Grèce moderne*. Non si tratta di coincidenze, ma, ormai, di cronaca: concepito, progettato e faticosamente voluto come tale, un romanzo popolare era intanto arrivato a chiarire il senso, la direzione precisa di quel percorso.

Nota bibliografica

Per i testi e la ricostruzione: H.-G. GRÜNING, *Goethe critico della letteratura italiana*, Palermo, Palumbo, 1988; *Goethe e Manzoni. Rapporti tra Italia e Germania intorno al 1800*, a cura di E.N. Girardi, Firenze, Olschki, 1992; J.W. GOETHE, *Tutte le poesie*, edizione diretta da R. Fertonani, vol. III: *Divano occidentale-orientale*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 824-831, 1190-1193. Una bibliografia esaustiva in H. BLANK, *Manzonis Napoleon-Ode in deutschen Übersetzungen. Mit einem Beitrag von Vito R. Giustiniani*, Bonn, Romanisticher Verlag, 1995. Su Enrico Mylius e sul ruolo di mediatore esercitato da Gaetano Cattaneo, si veda ora il catalogo *"...rispettabilissimo Goethe... caro Hayez... adorato Thorvaldsen...". Gusto e cultura europea nelle raccolte d'arte di Enrico Mylius*, a cura di R. Pavoni, Venezia, Marsilio, 1999. Per la reazione del consigliere Grüner: L. SENIGAGLIA, *Relazioni di Goethe e di Manzoni su documenti inediti o poco noti*, "Rivista contemporanea", I, 1888, pp. 9-10; per l'interpretazione desanctisiana del *Cinque maggio*: F. DE SANCTIS, *Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi, 1955 (*Opere di F. De Sanctis*, vol. X), pp. 161 sgg., 339 sgg. (e cfr. F. D'OVIDIO, *Versificazione italiana e arte poetica medievale*, Milano, Hoepli, 1910, pp. 328 *passim*). Per la lettura della poesia manzoniana da parte di Goethe, C. LERI, *Gli "Inni sacri" manzoniani nel giudizio di Goethe*, "Otto/Novecento", XII, 1988, pp. 65-76 (ora nel vol. *Manzoni e la "Littérature universelle"*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2002, pp. 81-96). Non trattano della versione del *Cinque maggio* i complementari contributi di J.F. BEAUMONT, *Manzoni and Goethe*, "Italian Studies", II, 1939, pp. 129-140, e di I. KLEIN, *Some German and Italian Literary Reactions to the Publication of "Opere poetiche di Alessandro Manzoni" in 1827 and Early 1828*, "Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft", 21, 1986, pp. 285-289.

Pier Vincenzo Mengaldo

GIORGIO ORELLI TRADUTTORE DI GOETHE

Se parlo con voi di Giorgio Orelli è perché si tratta dell'unico poeta contemporaneo in lingua italiana di alta classe che abbia tradotto distesamente la poesia di Goethe: *Poesie* (a cura di G. Orelli, Milano, Mondadori, 1974), raccolta che ne amplia una, meno conosciuta, precedente (meno intensa la pur eccellente complicità di Diego Valeri: *Lirici tedeschi*, Milano, Mondadori, 1959).

Giorgio Orelli è, di gran lunga, il maggior poeta svizzero-italiano del Novecento, e forse, insieme a Philippe Jaccottet, il maggior poeta svizzero in assoluto del secolo trascorso. Possiamo anche dirlo "lombardo di Svizzera", per la comunanza del sostrato dialettale e certe sue adiacenze di poeta; o, con Contini, "toscano di Svizzera" per la purezza della sua lingua. Ma in più va ricordato che Orelli è anche un interessantissimo critico letterario, un critico soprattutto dell'orecchio vorrei dire, attentissimo, quasi infallibilmente, alle strutture foniche della poesia e al loro diramarsi, e a quella che oggi si chiama intertestualità: alla buona, all'emergenza delle "fonti". Dunque egli ripete quella triangolazione poeta-traduttore-critico che è tipica della poesia italiana del Novecento, coi relativi riversamenti e sulla base di ciò che potremmo chiamare, largamente, un atteggiamento metapoetico. Non solo, ma Orelli è interessatissimo all'altrui lavoro traduttorio, e qui ricorderò soprattutto un suo vecchio saggio (negli *Studi in onore di Leone Traverso*) dove si comparano le varie versioni italiane della sublime *Hälfte des Lebens* di Hölderlin, per proporre finalmente una traduzione propria.

La scelta di versioni goethiane di cui discorrerò è preceduta da due preamboli, una *Premessa* e degli *Appunti informativi*, e questi mostrano una tale autocoscienza e introspezione che mi verrebbe voglia di leggerveli anziché stare io a chiacchierare. Per esempio, col solito orecchio compiaciuto, Orelli mette a verbale che un suo verso,

"e tinger d'oro tutto l'orizzonte" da "Rings den Horizont vergolden" della senile, bellissima *Fruh, wenn Tal, Gebirg und Garten*, riecheggia il boiardesco "che ne incendeva tutta la marina" (a sua volta di sapore dantesco). Ma io ho la cattiva, o buona, abitudine di non dar retta a ciò che i poeti dicono di sé, e perciò procederò per mio conto.

Il primo ordine di fatti che ci può dare informazioni su Orelli traduttore di Goethe è la scelta stessa che ha compiuto. Orelli traduce sì alcuni dei grandi *Inni*, compresa l'ardua *Harzreise im Winter*; traduce anche alcune delle più straordinarie liriche brevi goethiane della giovinezza o prima maturità, come *Meeres Stille*; ma il nucleo forte delle sue versioni è dato dalla somma di quattro *Elegie romane*, di un notevole numero di *Epigrammi veneziani* e di una pur notevole scelta dal *Divano occidentale-orientale*. Basta questo, anche senza citare testi di tonalità assimilabile, per indicarci che la mira del traduttore va al Goethe più feriale (non voglio dire il più "prosastico"), giusta una evidente caratteristica di Orelli poeta, maestro nell'intridere reciprocamente conversazione, prosa e strette liriche, ma anche inteso, io credo, a "desublimare" Goethe di fronte a un pubblico moderno. Se vogliamo, questa tendenza è suggerita, nel dettaglio, dalla frequenza nelle versioni di endecasillabi di 4ª-7ª o anapestici, che al nostro orecchio hanno di solito carattere prosastico. Così citerò appena un paio di *incipit*: "La vita è un povero passatempo" (l'equivalente goethiano è più sostenuto se non altro per l'insistito ritmo giambico: "Das Lében íst ein schléchter Spáss"), o il pur giambico "Dovetti un giorno passar per Erfurt". Se me lo concede l'amico Baioni, goethiano principe, che presiede questa Tavola rotonda, oserei affermare che spesso Orelli va sulle tracce del Goethe più "pre-heiniano". È insomma un Goethe colloquiale e anche spiritoso che Orelli fa scendere di un ulteriore gradino verso il parlato. Sarebbe poi da vedere caso per caso. Ad esempio uno "Schleichend" diviene "in un amen", un "Das wollt mir gar nicht ein", si segmenta e abbassa in "ma niente, non mi entrava". E d'altra parte se Orelli traduce la XIV elegia romana sarà anche per il sentore intensamente oraziano del suo inizio (cito la sola versione): "Fammi luce, ragazzo. È chiaro ancora. / Voi consumate olio e stoppino proprio per niente. / Non chiudete le imposte...". Chissà poi se Orelli non è stato lieto di tradurre l'attacco di un *Lied* di Suleika: "Der Spiegel sagt mir: ich bin schön!" = "Lo specchio mi dice: son bella!", sia per le

sue armoniche favolistiche sia per la coincidenza con un luogo un tempo celeberrimo della nostra tradizione melodrammatica, "Lo specio me ga dito che son bela", aria di Lucieta nei *Quattro rusteghi* di Wolf-Ferrari, da Goldoni.

Per finire questo punto, prendiamo ora un testo intero. Orelli traduce *Menschengefühl* (*Sentimento umano*): "Ach, ihr Götter! grosse Götter / In dem weiten Himmel droben! / Gäbet ihr uns auf der Erde / Festen Sinn und guten Mut: / Oh, wir liessen euch, ihr Guten, / Euren weiten Himmel droben!". Non posso pensare che Orelli non abbia ricordato che questo testo era stato tradotto, o "rifatto", in dialetto da Noventa; ma qui il suo "zelo dell'originale", com'egli si esprime con formula continiana (pur verso un autore che dichiara di non amare), ha fatto sì che si sia sottratto a qualsiasi tentazione noventiana, sia nei dettagli che nell'assieme. Ecco Orelli: "Ah, voi dèi! grandi dèi, / nell'ampio cielo lassù! / Se deste a noi sulla terra / fermo senno, animo buono, / oh vi lasceremmo, voi buoni, / il vostro ampio cielo lassù!". E Noventa: "Ah, vù Dii, grandiosi Dii, / In tel largo çiel, là sora, / Se ne dessi, vù, in sta tera / Mente sana e buon umor, / Cari Dii, ve lassaressimo, / A vù, el largo çiel, la sora...". Le differenze tra le due versioni sono molto significative, una per una e nel complesso. Vediamole (prima, per ragioni tattiche, le soluzioni di Orelli): "grosse (Götter)" = "grandi" e non "grandiosi", con questa specie di neoclassicismo ironico; "weiten" = "ampio" e non "largo", più consuetudinario; "droben" = "lassù", contro il colloquiale "là sora"; "auf der (Erde)" = "sulla (terra)" / "in sta (tera)"; "Festen Sinn" = "fermo senno" / "Mente sana", ancora una volta più colloquiale; "guten Mut" = "animo buono" / "buon umor" (che pure è una traduzione possibile); "ihr Guten" = "voi buoni" / "Cari Dii"; per non dire dei puntini sospensivi finali di Noventa. Non è solo che Orelli è più "fedele", è che evita scrupolosamente quelle rese che nel cattolico pessimista Noventa veicolano la vena ironica se non sarcastica nei confronti del panteismo e dello stesso umanesimo del pur amatissimo Goethe.

Passando alle costanti linguistiche e formali del traduttore comincerò, come mi parrebbe buona regola, dai contenenti metrici. A parte *Inni* e qualcos'altro, i testi goethiani sono interamente rimati, talora a rime baciate. A meno che non si sia Montale di fronte ai sonetti di Shakespeare e altro, ogni grande traduttore italiano del

secolo passato, per non sacrificare troppo il significato al significante ma anche per suggerire la propria "modernità", tende ad optare per una soluzione che chiamerei di "allusione" alla struttura interamente rimata dell'originale, quando sia, in pratica alternando rime o i loro equivalenti nella metrica moderna (assonanze, consonanze ecc.) a versi non rimati. Sarebbe troppo lungo in questa sede documentare; magari sottolineerò che Orelli, profittando del genio della lingua italiana, colloca spesso in fine di verso due parole sdrucciole non rimanti fra loro (per esempio "alberi" e "alito", fra l'altro allitteranti, nella versione del *Wandrers Nachtlied*), cioè innesta la cosiddetta rima ritmica, che nella tradizione melica e innica italiana – e fino a Montale e oltre – ha valore di rima. Altra costante, questa volta in crescere. È noto che in tutta la storia delle traduzioni poetiche nostre, non solo da europei moderni, ma anche da classici greci e latini (si veda ad esempio l'*Eneide* del Caro), si ha regolarmente un aumento cospicuo di *enjambements* rispetto all'originale. Ciò è dovuto a ragioni di vario tipo, come il fatto che spesso si traducono in endecasillabi, e così Orelli, versi di maggiore estensione, o come quello che un pentametro giambico inglese o tedesco contiene, diciamo, più "parole" che non il loro equivalente, ancora l'endecasillabo. Ma è dovuto soprattutto a ragioni di tradizione letteraria, o insomma di stilistica storica: la poesia italiana, da Dante e Petrarca in poi, non ama troppo il verso-frase e lo stacco tra verso e verso, ma gradisce le transizioni fluide dall'uno all'altro e dunque le inarcature. Lo ripeto, è una costante storica accentuatissima così della poesia come delle traduzioni poetiche nel nostro paese, tanto da diventare quasi una seconda natura (chi, fra i grandi, vi si sottrae in gran parte è solo e significativamente il più originale dei nostri poeti-traduttori, Pascoli). Orelli quindi riproduce quasi sempre le inarcature goethiane (le eccezioni si contano su due o tre dita), e in più ne crea continuamente di nuove, che a volte sono marcatissime: dopo "che", "e", "con, "quando" (qui direi con memoria dell'inventore di questo tipo, Dante: "...Quando / mi dipartì da Circe...")", "né", "così" ecc. Meno radicalmente: "non stette / a piangere", "puoi tu / ferirmi", "cercare / conchiglie", buona parte di *Alpe in Svizzera*, come vedremo, "Presto, allor che valle e monte / e giardino..." e così via. Con che risultati? Io penso, almeno a occhio e croce, che questi insistenti tecnicismi non vadano tanto riferiti a una ricerca di lirismo quanto

invece ad una di scioltezza colloquiale, "prosa": che è tradizionalmente una delle funzioni dell'*enjambement*. Non sempre, naturalmente: quando in *Ganymed* Orelli traduce "Umfangend umfangen! / Aufwärts an deinem Busen" con "Abbracciando abbracciare! *Su* / fino al tuo petto...", sarà certo perché rendendo il subito precedente "aufwärts" con un verbo, "levatemi", ha tolto molto al sublime goethiano e sente di doverlo ristabilire con una scelta non lessicale ma posizionale. Ma ad esempio in (trascuro l'originale) "Un cerchio esiguo limita / la nostra vita, *e* / molte generazioni...", su quella congiunzione non posa alcun accennto espressivo e il risultato è di far scivolare un verso nell'altro, cioè far "prosa".

Siamo ai versi. È Orelli stesso nei suoi *Appunti* a riconoscere la predominanza dell'endecasillabo, prosodicamente perfetto nella stragrandissima maggioranza, per cui in questo egli si allinea alla serie più classica dei poeti novecenteschi, il secondo Montale, Penna, Luzi ecc.; va aggiunto subito che l'endecasillabo sottentra sia a versi più lunghi che a più brevi, e la seconda realizzazione è di maggiore interesse. È prevalentemente in endecasillabi il *Suonatore d'arpa*, da tetrametri trocaici, e quasi tutta *Alpe in Svizzera*, da un originale in distici elegiaci classicheggianti. Beninteso, domina la varietà accentuativa, e la cosa emerge più chiara quando Orelli si trova alle prese coi pentametri giambici goethiani. In questi casi, se non ho visto male, il traduttore tende a non abbandonarsi ad endecasillabi con schema giambico "imperfetto" (ad esempio *Cinque cose*: "tu présta orécchio a quésto insegnaménto": 2^a-4^a-6^a[ ]-10^a, e semmai, come si vede, "compensa" con l'uniformità timbrica); per il rimanente, profitta dell'enorme varietà accentuativa del *celeberrimum carmen*.

Un punto particolare merita attenzione: come il traduttore rende i distici elegiaci goethiani, che occupano una parte cospicua della sua scelta. Scontato che retrocede spesso all'endecasillabo (se non a versi minori), e che restituisce altrettanto spesso il pentametro – come da tradizione – con l'alessandrino, mi sembrano soprattutto degne di nota due circostanze. Dato l'uso pur sempre preminente di versi superiori alle undici sillabe, in primo luogo Orelli evita quasi sempre il più tipico esametro di origine carducciana, 7+9, dove il novenario è poi scandito di regola secondo 2^a-5^a-8^a (*triplicatum trisillabum*, come diceva Dante), e si attesta su schemi meno canoni-

ci, ivi compreso il cosiddetto esametro "thoveziano" (8+8); in secondo luogo incrocia volentieri, per così dire, i due fattori, rendendo con un verso più lungo il pentametro e con uno più breve l'esametro (altro caso di "allusione"?). Per il resto, mi basta segnalare la presenza di vari novenari "dattilici", che nel pascoliano Orelli andranno appunto intesi come memoria ritmica di Pascoli.

E anche per i ritmi si può suggerire qualcosa di analogo a quanto abbiamo ipotizzato per le rime. In aggiunta al già detto a proposito del distico elegiaco, ecco il caso di *Meeres Stille* (*Mare calmo*). È indiscutibile che l'effetto della potente lirica di Goethe poggia anche sull'assoluta uniformità del ritmo trocaico (in tetrametri), col rallentamento stupefatto e l'immobilità mortuaria che ne derivano: "Tiefe Stille herrscht im Wasser, / Ohne Regung ruht das Meer, / Und bekümmert sieht der Schiffer / Glatte Fläche ringsumher. // Kleine Luft von keiner Seite! / Todesstille fürchterlich! / In der ungeheuren Weite / Reget keine Welle sich". Ora Orelli parte con due ottonari perfettamente trocaici: "Gránde páce tiéne l'ácque, / pósa il máre sénza un'ónda" (il che gli costa sacrificare la forza e la valenza psicologica di "tiefe"), ma poi rompe il ritmo con due novenari poco marcati; e nella seconda quartina: prima un ottonario trocaico imperfetto ("Da nessúna párte un fiáto"), poi ancora un novenario poco ritmato, quindi, leopardianamente, "Nello spázio intérmináto", che allude fortemente al trocaico perfetto, come il successivo "Non si muóve neánche un'ónda" (se, come credo, è da leggere alla settentrionale *neanche* bisillabo).

"Zelo dell'originale", si è citato, che è meglio e diverso dalla solita "fedeltà". Ciò non impedisce però a Orelli qualche scarto, ora più ora meno convincente. Io ad esempio non capisco bene perché, traducendo il *Heidenröslein* (*Rosellina di macchia*), egli abbia reso "der *wilde* [selvaggio] Knabe" con "il bimbo *ignaro*" (e forse anche "bimbo" si può discutere). Ma dopo poche pagine trovo (chiusa del *Ganymed*) che "Aufwärts an deinen Busen, / Alliebender Vater!" è tradotto "Su, fino al tuo petto / gonfio d'amore, Padre!", e lo spostamento della qualificazione dal padre al petto mi sembra intelligente ed efficace; così non è certo male se "Meine *stille* Freundin" di *Meine Göttin* diviene più intimamente "la mia *pensosa* amica".

Anche qui però ci interessano le costanti, e non le riuscite o meno puntuali. E sono quelle che rivelano in Orelli e nei suoi scarti dal-

l'originale (scusate la tautologia) un poeta italiano, memore di un lessico poetico specifico e, ancora più, un poeta contemporaneo, memore dei suoi maestri recenti. Mescolerò per praticità le due serie. "Das Herz zusammenzog" = "*distrinse* il cuore"; "Den die doch bittre Schere / Nur einmal löst" = "che la *forbice* amara / solo una *volta recide*", che senza dubbio ha introiettato l'avvio montaliano "Non *recidere, forbice*, quel *volto...*"; "Winterströme stürzen vom Felsen" (già quasi Hölderlin) = "Torrenti gelidi *dirocciano* giù", dove la sintesi è possibile perché il verbo raro è al contempo dantesco, pascoliano e montaliano; "spazio interminato" (vedi sopra); "unter die Asche sich neigt" = "*crolli* sotto la *cinigia*", certo per variare gli altri due "*Asche*" resi con "cenere" del testo, ma la movenza è indiscutibilmente memore del montaliano "Un albero di nuvole sull'acqua / cresce, poi *crolla* come di *cinigia*"; "Da sich im Schwung überschlägst" = "*caprioli* [verbo] volando", altra sintesi dietro cui occhieggia il "*capriolare*" non tanto di Govoni quanto della *Bufera* montaliana; i (leopardiani) "*vaghi* seni", che sarebbero alla lettera "dolci"; "la brace del sole" e "la brace lunare" da "der Sonne Schimmer" e "Mondenglanz", maggiore accensione che però implica nel primo caso un costrutto postsimbolistico con inversione di determinante e determinato (e si veda, ad esempio, Ungaretti: "Un fiore di pallida brace"); "attimo *esatto*" da "günstige Augenblick" – e in Cardarelli è "esatto" un accordo, in Quasimodo il tempo, ma forse nell'orecchio di Orelli stava soprattutto il continuo e peculiare uso di "esatto" in Solmi; "schleudern" = "*svelgono*" (Montale ha "divelge"); "*svolti*" sostantivo da "wegeverlängernden" ("svolto" è tipica parola letteraria novecentesca); "*verzica*" dal semplice "grünelts"; "neri strati di tenebre" da "Schwarzvertiefte Finsternisse"; "*dischiude*" da "bereitet" ecc. Insomma si rispecchiano qui quelle che sappiamo, specie dal critico, essere le sue grandi predilezioni poetiche: Dante, Petrarca (che appare meno, anche perché disciolto nella tradizione che a lui fa capo), Leopardi, Pascoli, Montale. Ma occorre dire "eccetera": abbiamo nominato di passaggio Solmi; ora in questi bei versi "Proprio così! Tra la culla e la bara / dondoliamo sospesi e smemorati / sul Canal Grande, per entro la vita", io sento aleggiare qualcosa di solmiano.

Però attenzione: se noi ci imbattiamo in un "la luce magica di luna", con l'ellissi dell'articolo apparentemente ermetica, ciò avviene perché così Orelli marca il fatto che, come spesso nella lirica

goethiana e tedesca, l'originale non reca il semplice *Mond* ma il "romanzo", personalizzato e mitizzante, *Luna* ("Lunas Zauberschein"). Meno si trova, io credo, nella sintassi, anche perché il luogo deputato delle inversioni nell'italiano poetico, aggettivo qualificativo-sostantivo e non viceversa, ricopre una postura obbligatoria in tedesco, e perciò non sapremo mai quanto quelle collocazioni nel traduttore siano calco o magari allusione all'originale, o retaggio nazionale, o le due cose insieme.

Noterò appena qualche ellissi e qualche lieve passaggio dalla sintassi verbale alla nominale, come in "Leicht ist's, folgen dem Wagen" = "Facile seguire il carro", con questo tipo di frase caro alla poesia moderna. Così il passo cambia, ma Orelli usa del procedimento con estrema cautela, e nel caso appena citato l'effetto non è lirico, ma piuttosto colloquiale. Se poi guardiamo alla versione del *Wandrers Nachtlied* contenuta nelle *Poesie inedite* di Fortini, quattro frasi nominali tutte separate da spazi bianchi (e certo il risultato è originale!), ci rendiamo conto al confronto della misura di Orelli. Inoltre, tornando al lessico, si coglie qualche attenuazione, che può sfumare nell'indeterminato e nel vago (altro stigma italiano da Petrarca e soprattutto da Leopardi in poi), come in "das Glück ergreifen" = "*cogliere*". Con altrettanta sobrietà Orelli mette in opera quella che è un'altra caratteristica saliente dei traduttori italiani (si rivedano, nel secolo passato, Montale, Solmi...), cioè l'eliminazione o riduzione delle varie forme di ripetizione, anafore, parallelismi ecc. Ma è destino del traduttore – e così mi avvio a concludere – non attenuare o sfumare, bensì variare e a un tempo accentuare, talora mettendo in luce un iposignificato del termine originale, come nel già citato *pensosa* da "stille"; e accentuare e variare anche nella zona fra sintassi e metrica, come abbiamo visto in abbondanza e come Orelli fa, mi sembra, anche nei confronti dei grandi *Inni*, di cui allarga, almeno tendenzialmente, la polimetria.

Abbiamo dunque intravisto che Orelli si colloca al centro fra due diverse spinte o istanze, la "fedeltà" o zelo dell'originale, che è quanto dire lasciar scorrere Goethe in sé, e il non meno necessario situarsi nella propria tradizione e nella punta della modernità. Questo pendolo vale sia per le accentuazioni che, ma più raramente, innalzano al lirico e al raro, sia, e molto più spesso, per le attenuazioni che abbassano di registro. La scelta orelliana, come si è detto, punta

già al Goethe più colloquiale; e il traduttore in atto aggiunge un sovrappiù notevole di discorsività e "prosa". Come mai? La sicurezza borghese permetteva a Goethe, allo stesso modo, di puntare al sublime strappandolo al detentore tradizionale, l'aristocrazia, e di sentire anche la quotidianità come vicenda sempre effabile e anzi esemplare ("dov'io mi scosto il mondo / per trarre il mondo a me"). Così non può più essere per un poeta novecentesco, specie della natura anti-sublime di Orelli: per lui, come per noi, la quotidianità è soprattutto una difesa nello spazio del minimale di fronte a un mondo a-cosmico, e il sublime è ora vana aspirazione ora esercizio: Orelli l'ha tentato, come accade spesso ai poeti del Novecento, in persona d'altri, traducendo testi lontanissimi da sé, e ora mantenendone la temperatura altissima ora addomesticandoli.

Per finire, voglio leggervi, a sé stante, quella che a me sembra la massima riuscita di Orelli traduttore di Goethe, *Alpe in Svizzera*:

> Se ieri la tua testa ancora bruna
> era come i capelli dell'amata
> la cui dolce figura di lontano
> silenziosa m'accenna, ecco le vette
> grigio argentea ti segna ora precoce
> la neve che la notte tempestosa
> ti traboccò sulla riga. Ahi gioventù
> che la vita congiunge così stretta
> alla vecchiezza, come un sogno
> mutevole congiunse ieri ed oggi.

Su Orelli traduttore in generale si veda P. De Marchi, *Sul "Quaderno di traduzioni" di Giorgio Orelli*, "Testo", n.s., XXI, 40, luglio-dicembre 2000, pp. 109-130; sulle versioni da Goethe, Id., *La fedeltà alla poesia: sul Goethe di Giorgio Orelli*, in *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi*, Milano, Principato, 1997, pp. 318-331. Ricordo anche l'interesse di Caproni per Orelli traduttore goethiano.

*La Tavola Rotonda fu presieduta da Giuliano Baioni e, oltre alle relazioni di Mengaldo e di Gaspari qui pubblicate, ne furono presentate altre due, purtroppo non consegnate per la stampa, di Luciano Zagari (*Traduzioni di Goethe in Francia nell'Ottocento*) e di Giorgio Cusatelli (*Goethe tradotto*).*