

***I Sonetti a Orfeo* di Rainer Maria Rilke nelle traduzioni italiane dell'ultimo dopoguerra: servizio o disservizio?**

Carlo Testa

Il contesto poetico

Forse non è veramente necessario presentare al pubblico un poeta celebre come Rilke. O sì? Chi lo fa deve essere ben conscio della complessità di un'ispirazione poetica che copre la stagione letteraria europea della fine dell'Ottocento, tesa fra il decadentismo di Maeterlinck e D'Annunzio e, d'altra parte, il futurismo maiakovskiano degli anni Venti del secolo ultimo trascorso. Fra tali due estremi—vagando per l'Europa in lungo e in largo, dalla natia Praga a Vienna, da Parigi a Pietroburgo, passando per la Spagna, l'Italia e la Scandinavia—Rilke percorre anche un proprio personalissimo sentiero alla ricerca, nel mondo, dell'incrocio con il sentiero del Sacro. Con tali premesse si può dire che, nel corso della propria vita e della propria opera, Rilke abbraccia sì l'io dei decadenti, epperò lo trova vuoto e insostanziale; così come cerca, e trova, la grande voce poetica, epperò giustamente la attribuisce non agli scarni umani polmoni, bensì a un mistero che in ultima analisi ci trascende, a un mistero che soltanto un'intenta asceti di ascolto ci può permettere, trasumanando, di ricevere e decifrare.

Nel breve, denso saggio del 1975 intitolato “Oltre le parole: Rainer Maria Rilke,” pubblicato in occasione del giorno centenario della nascita del poeta, Claudio Magris riassume in modo limpido ed esemplare le luci e le ombre che caratterizzarono la vita di Rilke: la sua condizione sociale, privilegiata in quanto membro dell'élite europea della (cosiddetta) *belle époque*, nonché culturalmente particolare in quanto residente germanofono di una provincia slava dell'Austria-Ungheria; la sua sensibilità, così moderna per le nostre generazioni, circa la labile, artificiale natura del linguaggio umano; e infine, la sua metamorfosi, quanto a espressione poetica, dalle giovanili poesie di tipo crepuscolare a quelle spirituali del *Libro d'ore*, e poi alle *Nuove poesie* ispirate dall'incontro con lo scultore Rodin a Parigi, caratterizzate da “forma nitida e scultorea, perfettamente definita e conclusa.”¹

Venne poi, alla soglia della Grande Guerra e da quest'ultima temporaneamente interrotto, il michelangiolesco sforzo delle *Elegie duinesi*, iniziate nel 1911 appunto nel castello di Duino presso Trieste. Esse si direbbero un grande poema teorico-filosofico in dieci canti, a metà fra gli inni cosmici di Hölderlin e le immaginazioni ontico-linguistiche di Heidegger. Furono tali *Elegie*, per dirla con Magris,

un gigantesco tentativo di far della poesia sulla poesia, complessa costruzione concettuale che da una parte vuol celebrare poeticamente un pensiero e dall'altra vuol ridurre il pensiero e il mondo a poesia. [...] Le *Elegie* vogliono aprire l'individuo alla conoscenza dello sterminato ordito di relazioni e rapporti che lo inseriscono nel cosmo.²

¹ Claudio Magris, “Oltre le parole: Rainer Maria Rilke,” *Corriere della Sera*, 5 dicembre 1975, rist. in Rainer Maria Rilke, *I Sonetti a Orfeo*, traduzione di Carlo Testa (Bergamo: Moretti e Vitali, 2014), 18.

² Magris, 19.

E i *Sonetti*? Rilke scrisse *I Sonetti a Orfeo*³ in un turbine di giorni del febbraio 1922, ospite di conoscenti nel castello di Muzot, un piccolo villaggio di mezza montagna del cantone svizzero del Vallese (o Valais, o Wallis). A Muzot, in circa tre settimane, Rilke quasi miracolosamente termina le *Elegie* e, per così dire, le complementa redigendo interamente *I Sonetti a Orfeo*, che pure egli dichiara nella sua corrispondenza non aver fatto parte delle sue originali intenzioni. Ebbene, lo stesso senso della poesia

quale struttura e respiro del mondo dà vita agli stupendi *Sonetti ad Orfeo*, lievi e seducenti come un *Lied* popolare: la fede nell'identità fra parola e poesia è così intensa da non aver più bisogno di alcun complicato congegno stilistico e concettuale, e da permettersi quella semplicità nella quale ogni autentica profondità torna a confluire.⁴

Qui, dunque, “oltre le parole” siamo davvero.

Poco dopo avere completato le *Elegie duinesi* e composto di getto *I Sonetti a Orfeo*, Rilke si ammala di leucemia, malattia di cui si spegne nel 1926, all'età di soli 51 anni.

Il contesto italiano: le traduzioni

Veniamo ora alla domanda di quale sia stato il destino traduttologico dei *Sonetti a Orfeo* di Rilke in Italia, e iniziamo con gli eventi compresi fra le due guerre mondiali.

Nel periodo d'interguerra, il principio metodologico dominante fra i traduttori italiani di poesia era stato quello della traduzione “d'arte” metafisiceggiante, petrarchizzante, estetizzante. *I Sonetti a Orfeo* di Rilke vennero dunque volti nella lingua della penisola in modi che non fecero eccezione a tale costume, dando come risultato le tre versioni di Vincenzo Errante del 1929–30 (da ora in poi: ERR), Raffaello Prati del 1936 (nuova edizione del 1948; da ora in poi: PRA), e Giaime Pintor del 1942 (da ora in poi: PIN).⁵ Tali versioni si concentravano soprattutto su aspetti formali della traduzione (hanno in comune, per esempio, l'assioma della traduzione in endecasillabi italiani) e relativamente meno sulla precisione semantica; anzi, in svariati punti introducevano a cuor leggero soluzioni di pura fantasia.⁶ Benché ciò potesse allora parer normale, dal nostro presente punto di vista e nel nostro attuale modo d'intender le cose un tale stato di fatto non può che colpire e sorprendere.

E tuttavia le sorprese non finiscono qui. Non sembra infatti meno stupefacente dover constatare quanto a lungo, nel periodo susseguente alla seconda guerra mondiale, Rilke sia poi stato considerato materiale poco men che radioattivo dall'industria editoriale italiana. Evidentemente le idee politiche pro-regime di Errante, il suo più famoso araldo d'interguerra, ne avevano contaminato la reputazione in un modo così grave che al poeta nemmeno l'apprezzamento dell'antifascista Pintor poté valere come viatico sufficiente.

In modo tutto sommato più regolare, a partire dalla metà degli anni Ottanta—dunque nell'epoca ormai di solito chiamata post-politica—le traduzioni italiane dei *Sonetti* si sono poi

³ Rainer Maria Rilke, *Die Sonette an Orpheus* (1922), in Rilke, *Die Gedichte*, a cura di Ernst Zinn (Francoforte sul Meno: Insel, 1995).

⁴ Magris, 19.

⁵ Rainer Maria Rilke. *I Sonetti a Orfeo*, introduzione, traduzione e note di Raffaello Prati (Milano: Enrico Cederna Editore, 1948); Rainer Maria Rilke. *Liriche e Prose*, traduzione di Vincenzo Errante (Milano: Sansoni, 1993); Rainer Maria Rilke. *Poesie*, prefazione di Franco Fortini e traduzione di Giaime Pintor (Torino: Einaudi, 2003).

⁶ Circa tali problemi formali (così gravi da divenire, comunque, anche fortemente sostanziali) si veda Carlo Testa, “Ispirazione in traduzione: *I Sonetti a Orfeo* di Rilke nelle versioni italiane del periodo d'interguerra,” in *Il pensiero della poesia*, a cura di Cristina Caracchini e Enrico Minardi (Firenze: Firenze University Press, 2017), passim.

invece susseguite a quel ritmo piuttosto serrato che merita in pieno uno dei più grandi classici della poesia del Novecento europeo. Nel 1986 venne infatti la traduzione di Claudio Groff ed Elisabetta Potthoff (edita da Marcos y Marcos; da ora in poi G&P); nel 1990 quella di Giacomo Cacciapaglia (edita da Studio Tesi, con riedizioni nel 1994 e 2000 per Einaudi e Einaudi-Gallimard; da ora in poi CAC); nel 1991 apparve per Feltrinelli quella di Franco Rella (da ora in poi, REL); nel 1992 la Editografica pubblicò la versione di Marino Marchello (da ora in poi, MAR), seguita, nel 1997, da quella di Mario Ajazzi Mancini per la Newton (da ora in poi, AJA); indi, nel 2000, fu la volta di Rina Rosa Virgillito (Garzanti; da ora in poi, VIR); infine nel 2006—e siamo a sette, questa inclusa—la Passigli diede alle stampe l’opera rilkeana resa in italiano da Sabrina Mori Carmignani (da ora in poi, MOR); e non conto ulteriori riedizioni o ristampe).⁷

Compiendo, rispetto alla triade Errante-Prati-Pintor, un salto nel tempo di oltre mezzo secolo in media, veniamo con ciò a trovarci in un contesto che, rispetto alla cultura italiana degli anni 1930-1940, può venire definito come un’epoca pragmatica e/o post-estetica, fattuale, scientifica. In particolare, nel campo della traduzione della poesia, la fine del ventesimo secolo e l’inizio del ventunesimo possono venire descritti, fatte salve poche eccezioni, come un’era del dominio assoluto del principio semantico, sfociante nel nuovo ideale—imbevuto, a parere di chi scrive, di falsa modestia—della cosiddetta traduzione di servizio.”⁸

Secondo questo concetto la poesia andrebbe tradotta soltanto letteralmente; perché, in ogni modo, i restanti aspetti della poesia non si potrebbero comunque trasportare da una lingua all’altra. Ho già avuto occasione di definire come “monodimensionale” tale scientifico approccio, tale metodologia letterale-semantica; do per provato che essa sia insufficiente; e, senza tediare i miei lettori con inutili ripetizioni di quanto ho già argomentato altrove,⁹ mi propongo di concentrarmi qui su una questione almeno parzialmente diversa. Tale questione è di accertare se siffatte traduzioni—oltre a perdere aprioristicamente i valori cromatici della poesia originale, cui rinunciano in toto e per principio—non si rivelino alla prova dei fatti inadeguate anche là dove promettono il meglio (anzi: l’unico buono) di se stesse. Mi interessa accertare, intendo, se tali traduzioni sedicenti semantiche non si rivelino alla prova dei fatti inadeguate anche quando vengano valutate secondo il principio di base che dovrebbe informarle.¹⁰

⁷ Le traduzioni da me considerate, e da ora in poi citate, sono presenti nella loro interezza nell’Appendice 2 di questo articolo e sono pubblicate in: *Rainer Maria Rilke. I Sonetti a Orfeo*, prefazione e traduzione di Sabrina Mori Carmignani (Firenze: Passigli, 2006); *Rainer Maria Rilke. I Sonetti a Orfeo*, introduzione, traduzione e note di Franco Rella (Milano: Feltrinelli, 1991); *Rainer Maria Rilke. Poesie 1907-1926*, a cura di Andreina Lavagetto, traduzione di Giacomo Cacciapaglia (Torino: Einaudi, 2000); *Rainer Maria Rilke. Sonetti a Orfeo. Versione ritmica e percorsi paralleli nella prosa epistolare*, a cura di Marino Marchello (Bologna: Editografica, 1992); *Rainer Maria Rilke. Sonetti a Orfeo*, introduzione di Elisabetta Potthoff, traduzione di Claudio Groff e Elisabetta Potthoff (Milano: Marcos y Marcos, 1986); *Rilke. I Sonetti a Orfeo*, prefazione di Maddalena Longo, traduzione e note di Rina Sara Virgillito (Milano: Garzanti, 2000); *Rilke. I Sonetti a Orfeo*, traduzione, introduzione e note di Mario Ajazzi Mancini (Roma: Newton, 1997). Farò, in questo articolo critico, per ovvi motivi un uso limitato della mia propria, sulla quale—nonostante io ne conosca meglio di chiunque altro le manchevolezze—la mia opinione non può ovviamente ambire ad essere davvero neutrale. La mia traduzione è riportata nell’Appendice 2 e contenuta in *Rainer Maria Rilke. I Sonetti a Orfeo. Tradotti in verso e rima italiani da Carlo Testa*, introduzione di Claudio Magris (Bergamo: Moretti & Vitali, 2014).

⁸ Discuterò in altra e più specifica occasione quanto sul tema della “traduzione-pony” (sic) ha da dire Nabokov nel contesto dell’*Onegin* di Puškin.

⁹ Si vedano a questo proposito in bibliografia le mie pubblicazioni dal 2008 al 2013.

¹⁰ Il presente articolo può dunque definirsi come un lavoro empirico mirante a conclusioni teoriche generali.

Un caso rappresentativo: il Sonetto della (re)spirazione

Al suddetto fine procederò ora, con un esperimento per così dire *in corpore nobili*, ad esaminare le forme in cui una particolare composizione di Rilke è apparsa nel dopoguerra nella penisola italiana. Mi riferisco al Sonetto 1: III. Perché questa e non un'altra? Perché—oltre a possedere una compiutezza artistica particolare—svetta per la sua densità concettuale, per il suo valore filosofico e teorico-poetico intrinseco che investe in maniera meta-discorsiva il senso e il modo stesso del fare poesia. Il Sonetto 1: III, che ritengo potrebbe chiamarsi il Sonetto della (re)spirazione, è insomma, come vedremo nel dettaglio, un luogo di verifica privilegiato, fondamentale per cogliere il significato poetico della raccolta tutta.

Metodologicamente, intendo procedere collazionando i sei post-bellici avatar (sedicenti) semantici del sonetto in questione; a queste sei versioni pubblicate nel tempo da case editrici di grido affiancherò poi come settima quella, redatta in “versione ritmica” (definizione dell'autore), di Marino Marchello (1992). Ad esse aggiungerò infine, per contrasto, una ottava di mia mano, anch'essa in verso e rima.¹¹ Quanto a quest'ultima, posso anticipare che i suoi capisaldi teorici si possono, in estrema sintesi, così ridurre: desidero voltare le rime dell'originale in rime toscane; trasmettere quanto più fedelmente possibile il ritmo dell'originale, evitando di ingabbiarlo in versi canonici toscani quale l'endecasillabo o altri; riprodurre la semantica dell'originale quanto meglio sia possibile nell'ambito dei vincoli imposti dai primi due capisaldi. Inoltre e soprattutto, non intendo metter lingua in quanto il poeta ha da dire, né in come lo dice; non mi propongo cioè di sindacargli né lo stile né il contenuto.¹²

Orfeo in traduzione semantica: servizio o disservizio?

Vediamo dunque come il concetto di traduzione monodimensionale della poesia sia stato applicato ai *Sonetti a Orfeo* di Rilke dall'industria editoriale italiana, ad oltre mezzo secolo di distanza da Errante–Prati–Pintor. Come ha lavorato e lavora, in concreto, la pleiade prosemantica?¹³

¹¹ La mia traduzione è indicata tramite la seguente abbreviazione: TES.

¹² Le 6 + 1 = 7 traduzioni dell'ultimo dopoguerra da me discusse rappresentano la totalità del corpus di cui ho avuto notizia (così come la Errante, la Pintor e la Prati rappresentano la totalità di quelle di cui sono a conoscenza per l'interguerra). — Per limitarmi ad un solo, ma paradigmatico, esempio di (mis)fatto traduttologico, cito il caso del russo Aleksandr Blok: taluni traduttori italiani lo hanno tirato per la giacchetta verso la sponda di un accittato maeterlinckismo decadente, mentre all'opposto altri (al fine, si suppone, di spacciarlo per espressionista tedesco) lo hanno spettinato, stracciato e inzaccherato sino a camuffarlo in un *ecce homo* alla Giacometti o alla Egon Schiele. Ebbene lo gnostico-simbolista-sofianico Blok, si capisce, non corrisponde né all'una né all'altra di tali caricature. Non parlo poi della censura ideologica, nel nome della quale scopriamo che certi traghettatori non si sono peritati, nel trasportare Blok, di buttare a mare la parola “Dio” (“Bog”): essa in tal caso viene da loro sì tradotta, ma *tradotta* in qualche remoto e ascoso carcere, ove sparisce nel nulla senza mai giungere alla nostra riva. E d'altronde, Pintor fa pari pari con Rilke. Si veda Testa, “I-spir-azione in traduzione,” 157. Ora, mi par legittimo che un traduttore abbia preferenze estetiche o ideologiche; ma ritengo senz'altro codardo chi, abusando del proprio ruolo professionale, le esprima imponendole a dei defunti impossibilitati ad obiettare. Se davvero il traduttore non sa trattenersi, che scriva poesia a nome proprio; molto bene fu detto: “or va' tu su, che se' valente.”

¹³ Come ho già avuto occasione di sottolineare—in Carlo Testa, “Per una traduzione multidimensionale della poesia: ‘Notte, strada, lampione, farmacia’ di Aleksandr Blok tra esistenzialismo e simbolismo,” *Quaderni d'Italianistica* 34/1 (gennaio 2013): 220, n. 8—, sono ben conscio del drammatico aspetto economico-commerciale della questione, discutere il quale ci porterebbe troppo lontano; ma, in proposito, si trovano un'eccellente messa a fuoco presso Libero Sosio, “Brutte e infedeli. Noterelle sul lavoro di traduzione,” in *Atti del 9° Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica*, Monselice (PD), 10 (1981): xxxix–xlx; nonché svariati agghiaccianti *faits divers*, evocati passim nel bel volume collettaneo curato da Franco Buffoni, *La traduzione del testo poetico* (Milano: Marcos y Marcos, 2004). So benissimo che le imprese attive nel ramo dell'editoria italiana (e non) hanno dei vincoli di

RIL 01 Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
RIL 02 ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?¹⁴

L'espressione "Ein Gott vermags" di RIL 01 era già stata resa da Errante e da Pintor con lo striminzito verbo "potere;" ebbene, non più oltre procedono i traduttori del dopoguerra, che (a parte G&P) riprendono tale parola. La loro unica eventuale deviazione consiste nell'abolizione del pronome "lo:" in REL 01, AJA 01 e MOR 01, "un dio *lo* può" diventa sibillinamente "un dio/Dio può." Può che cosa? Mistero. Intanto, per modernizzare, ignorano "es" anche se ciò fa soffrire la grammatica (e, fra parentesi, la semantica). A chi scrive sembra molto più soddisfacente, rompendo lo schema consolidato da cinque traduzioni recenti, saltare a piè pari la questione del "lo" e, con doppio guadagno, abbracciare l'ampio e fatale senso sotteso a una struttura passiva impersonale come "A un dio è dato" (TES 01; bene "A un dio è concesso" in G&P 01).

Circa il "Wie... soll" ("Come... dovrebbe/ potrà mai farcela"), bisogna notare che quasi tutte le traduzioni italiane si accaniscono a utilizzare due volte lo stesso verbo: "potere." In VIR e G&P, "potere" appare comunque una volta; in tutti gli altri troviamo una vera cascata di pedissequa reiterazioni. Come già in Errante 01 "può-potremo" e Pintor 01-02 "può-potrà" (Prati opera diversamente), abbiamo infatti:

CAC 01 può-potrà
REL 01 può-può
AJA 01 può-può
MOR 01 può-potrà

Sappiano dunque i lettori non parlanti (non leggenti) il tedesco che non è il poeta ad aver scelto di duplicare il verbo "potere;" ben lungi, nell'originale un tale insipido verbo (ipoteticamente appunto "können") il poeta non lo usa nemmeno una volta. E pensare—ricordiamolo, in tale distretta—che tutte le suddette traduzioni italiane apparse nel dopoguerra si presentano come traduzioni semantiche, o di servizio; ebbene, è patente che qui il servizio a dir poco non eccelle.

La distretta continua peraltro a stringere nella traduzione dell'espressione di RIL 02 "schmale Leier," laddove per i peninsulari il problema non è rappresentato dalla lira—tale è, e tale per tutti rimane—, bensì dal dominante tratto per il quale Rilke qui la caratterizza: ovvero il suo essere (fisicamente ma, va da sé, soprattutto simbolicamente) "schmal," "stretta." Ora, nel dopoguerra tale lira divinamente inimitabile diviene "sottile" (G&P 02), "esile" (CAC 02), "inadeguata" (REL 02), ancora "esile" (AJA 02), e poi di nuovo "sottile" (VIR 02) e "sottile" (MOR 02, nella scia di di G&P e di VIR). Che dire? Per una volta che i linguaggi naturali L1 e

bilancio, e di profitto, ben precisi. D'altronde è proverbiale, lo si dice da millenni, che *carmina non dant panem*; quantomeno, ne danno poco ai loro traduttori. Ergo (e Bianciardi docet): se i traduttori dovessero lavorare senza fretta, non riuscirebbero affatto a campare. Goethe ebbe, per vie extra-editoriali, l'agio di scrivere *una volta* i suoi due *Faust*; ora, in tutta onestà quante volte potrebbero altri, nei secoli a venire, permettersi di ri-finanziarne, sempre e di nuovo, la ri-traduzione con lo stesso agio che Goethe ebbe? È vero: nel tradurre in maniera monodimensionale e semantica si lavora molto più a spron battuto che nel tradurre multidimensionalmente in ritmo e rima. Ed è vero che l'industria editoriale ha ritmi (anche se non rime) che non tollerano eccessivi perfezionismi. Tuttavia, la pecca non cessa di essere tale soltanto perché si rivela funzionale ai bisogni commerciali di un'industria che, come di ogni industria si suol dire, "crea occupazione"—nel cammino verso, appunto, il profitto. Com'è ovvio, la sfaccettatura più grottesca della situazione è che, con un supremo atto di falsa coscienza, l'industria ha l'*effronterie* di presentare un tale difetto come se fosse un pregio.

¹⁴ La presente e le successive citazioni dal Sonetto 1: III sono tratte da Rilke, *Die Sonette an Orpheus*.

L2, qui rispettivamente il tedesco e l'italiano, consentono una sovrapposibilità perfetta, uno stuolo di traduttori—tra cui quelli sedicenti semantici—si lancia in variazioni e deformazioni.

Se, facendo un passo indietro, esaminiamo tali discrasie semantiche nel loro complesso, non può non colpirci il fatto che queste deviazioni dall'originale vanno tutte nello stesso senso: gli aggettivi “sottile,” “esile” e “inadeguata,” hanno infatti molto in comune tra loro—nonché con i precedenti “fragile,” “lieve” e “impari” già usati nell'interguerra da Errante, Prati e Pintor, che ai propri futuri dopponi avevano aperto la (ripetitiva) strada. Conclusione: queste rese costituiscono, nel loro complesso, un caso evidente di traduzione tendenziosamente interpretativa. Nessuno dei nostri traduttori—quelli sedicenti semantici men che meno—sembra aver considerato che la poesia, e magari (soprattutto) la poesia di Rilke, potrebbe non essere affatto fragile, debole, esile, inadeguata al mondo, e via divagando, bensì al contrario potente, vigorosa, visionaria, aspra e forte... soltanto molto, molto, molto *stretta* (in Dante: “arta”)¹⁵—cioè, come il poeta ha in definitiva appena detto, semplicemente difficile da seguire. *Quod, vere, demonstrandum erat.*

RIL 03 Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
RIL 04 Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

Nelle versioni italiane di RIL 03 ricorrono, com'è giusto, termini quali “scissione,” “dissidio” e simili. Unica eccezione è il maldestro VIR 03 “È spaccato di dentro.”

Si noti che “Sinn” vale “senso” come “significato,” non come “sentimento;” del tutto subottimali si dimostrano dunque i termini “sentimento” di G&P 03 e “sentire” di MOR 03 (che dunque seguono quanto già rimproverabile ai precedenti Errante, Prati e Pintor).

Nulla di particolare si registra per RIL 04, ove Apollo, superato l'ostacolo dei sentieri che si biforcano, con o senza tempio sembra comunque avere insufflato ai traduttori italiani dell'ultimo dopoguerra alcuni buoni endecasillabi: per esempio a CAC e a VIR, che traducono in endecasillabi, per così dire, “quando si può.”

RIL 05 Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
RIL 06 nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
RIL 07 Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.

Leggendo quanto l'Italia dell'ultimo dopoguerra ha pubblicato per rendere RIL 05 “Gesang, *wie* du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,” [enfasi dell'autore] ci tocca di nuovo saltare sulla sedia: come già avevano fatto Errante, Prati e Pintor, tutte all'unisono le traduzioni dell'ultimo dopoguerra—quelle in versi, quelle in endecasillabi, quelle semantiche, quelle di servizio, quelle di disservizio—rendono RIL 05, che patentemente significa “Il canto, *come* tu lo insegni, non è brama,” con il ben diverso concetto “Il canto *che* tu insegni non è brama” [enfasi dell'autore].

L'errore è evidente: Rilke non scrive una frase relativa (oggettiva: “Der Gesang, *den* du lehrst...” [enfasi dell'autore]), bensì una modale. È il “come” che conta (o che canta), non il che cosa; conta il *modo* del cantare, non l'oggetto del canto. Con quanta verità Rilke rispecchia in tali

¹⁵ “Arto” nel senso di “stretto” appare nella *Commedia* in: *Inferno* 19: 42 (“arto”), *Purgatorio* 27: 132 (“arte”), *Paradiso* 28: 33 e 28: 64 (“arto” e “arti”). “Arta” è notoriamente inoltre la “via virtutum.”

modeste parole la propria *ars poetica*, un'arte che come nessun'altra riesce a chinarsi sulla musica dell'intangibile e dell'invisibile—sulla foglia, sulla radice, sul letame, sulla pietra—per dire *come* la poesia, “fatta di pietre le più periture,/ edifica nello spazio inusabile la propria divina dimora” (2: X: 13–14,¹⁶ “Sonetto delle pietre e delle note musicali;” traduzione mia). Ma, si vede, il *come* è elemento di totale indifferenza ai nostri traduttori semantici.

Né, in questo frangente, i nostri traduttori semantici possono cercare spiegazioni attenuanti basate su motivi metrici. È infatti chiaro che invece di scrivere endecasillabi del tipo di

Il canto *che* tu insegni non è brama (CAC, REL, AJA, MOR)
oppure
Un canto insegni tu, *che* non lusinga (VIR)

si sarebbe altrettanto—e più precisamente—potuto scrivere, in endecasillabi:

Il canto *qual lo* insegni non è brama
oppure
Un canto *qual lo* insegni non lusinga.¹⁷

Venendo poi a RIL 06, chi scrive crede che si debba essere infinitamente grati a questo verso poiché ci offre la prova provata della profonda verità contenuta nell'idea—fatta propria nel modo più apodittico da Vladimir Nabokov nel suo breve e denso saggio sulla traduzione letteraria¹⁸—che la cosiddetta traduzione letterale, o di servizio che dir si voglia, in realtà non esiste e non può esistere.

Eccoci al dunque:

RIL 05–06	nicht Begehr/ <i>nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;</i> [qui e <i>infra</i> : enfasi dell'autore]
G&P 05–06	non cerca adulazione./ <i>non è richiesta che vuole appagamento;</i>
CAC 05–06	non è brama./ <i>non cerca meta che s'atinga al termine.</i>
REL 05–06	non è brama/ <i>o appello per aver potere infine;</i>
AJA 05–06	non è brama/ <i>né aspirazione che infine s'appaga;</i>
VIR 05–06	non lusinga./ <i>non è brama di cosa che s'afferra.</i>
MOR 05–06	non è brama./ <i>lusinga per un bene da afferrare;</i>
TES 05–06	non è brama <i>vòlta/ a possedere dopo lungo logorìo.</i>

(Si noti come, su questo orizzonte caratterizzato da totale libertà traduttiva, MOR riesca una volta di più a produrre una meccanica permutazione di VIR). Quale, di queste sei italiane opzioni

¹⁶ Rilke, *Sonetti a Orfeo*, Parte 2, Sonetto X, vv.13–14. Traduzione mia.

¹⁷ In questo verso e nei tre precedenti, l'enfasi in corsivo è dell'autore. G&P 05 richiede un discorso a parte: il verso “Il canto che professi non cerca adulazione” (anche prescindendo dalla sua semantica, sulla quale sorvoliamo) è così anti-metricamente impronunciabile che nessuna variante avrebbe comunque potuto, dal punto di vista lirico, danneggiarlo oltre.

¹⁸ Vladimir Nabokov, “The Art of Translation,” in Nabokov, *Lectures on Russian Literature* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981), 320: “The first thing I discovered was that the expression ‘a literal translation’ is more or less nonsense.” Ciò è vero quando, come qui, si parla di letteratura, poesia *et similia*; beninteso, tutt'altro deve essere il discorso intorno all'interpretariato amministrativo, legale, tecnico e così via.

(più la traduzione dell'autore), è la migliore? Migliore, naturalmente, non in un confronto *in vacuo* fra alternative astratte, bensì nel concreto organico dei sistemi—ognuno con i propri vantaggi e svantaggi—ai cui vincoli ognuna di esse si attiene.¹⁹

Al v. 07 ci auguriamo di imbatterci nel preciso “Esserci” come eco all’originale “Dasein” di “Gesang ist Dasein”—dopotutto, viviamo da anni nel miracolo economico: Heidegger circola da un pezzo, e gli italiani conoscono ormai i termini filosofici resi correnti dall’esistenzialismo. E invece, nelle traduzioni citate rinveniamo il catalogo seguente: in G&P 07, “canto è esistenza;” in CAC 07 e REL 07, “Canto è esistenza;” e in AJA 07, “il canto esiste qui.” Brilla, per una volta, VIR 07: “Il canto è Esserci;” e, forse proprio perché qui VIR fa così bene, MOR con infallibile fiuto se ne discosta: MOR 07 recita “canto è Esistenza.” Senza soffermarsi sul fatto che, in italiano, la parola “canto” richiederebbe l’articolo determinativo universalizzante; *mais passons*.

Spigolando ulteriormente nell’originale, in RIL 07 troviamo l’idea che cantare in tal modo è “für den Gott” (“per il dio/ Dio”) cosa del tutto facile. Però la primigenia unicità *del* dio/ Dio di Rilke (con l’articolo determinativo) viene fatta a pezzetti nelle varie versioni toscanizzate, tanto che in esse al v. 07 la formula “un dio/ Dio” (con l’articolo indeterminato) prevale in addirittura quattro (REL, AJA, VIR e MOR) su sei dei traduttori italiani dell’ultimo dopoguerra. Domanda: è servizio, questo?²⁰

RIL 08 Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*
RIL 09 an unser Sein die Erde und die Sterne?

Il distico 08–09 non offre soverchie difficoltà interpretative. Presenta in compenso, d’acchito, una *quaestio* stilistica squisitamente italiana: “er,” il Dio, va tradotto con “egli” o con “lui”? La personale opinione di chi scrive (fallibile, come tutte) è che, siccome stiamo parlando di una divinità, anzi *della* divinità, con buona pace di VIR e MOR (MOR che ancora una volta duplica VIR), il manzonismo “lui” andrebbe evitato.

Il “wendet” di RIL 08 può venir reso variamente con “volgere” o “rivolgere.” La mia personale preferenza va al verbo frequentativo “svoltare,” che in forma coniugata dà “svolta:” una omonimia con il sostantivo italiano (“svolta”) corrispondente al sostantivo tedesco “Wende”—la stessa “Wende” che magnificamente traspare in due momenti importanti: “Weg und Wendung,” “via e svolta,” nel Sonetto delle Costellazioni (o del Cavaliere) in 1: XI: 7; e “der wendende Punkt,” “il punto di svolta,” nel Sonetto della fiamma e degli allori (o della Metamorfosi) in 2: XII: 4.

“Sein” (“essere”) sostantivato, al v. 09 aveva causato problemi, nell’interguerra, presso Errante, Prati e Pintor. Nell’ultimo dopoguerra la situazione, almeno *in re* RIL 09, è migliorata, e “Sein” è ormai quasi ovunque divenuto l’“essere” che è. “E tanto basta” (“Das genügt,” 1: XI: 14).²¹

¹⁹ Il “Werben,” comunque, è concetto dalle complesse risonanze filosofiche, sulle quali—dal *Faust* di Goethe a Rilke stesso altrove nei *Sonetti* (2: X: 1)—si vedano alcuni commenti in Testa, “Rilke contro le avanguardie,” *Forum Italicum* 46/1 (primavera 2012), 149.

²⁰ *A latere*: su “Compito risolto per il dio” (G&P 07) varrà meglio tacere.

²¹ L’eccezione si trova in G&P 08–09, che riesce a complicare anche le cose semplici ingarbugliandosi per iperinterpretazione ovvero (presunta) “spiegazione.” Ivi “sind” (“siamo”) diventa “esistiamo;” e “Sein” (“essere”) diventa “realtà.” Ci si chiede: a che pro?

Procedendo oltre nella prima terzina, occorre rimboccarsi le maniche. Rammentiamoci *come* il Dio vuole che il giovane poeta canti: non per celebrare se stesso, non per farsi ingannare dall'illusione dell'impermanenza. Un canto, letteralmente, egocentrico non è vero canto; l'io svanisce, "Das verrinnt" ("ciò trascorre"—espressione che qui allude e prelude ancora al climax di 2: XXIX: 13 ossia "ich rinne," "io trascorro").

RIL 10 Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
 RIL 11 die Stimme dann den Mund dir aufstößt,—lerne
 RIL 12 vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.

Ciò posto, si noterà come anche nel secondo dopoguerra—del tutto nella scia di Errante e Pintor, come già visto altrove—i tre versi RIL 10–11–12 siano stati più d'una volta tradotti male in italiano facendo ricorso ad un misto di *lectiones faciliores* (a livello di figura); peggio, di anacoluti (a livello di sintassi); pessimo, di pura fantasia (a livello semantico). Eccone la mappa:

G&P 10 Non *questo*, fanciullo, devi amare, pur se
 G&P 11 la voce ti esplode nella gola—sappi
 G&P 12 scordare che hai cantato. È cosa passeggera.

CAC 10 Non quando ami se anche, giovinetto, la voce
 CAC 11 forzi la bocca. E tu impara a scordarlo,
 CAC 12 il canto che ti nacque; e che si perde.

REL 10 Che tu ami, o giovane, questo non è, anche
 REL 11 se la voce t'urta nella bocca,—impara
 REL 12 a dimenticare che hai cantato. Trascorre.

AJA 10 Non è questo, giovane, il tuo amore, quand'anche
 AJA 11 la voce ti forzi nella bocca, — impara
 AJA 12 a scordare che hai cantato. Scorre via.

VIR 10 Se ami, ragazzo, tu non *sei* per questo,
 VIR 11 s'anche irrompe la voce in bocca, — un tale
 VIR 12 impeto sappi obliare. Si perde.

MOR 10 La voce, giovane, che preme alle tue labbra
 MOR 11 quando ami, non è questo. Apprendi la dimenticanza
 MOR 12 del canto che innalzasti. Scorre via.

In G&P, ritornano i precedenti problemi di registro, combinando anzi contrapposti eccessi: "esplode" è iperbolico, mentre "È cosa passeggera" si iscrive nel colloquial-familiare. In quanto a MOR, "Apprendi la dimenticanza/ del canto che innalzasti" è una resa quasi insuperabilmente scartoffiesca di "lerne/ vergessen, daß du aufsangst." Inoltre, a fronte di RIL 10 "Jüngling," G&P 10 "fanciullo" e CAC 10 "giovinetto" sembrano rese troppo auliche, leziose—ciò a proposito del contributo che delle buone traduzioni potrebbero dare, ma non danno, alla modernizzazione della tradizione poetica italiana. All'opposto, VIR 10 si butta di nuovo, alla manzoniana, su un termine quotidiano: qui, "ragazzo."

Un'espressione la cui traduzione risulta, nel complesso, effettivamente difficile è RIL 11: "die Stimme den Mund dir aufstößt" ("la voce ti obbliga ad aprir la bocca"). Per riassumere in modo sinottico la situazione si può dire che, ad un estremo, tali parole del poeta avevano mandato i traduttori d'interguerra a cercar farfalle molto lontano dal prato semantico di partenza; mentre poi, all'estremo opposto, esse scatenano i traduttori semantici dell'ultimo dopoguerra in una corsa a rotta di collo verso un iperletteralismo deleterio.²² Ciò è foriero, tra questi ultimi, di risultati espressionistico-contorsionistici del genere di "la voce ti forza la bocca" (CAC 10–11), "la voce t'urta nella bocca" (REL 11), "irrompe la voce in bocca" (VIR 11), e via forzando.²³ Che dire? "Si ad verbum interpretor, absurde resonant," scrisse un buon professionista della categoria già svariati secoli orsono.²⁴

Stando così le cose, si può forse proporre una soluzione intermedia tra quelle viste, per esempio nello spirito di quanto segue:

TES 10 Non è, o giovane, quando sei, tu, innamorato;
 TES 11 e quanto allor ti sa la voce in bocca porre,
 TES 12 il primo canto tuo, tu scorda. Ciò trascorre.

Nella parte successiva, il poeta porta a compimento la propria tesi. I versi 13 e 14 dell'originale di Rilke indicano come il poeta (giovane aspirante poeta, oppure poeta realizzato) possa infine—non nella banalità di una poesia d'amore qualunque, bensì nel canto di origine divina, situato oltre la brama e oltre il possesso—trovare la propria verità. Tale verità non è, ormai, stretta come stretta risulta essere la lira quando su essa si libra vacillante la voce dell'egoismo, bensì ampia e sicura quanto il vento che quella voce sa portare all'universo intero:

RIL 13 In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
 RIL 14 Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

Ciò detto, quali difficoltà traduttive si celano nei due versi finali del Sonetto 1: III dal punto di vista della forma? Primeggia tra quelle il modo in cui rendere in italiano la forza icastica dell'espressione "In Wahrheit singen, ist X"—che essenzialmente significa "Cantare nella Verità è X," ma che, se mal maneggiata, può essere ridotta ad un parentetico, *casual* "A proposito, per dir lo vero cantare è X." In secondo luogo, urge chiederci con quali termini articolare efficacemente in italiano il quadrinomio costituito dai sostantivi "(RIL 13) Hauch/ (RIL 14) Hauch–Wehn–Wind," interconnessi nell'originale da anafora, allitterazione e *amplificatio*.

Vediamo una tabella sinottica delle soluzioni adottate dalle sei traduzioni italiane semantiche dell'ultimo dopoguerra:

RIL 13a In Wahrheit singen, ist X
 G&P Cantare veramente è X
 CAC Vero canto è X
 REL Cantare in verità è certo X
 AJA Cantare in verità è X

²² Con tutto questo, non si può non notare la continuità fra le—entrambe eccessive—dizioni "scoppi" (Prati 11) e "esplode" (G&P 11).

²³ In effetti, "Aufstoßen" equivale semanticamente anche alle parole "rutto, rigurgito."

²⁴ In italiano: "Se traduco parola per parola, suona assurdo." Hieronimus, *Liber de optimo genere interpretandi* (*Epistula 57*), a cura di Gerhardus J. M. Bartelink (Leiden: Brill, 1980), 14 — q.v. per una trattazione più dettagliata.

VIR In verità, X è il canto
MOR Cantare in verità è X

I precedenti traduttori “d’arte,” o endecasillabici che dir si voglia, erano riusciti con risultati eterogenei.²⁵ Tra questi, Prati e Pintor avevano se non altro un (doppio) alibi: Procuste li aspettava al varco “in compagnia del suo attendente Rima,” che a Procuste “la spada ancora più affilata lima.” Ma questo alibi non può certo essere invocato nel caso delle traduzioni dell’ultimo dopoguerra. Risulta infatti incomprensibile il motivo per cui in queste l’inevitabilmente più debole “Cantare in verità” venga scelto in luogo di alternative più forti come “Cantare nella v/Verità” anche da alcuni traduttori semantici. Costoro non arretrano, altrove, di fronte a cacoritmie ben più gravi; perché dunque si fanno qui prendere da un anti-semantico panico di fronte alla preposizione articolata “nella”?

Infine, bocciatura totale e senza attenuanti per G&P, CAC e VIR, pretesi semantici che eliminano completamente la “Wahrheit” di Rilke. Presso di essi troviamo: “Cantare veramente è X,” “Vero canto è X,” e “In verità, X è il canto”—ognuno dei quali è un caso di *lectio non facilior*, non *facillima*, bensì *recte perversissima*. Senza contare la parola “certo,” al limite del colloquial-utilitaristico, che REL infila in modo paternalistico nei versi del poeta.

RIL 13 (b) e 14 (andrer) *Hauch / Hauch* (um nichts) ... *Wehn* (im Gott) ... *Wind*»
[qui e *infra*: enfasi dell’autore]

G&P: (altro) *respiro / afflato* (di nulla) ... *soffio* (divino) ... *vento*

CAC: *alito* (che tende) / ... (a nulla) ... *spirare* (nel Dio) ... *vento*

REL: (certo altro) *respiro*. / *Spirare* (a nulla) ... *soffio* (nel dio) ... *vento*

AJA: (altro) *respiro*. / ... *respiro* (a nulla) ... *soffiare* (nel dio) ... *vento*

VIR: (altro) *soffio* ... / *soffio* / (nel nulla) ... *alitare* (nel Dio) ... *vento*

MOR: (altro) *soffio* ... / *soffio* (intorno al nulla) ... *alito* (nel dio) ... *vento*

TES: (altro) *fiato / fiatar* (di nulla) ... *spirar* (nel dio) ... *vento*

Il verso RIL 14 contiene due problemi traduttologici importanti: la resa di “ein Hauch um nichts;” e che succede quando si “soffia nel Dio” (“Wehn im Gott”)? Da tali aporie traggono origine alcune perplessità. La prima riguarda la traduzione di “ein Hauch um nichts;” che significa “afflato di nulla” (G&P)? Che significa “un alito che tende a nulla” (CAC)? Che significa “un respiro a nulla” (AJA)? Che significa “soffio nel/ intorno al nulla” (VIR e MOR)?

La seconda perplessità ha a che fare con “Ein Wehn im Gott”—espressione con la quale Rilke ci invita a (re)spirare stando dentro al Dio (come peraltro esposto con maggior dettaglio nel primo Sonetto della seconda parte, “Respiro, tu poesia invisibile”). Se accanitamente “soffio nel dio,” non corro il rischio di gonfiarlo come un palloncino (REL e AJA)? Nemmanco l’originale dicesse “in den Gott blasen,” ingl. “to blow into the God.” (In russo si ha la stessa dicotomia: “dut’ v Bog” non sarebbe precisamente lo stesso che “veiat’ v Boge”).²⁶ Infine, circa

²⁵ Ricordiamo le rispettive versioni: “In verità cantare, è X” (ERR 13); “In verità cantare è X” (PIN 13); e l’ottimo “Cantare in verità è X” (PRA 13).

²⁶ E, a proposito di moto in luogo circoscritto: in parallelo al visionario anelito a “spirare stando dentro al Dio” di I: III: 14, troviamo nei *Sonetti* l’altrettanto visionaria esortazione al “metterci in cammino all’interno della Mutazione” di 2: XXIX: 6: “nel Mutare mettimi in cammino” (“Geh in der Verwandlung aus und ein;” traduzione mia).

VIR (e, come al solito in scia, MOR): che significa di preciso “alitare nel Dio” (maiuscolo; o “nel dio” minuscolo)?

Tali dati impongono una volta di più la nostra ricorrente osservazione: le sedicenti traduzioni semantiche praticate dall’industria editoriale italiana dell’ultimo dopoguerra si rivelano, in realtà, infedeli al principio semantico da esse vanamente sbandierato come la propria essenziale ragion d’essere. Torneremo su questo punto nella conclusione, non appena avremo esaminato la traduzione di Marchello.

Il secondo Orfeo in rime italiane: Marino Marchello

Diverso dalle versioni finora discusse è il criterio che ispira la traduzione data alle stampe da Marino Marchello nel 1992. Definita “versione ritmica” dall’autore, essa sembra proporsi come scopo qualcosa di più del solo ritmo, dato che (oltre ad una comunque interessante giustapposizione di passaggi fra poesia e corrispondenza rilkiane) ci offre perlopiù delle soluzioni in rima. Da questo punto di vista la versione Marchello si pone dunque nella scia della Prati d’interguerra, già più volte menzionata. Vediamo dapprima il complesso della sua proposta per il Sonetto 1: III e procediamo poi a evidenziarne i tratti salienti.

MAR 01 Capace è un dio, ma a un uomo, il varco esiguo
MAR 02 di quella cetra, dimmi, vale a esempio?
MAR 03 In noi è dissidio, e ad Apollo un tempio
MAR 04 non s’alza dove il cuore è a un bivio ambiguo.

MAR 05 Canto, come lo insegni tu, non è una sete
MAR 06 né affanno per qualcosa alfine mio;
MAR 07 canto è esser vivo: un gioco a un dio,
MAR 08 ma noi, quando *esistiamo*? I pianeti

MAR 09 e gli astri quando *egli* all’esistenza
MAR 10 nostra sommette? Né ti basta amare,
MAR 11 o adolescente! se pure alla veemenza

MAR 12 di voce s’apri il labbro, oblialo! È fatuo.
MAR 13 Canto, se è vero, è un nuovo respirare,
MAR 14 pago respiro, alito in dio, un afflato.

La versione di Marchello è un tentativo interessante, seppure problematico, di avvicinarsi alla poesia di Rilke per una strada diversa da quella prediletta dalle case editrici convenzionali. Senza dubbio depongono in suo favore una certa scorrevolezza di lettura e una certa armonia cromatica che sono negate alle sue concorrenti semantiche (o, come s’è visto, pseudo-semantiche).

Vi è una generale domanda da porsi in questo caso, come in ogni caso di traduzione di poesia in verso e rima, ed è la seguente: quanto costa, misurato in eventuale perdita di aderenza semantica all’originale, la scelta del traduttore di dare rilievo ai valori più propriamente lirici del nuovo testo? In parole semplicissime: fatto il computo algebrico del dare e dell’avere, valeva la pena di operare nel modo in cui il traduttore ha operato? Ne valeva la pena, in particolare, confrontandolo con le altre alternative disponibili?

Ora, sul lato delle passività, la traduzione Marchello ci offre purtroppo un’antologia abbastanza esauriente delle discrasie semantiche già fin qui esaminate presso gli altri traduttori

dei *Sonetti*. Abbiamo in 01 “vermags” = “Capace è” (troppo familiare), “schmal” = “esiguo” (iper-interpretato, come già detto); in 03 “Sein Sinn ist” = “in noi è,” “zweier Herzwege” = “ambiguo” (entrambe rese inesatte); in 07 “Dasein” = “esser vivo,” “den Gott” = “un dio” (entrambe inesatte); in 08 “sind” = “esistiamo,” “Erde” = “pianeti” (inesatte); in 12 “Das verrinnt” = “È fatuo” (resa gravemente distorta); in 13 “in Wahrheit” = “se è vero” e in 14 “ein Hauch um nichts” = “pago respiro” (rese inaccettabilmente distorte, che aggravano perfino i motivi già adottati esaminando le altre traduzioni); e infine, ancora in 13, “andrer” = “nuovo” e in 14 “Wind” = “afflato” (rese inesatte).

All’attivo troviamo invece “Zwiespalt” = “dissidio” in 03; “wie” = “come” e “Begehr” = “sete” in 05; “Werbung” = “affanno” in 06 (non del tutto esatto, ma ben trovato); “wendet” = “somette” in 10 (idem come sopra); “wenn.../ den Mund aufstößt” = “veemenza/ di voce...” in 11–12 (davvero ben trovato).

Nel complesso si può dunque dire che la traduzione Marchello è in effetti meno precisa, dal punto di vista della resa semantica, della media delle sia pure imprecise traduzioni (pseudo-) semantiche contro cui concorre: degli errori altrui non ne tralascia molti. In compenso essa mette però in mostra certe soluzioni eleganti che non troviamo in alcun altro testo, distinguendosi dai semantiche. La traduzione Marchello sa insomma farsi qua e là apprezzare, a suo eccentrico modo, nonostante il deficit semantico che manifesta rispetto all’originale; sulla mappa della *république des lettres*, si può ben dire che valesse la pena di tentare la strada da essa intrapresa.

Ma nel concreto bisognava davvero a tutti i costi, per ottenere le positività metriche e semantiche marchelliane da noi viste, fare appunto ed esattamente così—o non si poteva trovare meglio? E qui si impone invece una risposta negativa: tra gli sfasamenti semantici in cui Marchello incorre nel ritoccare e “migliorare” (cioè, peggiorare) il suo Rilke, non è dato riscontrarne alcuno la cui presenza sia necessariamente finalizzata a una qualche altra, superiore riuscita. In parole pratiche: la grande maggioranza degli scarti da Rilke decisi da Marchello si verificano ben lontano da fine verso, e l’evitarli non avrebbe dunque in alcun modo impedito al traduttore di portare avanti gli altri aspetti del proprio progetto metrico-cromatico “dissidente.”²⁷ Se non servono né alla rima né al metro, a che titolo appaiono dunque in Marchello questi ripetuti abusi anti-rilkiani? Mistero.

Giungiamo qui all’essenza del problema: accumulando i suoi succitati “È fatuo,” “se è vero,” “vago respiro” e via dicendo, la traduzione Marchello lascia scettici per motivi che in ultima analisi non hanno molto a che vedere con tecnicità quali il dualismo fra rima e non rima, oppure la resa semantica o non semantica di tale o talaltra singola parola. La traduzione Marchello lascia, in definitiva, scettici perché nel suo complesso passa del tutto a lato dello spirito del Sonetto 1: III. A forza di scarti semantici, essa manca infatti di trasferire in lingua italiana il “cantare nella Verità” di Rilke, il suo “altro fiato;” insomma, lo “spirare dentro il dio” che sfugge al nostro mondo, prigioniero delle sole prime tre dimensioni visibili.

²⁷ Scrivo “la grande maggioranza” e non la totalità perché la traduzione Marchello presenta quattro scarti semantici invero miranti a far rima. Curiosamente, tuttavia, essi sono autocorrelati, ovvero occorrono a due a due (in 01–04 e 12–14): sono “esiguo”/ “ambiguo” e “fatuo”/ “afflato.” Ora, se da una parte sembra ammissibile che una singola parola-chiave inespugnabile possa in qualche modo ancorare a sé in rima, e nel nome della rima, una seconda compagna dalla più dubbia legittimità, pare non meno vero che laddove entrambe tentennino l’esito finale non possa essere che catastrofico—suggerendo in tal caso al traduttore di buon senso di cercarsi, in tutta semplicità, una rima diversa.

Conclusione, nello spirito di Rilke

In contrasto con le distratte rese delle traduzioni semantiche cosiddette di servizio, nonché con la non meno distratta traduzione ritmica di Marchello, ritorniamo, per concludere, all'essenza poetica del programmatico Sonetto 1: III—essenza tanto problematicamente “servita” sia da questa, sia da quelle.

Che significa, per il poeta, il “cantare nella Verità,” con un “altro fiato”? Che significa lo “spirare stando dentro il dio,” fiatando di nulla? Ebbene, tutto ciò significa precisamente dare voce alla vacuità esprimere, nel canto dell'io, l'illusorietà della voce stessa che canta. Davvero è difficile, per un essere umano, seguire il poeta “per la stretta lira”—ma, come si vede, non impossibile.

Torniamo all'insegnamento del poeta—del poeta che non ci parla del suo io. Possiamo in conclusione constatare che il sapere esistenziale contenuto nel rilkiano Sonetto a Orfeo 1: III è tutto imperniato sull'idea di Spirito che anima (parola etimologicamente collegata ad *ánemos*) il Cosmo, che spira e che re-spira in esso; e in sintonia con il quale noi—abbandonando il nostro egocentrismo—dobbiamo, secondo Rilke, apprendere a respirare. Il nostro cantare non è realmente *nostro* cantare, bensì soltanto parte di uno spirare universale: “ein Wehn im Gott,” uno spirare, insomma un aleggiare all'interno del dio.²⁸

Lo “spirare,” inteso come “cantare altrimenti” da dentro il Divino, ricorre peraltro nei *Sonetti*—oltre che nello *hapax legomenon* “Wehn” qui in 1: III—ripetutamente come segue:

- “Atmen,” “respiro,” la “poesia invisibile” di 2: I: 1 (Sonetto scritto sull'aria);
- il “respiro dei volti reali” (“das Atmen der echten Gesichter”) di 2: II: 7 (Sonetto di specchi e camini);
- il “danaro... che tutto respira” (“alles... atmenden Gelds”) di 2: XIX: 8 (Sonetto dell'accattone);
- “Atem,” lo “spirito” che soffia sui giovani in 1: IV: 2 (Sonetto di gravità e levità), nonché “fiato” del danaro succitato (2: XIX: 7);
- e soprattutto, ricorre nel verso “dein Atem noch den Raum vermehrt” (“il tuo respiro moltiplica lo spazio,” 2: XXIX: 2; traduzione mia), nel conclusivo Sonetto dei sentieri che si incrociano, andando in tutte le direzioni dell'invisibile, dell'ineffabile e dell'inusabile.²⁹

E quanto alla parola “Wind,” si ricordi che in essa e con essa si conclude nientemeno che il programmatico Sonetto della Metamorfosi, in cui “Dafne, mutata, al momento/ in cui sente gli

²⁸ È evidente che “Ein Wehn im Gott” significa “nel” dio/ Dio, con l'articolo determinativo—come devono ammettere (sconfessando con ciò in retrospettiva la propria resa precedente) anche i traduttori (ben quattro: REL, AJA, VIR, e con VIR come al solito anche MOR) che al v. 7 avevano scritto, con un enfasi sull'indeterminativo, “Facile, per/a un dio/Dio.” Senza batter ciglio, G&P 14 rimuove ogni problema tramite l'espressione “Soffio divino.” Conclusione? Per tradurre bene non si deve tradurre parola per parola, bensì considerare quanto più contesto si possa. Magari perfino otto versi alla volta.

²⁹ Si veda *supra*, alla discussione di RIL 05. La citazione completa del passaggio filosofico-teorico dei *Sonetti* cui qui alludo è la seguente: “Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus.../ Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen./ baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus.” In italiano: “Dolci sull'Ineffabile le parole s'arenano ancora.../ E, sempre nuova, la musica, fatta di pietre le più periture./ edifica nello spazio inusabile la propria divina dimora” (2: X: 12–14; traduzione mia).

allori, vuole che tu ti tramuti nel vento” (2: XII: 13–14; traduzione mia).³⁰ E così, va da sé, auspica anche Rilke: che anche noi diveniamo vento nell’anima universale—nell’*ánemos mundi*.

Bibliografia

- Buffoni, Franco, a cura di. *La traduzione del testo poetico*. Milano: Marcos y Marcos, 2004.
- Hieronimus. *Liber de optimo genere interpretandi (Epistula 57)*. A cura di Gerhardus J. M. Bartelink. Leiden: Brill, 1980.
- Magris, Claudio. “Oltre le parole: Rainer Maria Rilke.” *Corriere della Sera*, 5 dicembre 1975. Rist. in *Rainer Maria Rilke. I Sonetti a Orfeo. Tradotti in verso e rima italiani da Carlo Testa*, 13–19. Bergamo: Moretti & Vitali, 2014.
- Nabokov, Vladimir. “The Art of Translation.” In Nabokov, *Lectures on Russian Literature*. A cura di Fredson Bowers. New York e Londra: Harcourt Brace Jovanovich, 1981): 315–21.
- Rilke, Rainer Maria. *Rilke. Poesie II*. A cura di Giuliano Baioni. Torino: Einaudi–Gallimard, 1994.
- . *Die Sonette an Orpheus (1922)*. In Rilke, *Die Gedichte*. A cura di Ernst Zinn. Francoforte sul Meno: Insel, 1995.
- . *Rainer Maria Rilke. I Sonetti a Orfeo*. Introduzione, traduzione e note di Raffaello Prati. Milano: Enrico Cedita Editore, 1948.
- . *Rainer Maria Rilke. I Sonetti a Orfeo*. Prefazione e traduzione di Sabrina Mori Carmignani. Firenze: Passigli, 2006.
- . *Rainer Maria Rilke. I Sonetti a Orfeo*. Introduzione, traduzione e note di Franco Rella. Milano: Feltrinelli, 1991.
- . *Rainer Maria Rilke. Liriche e Prose*. Traduzione di Vincenzo Errante. Milano: Sansoni, 1993.
- . *Rainer Maria Rilke. Poesie 1907–1926*. A cura di Andreina Lavagetto, traduzione di Giacomo Cacciapaglia. Torino: Einaudi, 2000.
- . *Rainer Maria Rilke. Poesie*. Prefazione di Franco Fortini e traduzione di Giaime Pintor. Torino: Einaudi, 2003.
- . *Rainer Maria Rilke. Sonetti a Orfeo. Versione ritmica e percorsi paralleli nella prosa epistolare*. A cura di Marino Marchello. Bologna: Editografica, 1992.
- . *Rainer Maria Rilke. Sonetti a Orfeo*. Introduzione di Elisabetta Pothoff, traduzione di Claudio Groff e Elisabetta Pothoff. Milano: Marcos y Marcos, 1986.
- . *Rainer Maria Rilke. I Sonetti a Orfeo. Tradotti in verso e rima italiani da Carlo Testa*. Introduzione di Claudio Magris, traduzione e note di Carlo Testa. Bergamo: Moretti & Vitali, 2014.
- . *Rilke. I Sonetti a Orfeo*. Prefazione di Maddalena Longo, traduzione e note di Rina Sara Virgillito. Milano: Garzanti, 2000.
- . *Rilke. I Sonetti a Orfeo*. Traduzione, introduzione e note di Mario Ajazzi Mancini. Roma: Newton, 1997.
- Sosio, Libero. “Brutte e infedeli. Noterelle sul lavoro di traduzione.” In *Atti del 9° Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica. Le traduzioni dal russo*, a cura dell’Amministrazione Comunale di Monselice (PD). Vol. 10 (1981): xxxix–xlix.
- Testa, Carlo. “‘Nel Mutare mettiti in cammino:’ *I Sonetti a Orfeo* di Rilke come ermeneutica del mondo.” In *Transmutatio. La via ermetica alla felicità (Quaderni di Studi Indo-*

³⁰ Per parte sua la parola “Hauch” (“alito”) figura, oltre che qui in 1: III, anche in posizione meno eccelsa come “fiato” (che appanna) in 1: VIII: 14 (Sonetto della Querela), nonché “soffio” (di pena) in 2: XI: 9 (Sonetto della caccia infera).

- Mediterranei*), a cura di Daniela Boccassini e Carlo Testa, 55–79. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2012.
- . “Quali poeti ha letto l’Italia del ventesimo secolo? Rovello in un prologo e 9 documenti.” *Italian Poetry Review* 3 (2008): 207–27.
- . “Rilke contro le avanguardie.” *Forum Italicum* 46/1 (primavera 2012): 141–63.
- . “I-spir-azione in traduzione: *I Sonetti a Orfeo* di Rilke nelle versioni italiane del periodo d’interguerra.” In *Il pensiero della poesia*, a cura di Cristina Caracchini e Enrico Minardi, 147–164. Firenze: Firenze University Press, 2017.
- . “Nel Cinquantenario del *Dottor Zhivago*: ‘Gamlet’ di Pasternak e tre Amleti italiani.” *L’Anello che non tiene* 23: 1–2 (primavera–autunno 2011): 117–40.
- . “Per una traduzione multidimensionale della poesia: ‘Notte, strada, lampione, farmacia’ di Aleksandr Blok tra esistenzialismo e simbolismo.” *Quaderni d’Italianistica* 34/1 (gennaio 2013): 217–40.
- . “Tre poesie di Yurii Zhivago in traduzione multidimensionale italiana: ‘Marzo,’ ‘Ebbrezza,’ ‘Notte d’inverno’.” *La Libellula* 5/5 (dicembre 2013): 43–60.

Appendice 1

Sonetto a Orfeo 1: III di Rainer Maria Rilke

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*

an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, — lerne

vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

Appendice 2; Traduzioni del Sonetto a Orfeo 1: III di Rainer Maria Rilke³¹

1) Claudio Groff ed Elisabetta Potthoff

G&P 01 A un dio è concesso. Ma dimmi, come può
G&P 02 seguirlo un uomo varcando la sottile lira?
G&P 03 Diviso ha il sentimento. Dove due vie del cuore

³¹ Le informazioni bibliografiche per le seguenti traduzioni sono contenute nella nota 7 del presente articolo e in bibliografia.

G&P 04 fanno croce nessun tempio d' Apollo può stagliarsi.

G&P 05 Il canto che professi non cerca adulazione,
 G&P 06 non è richiesta che vuole appagamento;
 G&P 07 canto è esistenza. Compito risolto per il dio.
 G&P 08 Ma noi, quando *esistiamo*? E quando *egli* rivolge

G&P 09 alla nostra realtà la terra e gli astri?
 G&P 10 Non *questo*, fanciullo, devi amare, pur se
 G&P 11 la voce ti esplose nella gola — sappi

G&P 12 scordare che hai cantato. È cosa passeggera.
 G&P 13 Cantare veramente è altro respiro.
 G&P 14 Un afflato di nulla. Soffio divino. Vento.

2) Giacomo Cacciapaglia

CAC 01 Un Dio lo può. Ma come potrà un uomo,
 CAC 02 dimmi, seguirlo sull' esile lira?
 CAC 03 L' uomo è discordia. Non ha templi Apollo
 CAC 04 dove in cuore s'incrociano due vie.

CAC 05 Il canto che tu insegni non è brama,
 CAC 06 non cerca meta che s' attinga al termine.
 CAC 07 Canto è esistenza. Al Dio facile cosa.
 CAC 08 Ma noi, noi quando *siamo*? E al nostro essere

CAC 09 quando rivolge il Dio la terra e gli astri?
 CAC 10 Non quando ami se anche, giovinetto, la voce
 CAC 11 forzi la bocca. E tu impara a scordarlo,

CAC 12 il canto che ti nacque; e che si perde.
 CAC 13 Vero canto è un altro alito, un alito che tende
 CAC 14 a nulla. Uno spirare nel Dio. Un vento.

3) Franco Rella

REL 01 Un dio può. Ma come, dimmi, come può
 REL 02 un uomo seguirlo con la sua lira inadeguata?
 REL 03 Il suo senso è la scissione. All' incrocio
 REL 04 di due vie del cuore non c' è tempio per Apollo.

REL 05 Il canto che tu insegni non è brama
 REL 06 o appello per aver potere infine;
 REL 07 canto è esistenza. Facile per un dio.
 REL 08 Ma quando noi *siamo*? E quando *egli* volge

REL 09 al nostro essere la terra, e le stelle?

REL 10 Che tu ami, o giovane, questo non è, anche
REL 11 se la voce t'urta nella bocca, — impara

REL 12 a dimenticare che hai cantato. Trascorre.
REL 13 Cantare in verità è certo altro respiro.
REL 14 Spirare a nulla. Un soffio nel dio. Un vento.

4) Mario Ajazzi Mancini

AJA 01 Un dio può. Ma, dimmi, come può
AJA 02 un uomo seguirlo con l'esile lira?
AJA 03 Il suo senso è scissione. All'incrocio
AJA 04 di due vie del cuore, non c'è tempio per Apollo.

AJA 05 Il canto che tu insegni non è brama,
AJA 06 né aspirazione che infine s'appaga;
AJA 07 il canto esiste qui. Per un dio, facile cosa.
AJA 08 Ma quando *siamo* noi? E quando *egli* volge

AJA 09 al nostro essere la terra e le stelle?
AJA 10 Non è questo, giovane, il tuo amore, quand'anche
AJA 11 la voce ti forzi nella bocca, — impara

AJA 12 a scordare che hai cantato. Scorre via.
AJA 13 Cantare in verità è un altro respiro.
AJA 14 Un respiro a nulla. Un soffiare nel dio. Un vento.

5) Rina Rosa Virgillito

VIR 01 Un Dio lo può. Ma un uomo, sì, seguirlo
VIR 02 saprà attraverso la lira sottile?
VIR 03 È spaccato di dentro: ove in due vie
VIR 04 s'incrocia il cuore, Apollo non ha tempio.

VIR 05 Un canto insegni tu, che non lusinga,
VIR 06 non è brama di cosa che s'afferra.
VIR 07 Il canto è Esserci. Facile a un Dio.
VIR 08 Ma *siamo* noi? E quando volge *lui*

VIR 09 all'esser nostro la terra e le stelle?
VIR 10 Se ami, ragazzo, tu non *sei* per questo,
VIR 11 s'anche irrompe la voce in bocca, — un tale

VIR 12 impeto sappi obliare. Si perde.
VIR 13 In verità, altro soffio è il canto: un soffio
VIR 14 nel nulla. Un alitare nel Dio. Un vento.

6) Sabrina Mori Carmignani

- MOR 01 Un dio può. Ma come, dimmi, potrà
MOR 02 un uomo seguirlo sulla lira sottile?
MOR 03 È scisso il suo sentire. E Apollo non ha
MOR 04 tempio ove s'incrociano due vie del cuore.
- MOR 05 Il canto che tu insegni non è brama,
MOR 06 lusinga per un bene da afferrare;
MOR 07 canto è Esistenza. Facile a un dio.
MOR 08 Ma quando *siamo* noi? E quando
- MOR 09 volge *lui* terra e stelle all'esser nostro?
MOR 10 La voce, giovane, che preme alle tue labbra
MOR 11 quando ami, non è questo. Apprendi la dimenticanza
- MOR 12 del canto che innalzasti. Scorre via.
MOR 13 Cantare in verità è un altro soffio. Un soffio
MOR 14 intorno al nulla. Un alito nel dio. Un vento.

7) Marino Marchello

- MAR 01 Capace è un dio, ma a un uomo, il varco esiguo
MAR 02 di quella cetra, dimmi, vale a esempio?
MAR 03 In noi è dissidio, e ad Apollo un tempio
MAR 04 non s'alza dove il cuore è a un bivio ambiguo.
- MAR 05 Canto, come lo insegni tu, non è una sete
MAR 06 né affanno per qualcosa alfine mio;
MAR 07 canto è esser vivo: un gioco a un dio,
MAR 08 ma noi, quando *esistiamo*? I pianeti
- MAR 09 e gli astri quando *egli* all'esistenza
MAR 10 nostra sommette? Né ti basta amare,
MAR 11 o adolescente! se pure alla veemenza
- MAR 12 di voce s'aprì il labbro, obliato! È fatuo.
MAR 13 Canto, se è vero, è un nuovo respirare,
MAR 14 pago respiro, alito in dio, un afflato.

8) Carlo Testa

Sonetto della (re)spirazione: a un giovane aspirante poeta

- TES 01 A un dio è dato. Ma dimmi, dov'è mai l'esempio
TES 02 di uomo che lo segua per la stretta lira?
TES 03 Dissidio è il senso umano. E dove il cuore aspira
TES 04 per vie incrociate, Apollo non ha tempio.

TES 05 Il canto, qual lo insegni, non è brama vòlta
TES 06 a possedere dopo lungo logorìo;
TES 07 il canto è Esserci. Facile, al dio.
TES 08 Ma quando *siamo* noi? Ed *egli*, quando svolta

TES 09 all'esser nostro la terra e il firmamento?
TES 10 Non è, o giovane, quando sei, tu, innamorato;
TES 11 e quanto allor ti sa la voce in bocca porre,

TES 12 il primo canto tuo, tu scorda. Ciò trascorre.
TES 13 Cantare in Verità è un altro fiato:
TES 14 è fiatar di nulla. Uno spirar nel dio. Un vento.