

Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 24/2025

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

Editore: Università degli Studi di Trento, via Calepina 14, 38122 Trento (TN)

teseo.unitn.it/ticontre

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università Pegaso)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Paolo Cerutti (Udine), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Pegaso), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Agnese Macori (Sapienza) Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Losanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

INDICE DEL FASCICOLO

Sotto la lente

Antonella Anedda. Spazi, luoghi, paesaggi

A cura di
Claudia Crocco
Marco Villa

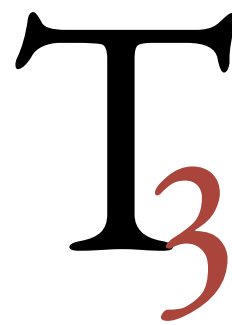
Introduzione	7
Antonella Anedda: spazi, luoghi, paesaggi <i>Claudia Crocco</i> <i>Marco Villa – Università di Siena</i>	
«Il posto del paesaggio» nella poesia di Antonella Anedda <i>Emma Pavan – Università di Cagliari</i>	II
Le geografie oscillanti Mappe etiche e mappe cartografiche nell'opera di Antonella Anedda <i>Martina Mileto – Sorbonne Université</i>	39
Modern Landscapes, Modern Spaces La prospettiva classicistica di Anedda <i>Michela Davo – Università di Siena</i>	61

Saggi

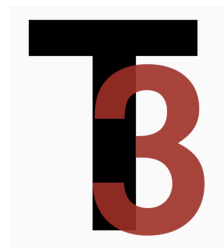
Echi pastorali da Longo a Kuzmin Tradizione e rinnovamento nel ciclo poetico Le stagioni dell'amore <i>Alessandra Elisa Visinoni – Università degli Studi di Bergamo</i>	79
«Gli europei non hanno fortuna nei rapporti con i cinesi» La ricezione di Goethe nell'opera di Alfred Döblin <i>Claudia Cippitelli – Università di Trento</i>	97
Virginia Woolf and Dostoevsky's «Great Dialogue» Reading An Unwritten Novel as Cross-Cultural Conversation <i>Letizia Dolcini – Università di Trento</i>	121
Modernismo letterario e pensiero antidigitale nella filosofia di Byung-Chul Han <i>Andrea Rondini – Università di Macerata</i>	139
L'architettura nell'opera di Francesco Pecoraro <i>Nicolò Cudini – Università di Siena</i>	179
«Dentro quali sguardi ti muovi?» Strategie fototestuali ne La Resistenza delle donne di Benedetta Tobagi <i>Caterina Miracle Bragantini – Università Roma Tre-ENS Lyon</i>	203
Giulio Mozzi e la realtà «avvenuta-non-avvenuta» <i>Alberto Casadei – Università di Pisa</i>	223

Teoria e pratica della traduzione

(Un)gewolltes Aufbegehren (Dis)adattamento linguistico nelle traduzioni tedesche di Giuseppe Ungaretti <i>Giovanni Giri – Università degli Studi di Firenze</i>	243
---	-----



Teoria e pratica
della traduzione



(UN)GEWOLLTES AUFBEGEHREN

(DIS)ADATTAMENTO LINGUISTICO NELLE TRADUZIONI TEDESCHE DI GIUSEPPE UNGARETTI

GIOVANNI GIRI – *Università degli Studi di Firenze*

La ricezione delle poesie di Giuseppe Ungaretti nei paesi di lingua tedesca implica, da parte dei traduttori, uno sforzo doppio: mantenere le immagini surreali del poeta e, allo stesso tempo, l'elevatissima ambiguità dal punto di vista semantico. La traduzione in una lingua come il tedesco, inoltre, implica che il materiale linguistico che compone i testi risponda a norme diverse per quanto riguarda soprattutto sintassi e morfologia. I testi poetici di Ungaretti, in particolare nei primi decenni di ricezione nell'area di lingua tedesca (e precisamente dagli anni Trenta fino all'inizio degli anni Sessanta), vengono tradotti singolarmente per la pubblicazione in diverse riviste e antologie, «reinterpretati» da numerose figure di intellettuali, cultori della letteratura italiana e lettori illustri. Dagli anni Sessanta in poi, il già corposo numero di traduttori di Ungaretti si arricchisce includendo figure di spicco della letteratura di lingua tedesca come Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger e Hilde Domin. Questo continuo negoziato (che ha esiti singolari tanto prima quanto dopo lo «spartiacque» costituito dall'inizio degli anni Sessanta) determina la fissazione di punti di riferimento che possono essere ora letterario-culturali, ora prettamente linguistici. Proprio in relazione a ciascuno di questi punti di riferimento, ogni traduttore di Ungaretti decide di «adattare» o «disadattare» il testo tedesco rispetto all'originale. Il contributo mira a individuare gli aspetti linguistici (in termini di semantica, metrica, sintassi, morfologia, produttività, lessico) in cui avvengono tanto gli adattamenti quanto i disadattamenti.

The act of translating the oeuvre of Giuseppe Ungaretti in the German-language countries demands a dual undertaking on the part of translators: the preservation of the poet's surreal imagery whilst maintaining the semantic ambiguity that characterises his oeuvre to a remarkably high degree. Translation into a language such as German also necessitates compliance with different rules, particularly in terms of syntax and morphology. Ungaretti's poetic texts, especially in the first decades of their reception in the German-speaking world (namely from the 1930s to the early 1960s), were translated individually in many literary magazines and anthologies and 'reinterpreted' by numerous intellectuals, Italian literature scholars and distinguished readers. Since 1960, the already considerable number of Ungaretti's translators has been further augmented by the incorporation of eminent figures in German-language literature, including Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger and Hilde Domin. This continuous negotiation (which had singular outcomes both before and after the 'watershed' 1960) led to the establishment of reference points that could be literary-cultural or purely linguistic. It is at these points that each translator of Ungaretti elects to 'adapt' or 'de-adapt' the German text from the original. The present contribution aims to identify the linguistic aspects (in terms of semantics, metre, syntax, morphology, productivity and lexicon) in which both adaptations and de-adaptations occur.

I INTRODUZIONE

Il presente saggio si propone di illustrare alcune questioni linguistiche che i componimenti di Giuseppe Ungaretti pongono a chi si appresti a tradurli in altre lingue e, in particolar modo, in tedesco. La prima parte illustrerà le peculiarità dei testi poetici ungarettiani, sottolineando lo sforzo interpretativo che questi richiedono nella resa in una lingua dotata di un impianto sintattico-morfologico differente da quello italiano.

Verranno dunque sintetizzati i momenti salienti della ricezione dell'opera poetica di Ungaretti nei paesi germanofoni, prendendo in esame anche alcuni esempi concreti. Si sottolineerà da una parte la tendenza, molto diffusa tra i traduttori di testi molto complessi dal punto di vista espressivo come quelli poetici in generale (e quelli di Ungaretti in particolare), e dall'altra l'atteggiamento opposto, ovvero l'inclinazione a piegare le modalità espressive della lingua madre per dare ospitalità a un testo "straniero". Un grande ausilio nella ricerca viene da uno studio fondamentale sulle traduzioni di Giuseppe Ungaretti in tedesco, ossia il volume di Stephanie Dressler *Giuseppe Ungaretti's Werk in deutscher Sprache*.¹

2 SUL FILO DELL'INTERPRETAZIONE: LA LIRICA DI UNGARETTI

Fra le questioni più complesse relative alla lingua poetica di Giuseppe Ungaretti con possibili risvolti traduttivi si individuano qui i seguenti aspetti: 1. l'uso di collocazioni altamente atipiche o peculiari (ivi comprese i verbi accostati a sintagmi preposizionali); 2. l'utilizzo di termini desueti, non necessariamente letterari; 3. il ricorso a una sintassi nebulosa (punteggiata da frasi prive di verbo) e quasi mai scandita dalla punteggiatura.

Il primo tratto della scrittura di Ungaretti è la grande creatività nelle collocazioni. In linguistica, la collocazione è la tendenza di un termine a presentarsi insieme a un altro.² Il poeta opera queste scelte creative soprattutto nei gruppi nominali, nella co-occorrenza di sostantivo e aggettivo e/o sostantivo e sintagmi preposizionali che lo modificano, ma anche nei gruppi verbali. Ecco alcuni esempi:

GIUGNO (da *L'allegria*)

Nella trasparenza
dell'acqua
l'oro velino della tua pelle
si brinerà di moro

Librata
dalle *lastre*
squillanti
dell'aria sarai
come una
pantera

Ai *tagli*
mobili
dell'ombra
ti sfoglierai

¹ STEPHANIE DRESSLER, *Giuseppe Ungaretti's Werk in deutscher Sprache*, Heidelberg, Winter 1999.

² RAMESH KRISHNAMURTHY, «Collocations», in KEITH BROWN (ed.), *Encyclopaedia of language and linguistics*, vol. II, pp. 596-600.

Ruggendo
 muta in
 quella polvere
 mi soffocherai

Poi
 socchiuderai le palpebre

Vedremo il nostro amore reclinarsi
 come sera

Poi vedrò
 rasserenato
 nell'*orizzonte di bitume*
 delle tue iridi morirmi
 le pupille³

L'aggettivo «velino» si utilizza quasi esclusivamente con il sostantivo femminile «carta» («carta velina»). In questo caso Ungaretti ne fa un modificatore del sostantivo «oro». Poco dopo troviamo la collocazione rara «lastra squillante dell'aria», in cui il sostantivo è associato mentalmente a qualcosa di visivo («lastra» come «radiografia» o supporto fotografico) o concreto («lastra di ghiaccio»). Altamente inusuali sono tanto l'aggettivo «uditivo» «squillante» quanto «taglio mobile» e infine il sostantivo «orizzonte» è modificato dal desueto sintagma preposizionale «di bitume».

La grande creatività nelle collocazioni riguarda però anche i gruppi verbali, come nel seguente esempio:

MONOTONIA (da *L'allegria*)

Fermato a due sassi
 languisco
 sotto questa
 volta appannata
 di cielo

Il groviglio dei sentieri
 possiede la mia cecità

Nulla è più squallido
 di questa monotonia

Una volta
 non sapevo
 ch'è una cosa

³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori 2015 (2009), p. III. Miei corsivi.

qualunque
perfino
la consunzione serale
del cielo

E sulla mia terra affricana
calmata
a un arpeggio
perso nell'aria
*mi rinnovavo*⁴

Anche qui si nota l'uso atipico del verbo "fermare" seguito dal sintagma preposizionale «a due sassi», di qui l'ambiguità tra l'interpretazione di «fermato» come "bloccato, immobilizzato", "appoggiato" o più semplicemente "fermo". Nell'ultima strofa, invece, si nota la difficoltà nel collegare l'attribuzione del sintagma «a un arpeggio perso nell'aria» al verbo "calmare" o a "rinnovarsi": di norma nessuno dei due regge complementi retti dalla preposizione "a". In ambedue i casi la determinazione con un complemento atipico impone a chi legge (e ancor di più a chi traduce) di interpretare il contributo semantico del complemento stesso. La strategia espressiva adottata da Ungaretti consiste molto spesso nello spiazzare il lettore con determinazioni semantiche poco o mai usate.

Il secondo tratto è dato dall'utilizzo di forme desuete, di cui abbiamo già visto, nella poesia appena analizzata, il participio iniziale «fermato». Ecco due ulteriori esempi:

CHIAROSCURO (da *L'allegria*)

Anche le tombe sono scomparse

Spazio nero infinito calato
da questo balcone
al cimitero

Mi è venuto a ritrovare
il mio compagno arabo
che s'è ucciso l'altra sera

Rifà giorno

Tornano le tombe
appiattate nel verde tetro
delle ultime oscurità
nel verde torbido
del primo chiaro⁵

⁴ Ivi, p. 85. Miei corsivi.

⁵ Ivi, p. 53. Miei corsivi.

LINDORO DI DESERTO (da *Il porto sepolto*)

Dondolo di ali in fumo
mozza il silenzio degli occhi

Col vento si *spippola* il corallo
di una sete di baci

Allibisco all'alba

Mi si travasa la vita
in un ghirigoro di nostalgie

Ora specchio i punti di mondo
che avevo compagni
e fiuto l'orientamento

Sino alla morte in balia del viaggio

Abbiamo le soste di sonno

Il sole spegne il pianto

Mi copro di un tepido manto
di *lind'oro*

Da questa terrazza di desolazione
in braccio mi sporgo
al buon tempo⁶

Nella prima poesia citata, Ungaretti usa il verbo inusuale “appiattare” (“nascondere, nascondersi”, soprattutto usato riflessivamente), sinonimo dell'altro verbo desueto “rimpiattare”. In *Lindoro di deserto* compare alla seconda strofa il verbo “spippolare”, sinonimo di “piluccare”. Proprio per la presenza del complemento anomalo, il pronome «si» può essere letto come riflessivo, ma anche come impersonale.⁷ Anche qui il verbo ha un complemento atipico con preposizione «di». La figura di Lindoro citata nel titolo corrisponde a quella di un personaggio delle commedie di Carlo Goldoni,⁸

⁶ Ivi, p. 62. Miei corsivi.

⁷ Cfr. LORENZO RENZI, GIAMPAOLO SALVI, ANNA CARDINALETTI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. I, Bologna, Il Mulino 2001, p. 115.

⁸ Il personaggio è tratto dalla cosiddetta «Trilogia di Zelinda e Lindoro» scritta nel 1764 e composta dalle commedie *Gli amori di Zelinda e Lindoro*, *La gelosia di Lindoro* e *Le inquietudini di Zelinda*, cfr. CARLO GOLDONI, *Raccolta di commedie scelte. Volume VI*, Livorno, Stamperia Vignozzi 1819, pp. 3-265.

tuttavia nella penultima strofa compare con un apostrofo a creare un omonimo che può essere letto anche come “lindo oro”, con elisione della vocale finale dell’aggettivo.

Altro elemento ricorrente della lingua di Ungaretti è la difficoltà nella ricostruzione sintattica di frasi e periodi, non certo favorita dalla riduzione al minimo della punteggiatura. Ecco tre esempi:

1
Il Nilo *ombrato*
le belle brune
vestite d’acqua
burlanti il treno

*Fuggiti*⁹

2
E subito riprende
il viaggio
come
dopo il naufragio
un superstite
lupo di mare¹⁰

3
Chi mi accompagnerà pei campi

Il sole *si semina* in diamanti
di goccioline d’acqua
sull’erba flessuosa

Resto docile
all’inclinazione
dell’universo sereno

Si dilatano le montagne
in sorsi d’ombra lilla
e vogano col cielo

Su alla volta lieve
l’incanto s’è troncato

E *piombo* in me

⁹ *Un sogno solito*. G. UNGARETTI, *Vita d’un uomo*, cit., p. 132. Miei corsivi.

¹⁰ *Allegria di naufragi*. Ivi, p. 99. Mio corsivo.

E m'oscuro in un mio nido¹¹

Nel primo esempio è evidente come tutti i verbi che compaiono nel componimento siano participi con funzione aggettivale, il che crea un accumulo di immagini. Nel secondo, chi legge si chiede quale sia il soggetto del verbo “riprendere” e se il gruppo nominale «un superstite lupo di mare» sia, appunto, il soggetto della principale o quello della secondaria comparativa con verbo sottinteso introdotta da «come». Nel terzo esempio il «si» della prima strofa ha valore riflessivo o impersonale/passivante? E nella penultima strofa «piombo» è un sostantivo o la prima persona singolare del verbo “piombare”? «Si semina» è riflessivo, «piombo» è un verbo e non un sostantivo, data la prima persona singolare del verso finale, ma per chi traduce Ungaretti le interpretazioni che questa lingua poetica estrema e ambigua impone possono essere insidiose.

3 UNGARETTI NEI PAESI DI LINGUA TEDESCA (1934-1945)

All'inizio del Novecento, nell'area germanofona, i poeti italiani più noti sono senz'altro Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli e soprattutto Gabriele D'Annunzio. Le riviste letterarie e alcune antologie, tuttavia, cominciano a pubblicare episodicamente i componimenti della nuova generazione. I primi a tradurre le liriche di Ungaretti in tedesco sono Italo Tadolato e Else Hadwiger, il primo futurista, la seconda vicina agli espressionisti berlinesi, nell'antologia curata da Ruggero Vasari e intitolata *Junges Italien*.¹² I «si» ungarettiani cominciano subito a dar da fare ai traduttori, tanto che Tadolato traduce «il mio pianto / che non si vede» con «mein Weinen / das niemand hört», spostando il piano percettivo dalla vista all'udito, e poi i celebri tre versi «La morte / si sconta / vivendo» con «Der Tod, / er wird gesühnt / durchs Leben», interpretando con il passivo solo una delle letture possibili del pensiero di Ungaretti (e soprattutto quella in cui il «si» è impersonale).¹³

Dopo *Junges Italien* il compito di portare Ungaretti ai tedeschi spetta quasi esclusivamente alle riviste letterarie: occorre attendere cinque anni prima che «Das Innere Reich» pubblichi altre quattro liriche di Giuseppe Ungaretti, stavolta tradotte dal poeta austriaco Hans Leiffhelm.¹⁴ Anche in questo caso la resa deve fare i conti con le ambiguità sintattiche dell'originale:

¹¹ *A riposo*. Ivi, p. 64. Miei corsivi.

¹² Cfr. S. DRESSLER, *Giuseppe Ungaretti's Werk*, cit., p. 53; RUGGERO VASARI (Hrsg.), *Junges Italien. Eine Anthologie der zeitgenössischen italienischen Dichtung*, Leipzig, Max Möhring 1934, pp. 343s.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Italia; La madre; La preghiera; L'isola*, «Das Innere Reich» 6, 2, 1939, pp. 127s.; 187s.

ITALIA (da *Il porto sepolto*)

Sono un poeta
un *grido* unanime
sono un *grumo* di sogni

Sono un frutto
d'innunerevoli contrasti
d'innesti
maturato in una serra

Ma il tuo popolo è
portato
dalla stessa terra
che mi porta
Italia.

E in questa uniforme
di tuo soldato
mi riposo
come fosse la culla
di mio padre

ITALIEN

Ein Dichter bin ich,
ein Schrei aus Allen,
ein Knäuel bin ich von
Träumen.

Ich bin eine Frucht
aus ungezählter Gegensätze
Pfropfung,
gereift in einem Treibhaus.

Aber dein Volk wird getragen
von der gleichen Erde
die mich trägt,
Italien.

Und, dein Soldat,
ruh ich
in dieser Uniform,
als wär's die Wiege
meines Vaters.

Ferma restando la difficoltà di replicare la consonanza «grido-grumo», Leiffhelm normalizza l'espressione «un frutto d'innunerevoli contrasti d'innesti» con «aus ungezählter Gegensätze Pfropfung», in cui il sostantivo *Pfropfung* ('innesto', nominalizzazione del verbo *pfropfen*, 'innestare') compare al singolare e ha un genitivo attributivo preposto (letteralmente 'sono un frutto, nato dall'innesto di innumerevoli contrasti'), distorcendo l'immagine sintatticamente complessa dell'originale.

Nel 1942 l'antologia *Novecento* pubblica una traduzione della poesia *Peso* firmata da Erich Stock.¹⁵ Nello stesso anno viene tradotta, sulle pagine della rivista «Italien», *Epigrafe per un caduto della rivoluzione*, oltre a *Giorno per giorno*. L'autore delle versioni è lo scrittore e critico Egon Vietta.¹⁶ Tra il 1943 e il 1944 Vietta torna a tradurre Ungaretti: stavolta, a essere pubblicate sulle pagine di «Italien» sono i componimenti *Pari a sé*, *Apollo* e *Natale*, quest'ultima tradotta insieme a Ursula Carl-Ratzlaff.¹⁷

¹⁵ ID., *Peso*, in *Novecento, Die italienische Literatur der Gegenwart*, ERICH STOCK, Berlin, Junker & Dünhaupt 1942, p. 141.

¹⁶ ID., *Epigrafe per un caduto della rivoluzione; aus dem poetischen Tagebuch (Giorno per Giorno)*, «Italien» 1, 1942/1943, pp. 100; 342.

¹⁷ ID., *Pari a sé; Apollo; Natale*, «Italien» 2, 1943/1944, p. 263.

Ecco la traduzione di *Pari a sé*:

PARI A SÉ (da *Il porto
sepolto*)

Va la nave, sola
nella quiete della sera.
*Qualche luce appare
di lontano, dalle case.*
Nell'estrema notte
va in fumo a fondo il mare.
Resta solo, *pari a sé*
uno scroscio che si perde...
si rinnova...

GLEICHKLANG

Treibt das Boot, alleinsam
abends in die Stille.
*Ist ein Licht geworden
ferne in den Häusern.*
Tiefer – schon im Finstern –
braut im Grund die Woge.
Bleibt allein im Gleichklang
ein Geräusch, das wandert...
und sich neuert...

Vietta interpreta a suo modo i versi centrali della poesia, e li riscrive. Da notare la difficoltà di ricreare il verso «va in fumo a fondo il mare», con il doppio concetto di “andare in fumo” (‘volatilizzarsi’) e “andare a fondo” (‘fallire’, ‘sparire’). Da notare come il traduttore “complichi” prima la resa di sostantivi semplici come «notte» e «mare» con «Finstern» e con «Woge», mentre poi normalizza (e deforma) l'espressione «pari a sé» con «Gleichklang» (‘consonanza’, ‘armonia’, ‘intonia’) e «scroscio» con il semplice «Geräusch» (‘rumore’).

In «Natale», poesia tradotta insieme a Ursula Carl-Ratzlaff, l'impulso a riscrivere Ungaretti permane:

NATALE (da *Naufragi*)

Non ho voglia
di tuffarmi
in un gomito
di strade

Ho tanta
stanchezza
sulle spalle
Lasciatemi così
come una
cosa
posata
in un
angolo
e dimenticata

Qui
non si sente
altro
che il caldo buono

Sto
con le quattro
capriole
di fumo
del focolare

WEIHNACHT

Nicht verlangt's mich
einzutauchen
in die verschlungene
Welt
der Gäßchen

Bin so sehr,
so über
alles müde
Laßt mich still beiseite
steh'n,
wie etwas,
das ihr
in einen
Winkel
gestellt -
und *rasch* vergessen
habt.

Hier
fühlt man sich
so gut
und so wohlgeborgen.

Steh'
vor den *kecken*
Kapriolen
des traulich
dampfenden
Herdrauchs

Il «gomito di strade» diviene un 'mondo intrecciato di viuzze', anche espressioni come «stanchezza sulle spalle» e «caldo buono» vengono normalizzati. Inoltre vengono aggiunti avverbi e aggettivi come *rasch* e *keck*.

4 LE TRADUZIONI DI UNGARETTI DAL 1945 AL 1960

Dopo la fine del secondo conflitto mondiale le riviste letterarie continuano a tradurre le poesie di Ungaretti in tedesco: degne di nota sono la traduzione dei componimenti *Soldato* e *Commiato* sulla «Literarische Revue» nel 1948 da parte di Eva-Maria Pernstich e Walter Talmon-Gros.¹⁸ Lo stesso anno an-

¹⁸ ID., *Soldato; Commiato*, in «Literarische Revue» 2, 1948, pp. 196; 253.

che la rivista «Das goldene Tor» traduce altri tre componimenti ungarettiani (*O notte, Sereno, Danni con fantasia*),¹⁹ mentre l'anno successivo Robert Grabski e Ernst Wiegand Junker traducono *L'angelo del povero* e *Sera* rispettivamente per la già citata «Literarische Revue» e «Thema». Nel 1950, invece, Heinz Politzer pubblica sulla «Neue Rundschau» la sua traduzione di *I fiumi*.

Uno degli esempi più interessanti di ricezione delle poesie di Ungaretti nell'area germanofona arriva da un'antologia intitolata *Nuove versioni/Neue Versionen* e pubblicata nel 1950 a Bolzano dalla Società Dante Alighieri. A curarla è l'insegnante altoatesino Joseph Maurer: le poesie di Ungaretti incluse nell'antologia sono *Il tempo è muto*, *Giorno per giorno* e *Non gridate più*. Maurer definisce i propri testi come *Nachdichtungen*, ovvero 'riscritture'. E la sua interpretazione dei testi ungarettiani è a dir poco singolare. Ecco un esempio:

GIORNO PER GIORNO (da *Il dolore*)

Non più furori reca a me
l'estate,
né primavera i suoi
presentimenti;
puoi declinare, autunno,
con le tue stolte glorie:
per uno spoglio desiderio,
inverno,
distende la stagione più
clemente!

VERZICHT

Im Sommer keine
Gluten
Im Frühling keine
Minnen,
Vergeblich Herbstes
Bluten,
Nur Trug und
Torenruhm:
Beraubtem Wunsche
breite
Der Winter weiche
Linnen!

Maurer introduce nella lirica di Ungaretti due elementi del tutto estranei: la rima e il metro uniforme (fatta eccezione per il quarto verso). Inoltre rinuncia totalmente a qualsiasi verbo per mantenere il ritmo giambico. Più che una traduzione, quella di Maurer è insomma una lettura "classicista" di un poeta moderno come Ungaretti. L'insegnante e poeta altoatesino ripubblicherà questa raccolta ampliandola con materiali biografici fino al 1978.

Un altro momento importante nella ricezione di Ungaretti nei paesi di lingua tedesca coincide con il 1958, con la pubblicazione della raccolta *Italienische Gedichte aus acht Jahrhunderten*,²⁰ in cui Horst Rüdiger, docente di letterature comparate all'Università di Mainz, traduce la celebre e telegrafica *Mattina*:

MATTINA (da *Naufragi*)

M'illumino
d'immenso

MORGEN

Mich erleuchtet
Unermeßliches

¹⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Gedichte*, in «Das goldene Tor» 3, 1948, pp. 271s.

²⁰ HORST RÜDIGER (Hrsg.), *Italienische Gedichte aus acht Jahrhunderten*, Bremen, Schünemann 1958, pp. 344-349.

Lo spostamento di prospettiva è più che palese. L'«immenso» illumina il «mich» della traduzione tedesca, con completa eliminazione del riflessivo iniziale (e della ripetizione della struttura iniziale consonante+apostrofo «M'-d'»).

5 LE TRADUZIONI DOPO IL 1960

Due anni dopo, nel 1960, Hans Magnus Enzensberger cura l'antologia *Museum der modernen Poesie*, all'interno della quale vengono pubblicate per la prima volta le traduzioni di Ingeborg Bachmann e del traduttore, e all'epoca direttore del Goethe-Institut di Roma, Michael Marschall von Bieberstein. Bachmann e Marschall von Bieberstein sono due figure fondamentali di quella che abbiamo indicato come la terza fase della ricezione di Ungaretti nei paesi germanofoni.²¹ Tra i componimenti tradotti da Ingeborg Bachmann c'è anche la celebre *Mattina*:

MATTINA (da *Naufragi*)

MORGEN (Bachmann 1960)

M'illumino
d'immenso

Ich erleuchte mich
Durch Unermeßliches

Rispetto alla versione di Rüdiger del 1957 viene conservato il riflessivo di Ungaretti e il sintagma preposizionale successivo. Oltre a *Mattina*, Bachmann traduce anche il già citato *Allegria di naufragi*:

ALLEGRIA DI
NAUFRAGI (da
Naufragi)

FREUDE DER SCHIFFBRÜCHE
(Bachmann 1960)

E subito riprende
il viaggio
come
dopo il naufragio
un superstite

Und plötzlich *nimmst du*
die Fahrt wieder auf
wie
nach dem Schiffbruch
ein überlebender
Seebär

Ingeborg Bachmann interpreta qui la terza persona singolare del primo verso come una seconda persona impersonale («nimmst du»), senza contemplare la possibilità, in italiano, che vi sia un «misterioso» soggetto sottinteso, o che il soggetto della frase sia proprio «il viaggio». Notare anche l'interpretazione, tutt'altro che scontata, di «subito» con «plötzlich» («all'improvviso»).

Un intervento ancora più significativo è quello che Ingeborg Bachmann opera nella traduzione di *Fase*:

²¹ HANS MAGNUS ENZENSBERGER (Hrsg.), *Museum der modernen Poesie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1960, pp. 22; 26; 55; 76; 81; 136; 154; 226.

FASE (da <i>Il porto sepolto</i>)	PHASE (Bachmann 1960)
Cammina cammina Ho ritrovato Il pozzo d'amore	Geh geh wiedergefunden hab ich den Brunnen der Liebe
Nell'occhio <i>Di mill'una notte</i> Ho riposato	Im Aug <i>von tausend'einer Nacht</i> hab ich geruht
Agli abbandonati giardini Ella approdava Come una colomba	An den verlassen Gärten landete diese Nacht wie eine Taube
Fra l'aria <i>Del meriggio</i> <i>Ch'era uno svenimento</i> Le ho colto <i>Arance e gelsumini</i>	In der Luft <i>des ohnmächtigen Mittags</i> pflückte ich ihr <i>Orangen Jasmine</i>

Da notare come Bachmann semplifichi il «meriggio ch'era uno svenimento» e decida di omettere la congiunzione tra «Orangen» e «Jasmine». Il particolare più interessante, tuttavia, è la decisione della traduttrice di conservare anche in tedesco l'apostrofo con cui Ungaretti riduce “mille e una notte”. Nel grande corpus di testi letterari in tedesco (originali e traduzioni) «Gutenberg German 2020» non si ritrova alcuna occorrenza della forma «tausend'ein» ma soltanto una di *tausendein* (Rainer Maria Rilke, in *Verkündigung*²²), mentre la forma utilizzata in tedesco è *tausendundein*. Anche in un corpus di grandi dimensioni non letterario come il «German Web 2023» si riscontrano soltanto quattro occorrenze di *tausendein*, ma nessuna di «tausend'ein». Si tratti di un'elisione all'interno di parola (l'apostrofo sostituisce *und*), ma la presenza dell'apostrofo “mima” il verso italiano e conferisce al tedesco una caratteristica tipica della nostra lingua. «Tausend'einer» adatta il tedesco al «mill'una» di Ungaretti utilizzando l'apostrofo in modo inconsueto.

Nel 1961 Suhrkamp pubblica il volume *Gedichte*, proprio per la traduzione di Ingeborg Bachmann. In esso sono contenuti perlopiù componimenti tratti da *L'allegria*, insieme ad altri che provengono da *Il dolore*.

Nel 1962 lo scrittore Otto von Taube traduce alcune poesie tratte da *Il tacchino del vecchio* sulle pagine della rivista «Merkur»,²³ mentre tra il 1964 e il 1968 seguono traduzioni di poesie tratte dalla stessa raccolta a opera di Hilde

²² RAINER MARIA RILKE, *Das Buch der Bilder*, Berlin, Juncker 1902, p. 23.

²³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Das Notizbuch des alten Mannes*, «Merkur» 16, 1962, H. 8 (H. 174, agosto), pp. 720-725.

Domin sui «Neue Deutsche Hefte»²⁴ e sui «Lyrische Hefte»²⁵ oltre al volume *Das Verheißene Land. Das Merkbuch des Alten*, per la traduzione di Paul Celan.²⁶

Negli anni Settanta esce nella DDR un volume di traduzioni di Ungaretti intitolato *Freude der Schiffbrüche*²⁷. Vengono inoltre pubblicate dalla casa editrice Piper le versioni ungarettiane del giornalista, scrittore e traduttore Michael Marschall von Bieberstein, che coprono gran parte della produzione del poeta italiano. Le traduzioni di Marschall von Bieberstein verranno poi raccolte nel volume *Ich suche ein unschuldiges Land. Gesammelte Gedichte*, edito da Piper nel 1988.²⁸

Negli anni Ottanta, a offrire nuove traduzioni dei componimenti ungarettiani sono di nuovo le riviste e le antologie. Per una nuova edizione delle poesie di Ungaretti occorre attendere, nel 1990, il volume pubblicato da Hanser *Die Heiterkeit. L'allegria. Gedichte 1914-1919* e tradotto dallo scrittore e traduttore svizzero Hanno Helbling²⁹, e poi il grande progetto in sei volumi curato dal traduttore Michael von Killisch-Horn e dalla critica letteraria e accademica Angelika Baader³⁰ all'inizio degli anni Novanta per la casa editrice Kirchheim di Monaco di Baviera, la cui pubblicazione si protrarrà fino all'inizio degli anni Duemila.³¹

L'ultimo volume di versioni ungarettiane in tedesco è *Zeitspüren. Gedichte*, per la traduzione del poeta austriaco Christoph Wilhelm Aigner, pubblicato da Deutsche Verlags-Anstalt nel 2003.³²

²⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Aus dem 'Tagebuch eines alten Mannes'*, «Neue Deutsche Hefte» II, 1964, H. 98, pp. 22-26.

²⁵ GIUSEPPE UNGARETTI, *Ultimi cori per la terra promessa* 8, 10-12, 18, 21, 26; *Cantetto senza parole*, «Lyrische Hefte» 23, Okt. 1965, pp. 11-14.

²⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Das verheißene Land. Das Merkbuch des Alten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1968.

²⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Freude der Schiffbrüche*, Berlin (Ost), Volk und Welt 1977.

²⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Ich suche ein unschuldiges Land. Gesammelte Gedichte*, München/Zürich, Piper 1988.

²⁹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Die Heiterkeit. L'allegria. Gedichte 1914-1919*, München/Wien, Hanser 1990.

³⁰ L'impresa editoriale di von Killisch-Horn e Baader rappresenta un passo fondamentale della ricezione di Ungaretti nei paesi di lingua tedesca, soprattutto per la mole del progetto e per l'intento di adottare strategie traduttive coerenti di fronte alla gran parte della produzione poetica dell'autore.

³¹ GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben. Werke in sechs Bänden*. Herausgegeben von Michael von Killisch-Horn und Angelika Baader, München, Kirchheim: Bd. 1 *L'allegria/Die Freude. Gedichte 1914-1934*, 1993; Bd. 2 *Sentimento del tempo/Zeitgefühl. Il dolore/Der Schmerz*, 1991; Bd. 3 *La terra promessa/Das verheißene Land. Un grido e paesaggi/Ein Schrei und Landschaften. Il taccuino del vecchio/Das Merkbuch des Alten. Apocalissi/Apokalypsen. Proverbi/Sprichwörter. Dialogo/Dialog. Nuove/Neue. Gedichte 1933-1970*, 1992. In seguito è stato pubblicato anche il volume *Notizheft Ungaretti*, München, Kirchheim 1991.

³² GIUSEPPE UNGARETTI, *Zeitspüren. Gedichte*, Stuttgart/München, DVA 2003.

Ai fini della nostra indagine è interessante comparare le diverse interpretazioni che i traduttori offrono dei componimenti ungarettiani nell'ultima fase della sua ricezione, come nel seguente esempio:

FASE D'ORIENTE (da *Il porto sepolto*) ORIENTALISCHE PHASE (Bachmann 1961)

Nel *molle giro* di un sorriso
ci sentiamo legare da *un turbine*
di germogli di desiderio

Im *weichen Verlauf* eines Lächelns
fühlen wir uns gepackt vom *Wirbelwind*
aus Sprößlingen des Verlangens

Ci vendemmia il sole

Die Sonne erntet uns

Chiudiamo gli occhi
per vedere nuotare in un lago
infinite promesse

Wir schließen die Augen
um *unendliche Versprechen* in einem See
schwimmen zu sehen

Ci rinveniamo a marcare la terra
con questo corpo
che ora troppo ci pesa

Wir fassen uns wieder und stempeln die
Erde
mit diesem Körper
der jetzt viel zu schwer für uns ist

ORIENTALISCHE PHASE (Killisch-H./Baader 1992)

Im *weichen Kreisen* eines Lächelns
fühlen wir uns gebunden *von einem*
Wirbel
von Keimen von Verlangen

Uns erntet die Sonne

Wir schließen die Augen
um schwimmen zu sehen in einem See
unendliche Versprechen

Finden uns wieder wie wir die Erde
stempeln
mit diesem Körper
der jetzt zu schwer uns ist

ORIENTALISCHE PHASE (Aigner 2003)

In *der weichen Rundung* eines Lächelns
spüren wir uns in einen Sog aus

Keimen von Sehnsucht ziehen

Uns erntet die Sonne

Wir schließen die Augen
im in einem See *Endlosversprechen*
schwimmen zu sehen

Wir kommen zu uns setzen der Erde
Zeichen
mit diesem Körper
der uns jetzt zu beschwerlich ist

Dal confronto tra le traduzioni emerge come l'espressione «molle giro» venga interpretata in tre modi differenti dai traduttori nei decenni. Ingeborg Bachmann traduce «giro» in senso temporale, come 'lasso di tempo' («Verlauf»). Michael von Killisch-Horn e Angelika Baader, nel 1992, lo rendono un infinito sostantivo («Kreisen», ovvero 'girare, ruotare'). Nella versione di Aigner del 2003, invece, il «giro» è inteso come 'rotondità' («Rundung»). Un altro termine che viene "letto" in maniera leggermente differente è «turbine»: per Bachmann è un tifone («Wirbelwind»), per von Killisch-Horn e Baader è un movimento vorticoso circolare («Wirbel»), mentre per Aigner equivale a un 'gorgo' («Sog»). Se Bachmann e Killisch-Horn/Baader traducono «infinite promesse» come «unendliche Versprechen», Aigner decide di ricorrere alle potenzialità della *Wortbildung* tedesca e sceglie di coniare il composto «Endlosversprechen». Altra ambiguità interpretativa riguarda il verbo «rinvenire», qui usato riflessivamente: Bachmann lo interpreta come 'riprendersi, riaversi' (*sich wieder fassen*), Killisch-Horn e Baader come 'ritrovarsi' (*sich wiederfinden*), mentre Aigner, in una lettura simile a quella di Bachmann, come 'tornare in sé' (*zu sich kommen*). È infine curioso come Bachmann e Killisch-Horn/Baader scelgano di tradurre la sibilina espressione «marcare la terra» con un verbo «burocratico» come «stempeln» ('timbrare, stampigliare, vidimare, bollare, obliterare, marchiare'). Solo Aigner opta per il più vago «setzen der Erde Zeichen».

Un altro esempio interessante è il seguente:

ULTIMO QUARTO (da
Sogni e accordi)

Luna,
Piuma di cielo,
così *velina*,
Arida,
Trasporti il murmure
d'anime spoglie?

E alla pallida che diranno
mai
Pipistrelli dai ruderi del
teatro,
In sogno quelle capre,
E fra arse foglie come in
fermo fumo
Con tutto il suo sgolarsi
di cristallo
Un usignuolo?

LETZTES VIERTEL
(Bieberstein 1988)

Mond,
Himmelsfeder,
so *seidenweich*,
trocken,
überführst du das
Murmeln *nackter* Seelen?

Was werden wohl dem
blassen Gestirn
Die Fledermäuse aus den
Theaterruinen
Und jene Ziegen sagen,
im Traum,
was wird aus verbrannten
Blättern
in *stehendem Rauch*,
der Nachtigallen
kristallener Schrei
ihm schlagen?

LETZTES VIERTEL (Wührl
1962)

Mond,
Flaum des Himmels,
So *seiden*,
Fühllos,
Trägst du das Raunen der
beraubten Seelen?

Was mögen sie ihm sagen,
dem Bleichen,
Fledermäuse aus den
Trümmern des Theaters,
Im Traume jene Ziegen,
Und zwischen verbrannten
Blättern wie im *reglosen*
Rauch,
Mit all ihrem *hingerißenen*
Kristallgesang,
Die Nachtigall?

LETZTES VIERTEL (Killisch-
H./Baader 1992)

Mondin,
Himmelsfeder,
So *durchscheinend*,
Dürr,
Trägst du weiter das Murmeln
entblöster Seelen?

Und was werden der Bleichen
wohl sagen
Fledermäuse aus den
Trümmern des Theaters,
Was im Traum jene Ziegen,
Und zwischen verbrannten
Blättern wie in *dichtem*
Rauch
Unermüdlich mit dem
Kristallgesang ihrer Kehle
Eine Nachtigall?

Tra le questioni degne di nota senz'altro c'è la varietà di interpretazioni riferite all'aggettivo «velina»: il docente e scrittore Paul Wolfgang Wührl lo traduce con «seiden» ('serico'), Marschall von Bieberstein con «seidenwei-

ch» ('morbido come la seta'), mentre Killisch-Horn e Baader scelgono un'altra caratteristica legata al «velino», ovvero la semitrasparenza e l'aspetto traslucido («durchscheinend»). Le «anime spoglie» di Ungaretti vedono variare l'aggettivo in traduzione tedesca: per Wührl sono «beraubt», ossia 'private, derubate', per Marschall von Bieberstein sono 'nude' («nackt»), mentre per Killisch-Horn/Baader sono 'denudate' («entblößt»). Un'altra disparità di interpretazione riguarda il «fermo fumo»: Wührl fornisce una traduzione letterale («im reglosen Rauch»), Marschall von Bieberstein lo legge come 'stagnante' («im stehenden Rauch»), mentre Killisch-Horn e Baader traducono «fermo» con «dicht» ('denso'). Un'ulteriore difficoltà che i traduttori devono affrontare è il verbo sostantivato «sgolarsi»: Wührl sceglie di sostituirlo con l'aggettivo in *hingerissenes Gesang* ('canto prolungato'); Marschall von Bieberstein complica la sintassi dell'originale utilizzando il sostantivo «Schrei» ('strillo, grido') mentre Killisch-Horn e Baader usano l'avverbio «unermüdlich» ('instancabilmente') e aggiungono «ihrer Kehle» ('della sua gola').

L'aspetto più curioso, tuttavia, sta nell'utilizzo da parte di Killisch-Horn e Baader del sostantivo femminile «Mondin» per «luna», derivato del normale sostantivo maschile *Mond*, come a voler creare, per derivazione tramite il suffisso *-in*, un sostantivo femminile per la traduzione di «luna». In realtà Killisch-Horn e Baader non sono nuovi a queste creazioni lessicali. Nella loro traduzione del componimento in sei canti *La morte meditata*, rendono «O sorella dell'ombra, / notturna quanto più la luce ha forza, / M'inseguì, morte» con «O Schwester des Schattens, / Nächtlich je mehr das Licht Kraft hat, / Du verfolgst mich, *Todin*», trasformando per derivazione mediante il suffisso *-in* il sostantivo maschile *Tod* ('morte'), che in lingua tedesca non avrebbe potuto certo essere «sorella dell'ombra». Pur di mantenere la semantica originale, dunque, Killisch-Horn e Baader sono disposti a «piegare» la propria lingua, adattando nel genere grammaticale all'italiano il maschile *Tod*.

Questioni interpretative rilevanti emergono anche nelle traduzioni della celebre *Fratelli*:

FRATELLI (da *Il porto sepolto*)Di che reggimento siete
fratelli?Parola tremante
nella notte

Foglia appena nata

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli

BRÜDER (Bachmann 1961)

Von welchem Regiment seid ihr,
Brüder?*Zitternd* das Wort
in der Nacht

Das kaum geborene Blatt

In der *erregenden* Luft
das ungewollte Aufbegehren
des Mannes
der seine Schwäche
weiß

Brüder

BRÜDER (Helbling 1990)

Bei welchem Regiment
seid ihr, Brüder?*Zitterndes* Wort
in der Nacht

Kaum entsprossenes Blatt.

In der *begierigen* Luft
ungewollte Empörung
des Mannes vor seiner
Zerbrechlichkeit

Brüder

BRÜDER (Killisch-H. Baader 1992)

Von welchem Regiment seid ihr
Brüder?Wort *zitternd*
in der Nacht

Kaum geborenes Blatt

In der *schmachtenden* Luft
Unwillkürliches Aufbegehren
Des Menschen angesichts seiner
Vergänglichkeit

Brüder

Dalle tre traduzioni prese in esame emerge la tendenza (disadattante, in realtà, rispetto all'originale) di Bachmann e Killisch-Horn/Baader a disintegrare l'aggettivo participiale «zitternd» dalla parentesi nominale cui è riferito. Altra questione è l'interpretazione del secondo participio «spasimante»,

di cui Bachmann offre una lettura attiva («erregend», ‘eccitante, irritante, provocante’), mentre Helbling enfatizza la componente del desiderio («begierig», ‘bramosa, desiderosa’); infine Killisch-Horn e Baader scelgono di sottolineare lo struggimento amoroso («schmachtend», ‘languente, languida’). Molto variabile anche la resa del sintagma «dell’uomo presente alla sua fragilità», con l’ambiguità della locuzione preposizionale «presente a»: Bachmann e Helbling traducono «uomo» con «Mann» (‘uomo, maschio’), e soltanto la versione di Killisch-Horn e Baader sceglie il sostantivo «Mensch» (‘essere umano’). «Presente a» viene interpretato invece da Bachmann come ‘consapevole di’ e «fragilità» come ‘difetto, debolezza’ («der seine Schwäche weiß»). Helbling legge «presente a» come ‘al cospetto di, di fronte a’ e sceglie per fragilità, seppure in un uso figurato, forse il sostantivo meno legato all’essere umano («Zerbrechlichkeit», ‘fragilità [di cose]’). La soluzione di Killisch-Horn e Baader è simile a quella di Helbling («angesichts», ‘in considerazione di’) ma rende «fragilità» come «Vergänglichkeit» (‘caducità’).

Un altro filone di riflessione interessante riguarda le traduzioni relative alla produzione poetica più tarda di Giuseppe Ungaretti, in particolare *La terra promessa* del 1950 e *Il taccuino del vecchio* del 1960.³³ Tra i traduttori di queste raccolte troviamo anche Paul Celan e Hilde Domin. Un esempio interessante viene dal primo componimento degli *Ultimi cori per la Terra Promessa*:

I

Agglutinati all’oggi
 I giorni del passato
 E gli altri che verranno.
 Per anni e lungo secoli
 Ogni attimo sorpresa
 Nel sapere che ancora siamo in vita,
 Che scorre sempre come sempre il vivere,
 Dono e pena inattesi
 Nel turbinio continuo
 Dei vani mutamenti.
 Tale per nostra sorte
 Il viaggio che proseguo,
 In un battibaleno
 Esumando, inventando
 Da capo a fondo il tempo,
 Profugo come gli altri
 Che furono, che sono, che saranno.

³³ G. UNGARETTI, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 281-296; 313-328.

I (Domin 1964)

Angeleimt ans Heute
die Tage der Vergangenheit
wie die kommenden.

Jahre und Jahrhunderte
entlang
jeder Augenblick ein
Staunen
daß wir noch hier sind,
Lebende,
daß Leben davonläuft
immer und immer,
unerwartet Qual und
Geschenk
in dieser nie ruhenden
Mühle
nutzlosen Wechsels.

Bestimmt von unserm
Geschick
ist meine Reiseroute.
In einem Atemholen
grabe ich aus und erfind ich
alle Zeit die war und die sein
wird.
Heimatlos wie die andern
die lebten, die leben, die
leben werden.

I (Celan 1968)

Angefügt, nahtlos, ans
Heute
die Tage gestern,
die Tage morgen.

Jahre, Jahrhunderte hin,
jeden Nu
Das Noch-am-Leben-Sein
als Überraschung,
das Immer-und-immer-
Dahin des Lebens,
Geschenke, so unverhofft
wie Pein,
im unaufhörlichen Wirbel
all des vergeblichen
Wechsels.

So, durch unser Geschick,
meine Reise und
Weiterreise,
im Handumdrehn
grab ich die Zeit aus,
erfind sie
vom Grund bis zum
Scheitel,
ein Flüchtling, den andern
gleich,
die waren, die sind, die sein
werden.

I (M. V. Bieberstein 1988)

*Unablösbar vom Heute
Die vergangenen Tage
und die anderen, die
kommen.*

Über Jahre und
Jahrhunderte hin
jeder Augenblick
Überraschung,
*daß wir noch da sind,
Lebende,
daß das Leben immer
weiterläuft,*
unerwartet Geschenk und
Qual
im fortwährenden Wirbel
vergeblichen Wandels.

*Folgend so unserm Geschick
geht meine Reise weiter,
im Handumdrehen
grab' ich sie neu von Anfang
zu Ende,
ein Flüchtling wie die
andern,
die waren, die sind und die
kommen.*

I (Killisch-H./Baader 1992)

*Geleimt ans Heute
Die Tage der Vergangenheit
Und die andren die
kommen werden.*

Jahre und Jahrhunderte
hindurch
Jeder Augenblick
Überraschung
*Im Wissen daß wir immer
noch am Leben sind,
Daß weiterläuft, immer
gleich, das Leben,*
Geschenk und Pein
unvermutet
Im unablässigen Wirbel
Der vergeblichen
Wandlungen.

*So durch unser Los
Die Reise die ich fortsetz,
Im Handumdrehen
Ausgrabend, neu erfindend
Vom Grund bis zum
Scheitel die Zeit,
Flüchtling gleich den
anderen
Die waren, die sind, die
sein werden.*

Il participio passato «agglutinati», dal latino *gluten* ('colla'), viene reso da Hilde Domin con il participio «angeleimt» ('incollati'), mentre Celan decide di utilizzare non solo un participio, «angefügt» ('attaccato'), ma anche l'avverbio «nahtlos», ovvero 'senza cuciture', a sottolineare che l'agglutinazione è fusione, e non semplice incollaggio. L'aspetto dell'«agglutinare» che evidenzia Marschall von Bieberstein è invece l'essere «unlösbar» ('indivisibile'). In questo caso il traduttore non utilizza alcun participio. Killisch-Horn e Baader optano invece per il più semplice «geleimt», ricalcando la scelta di Domin. Si noti poi la volontà di sintesi di Paul Celan, che trasforma «I giorni del passato/e quelli che verranno» nel telegrafico «die Tage gestern/die Tage morgen» per poi nominalizzare con due lunghi complessi *Bindestrich-Komposita* entrambe le oggettive di Ungaretti («che siamo ancora in vita» e «che scorre sempre come sempre il vivere» divengono «das Noch-am-Leben-Sein» e «das Immer-und-Immer-Dahin des Lebens»). Il passo «Tale per nostra sorte/il viaggio che proseguo» innesca reazioni differenti nei traduttori, che traducono tutti «sorte» con «Geschick» fatta eccezione per Killisch-Horn/Baader, che scelgono «Los». «Il viaggio che proseguo» viene tradotto con «meine Reiseroute» ('il percorso del mio viaggio') da Domin, con

«meine Reise und Weiterreise» da Celan; Marschall von Bieberstein utilizza il verbo «weitergehen» («geht meine Reise weiter»), mentre Killisch-Horn e Baader mantengono la struttura dell'originale ungarettiano inserendo anche in tedesco la relativa («die Reise die ich fortsetz»). Strategie non troppo differenti da quelle adottate per tradurre i versi «esumando, inventando / da capo a fondo il tempo»: in assenza di un gerundio, Domin utilizza il presente indicativo «grab ich aus und erfind ich / alle Zeit», al pari di Celan, sebbene Domin ometta di tradurre «da capo a fondo». Marschall von Bieberstein sceglie invece di rendere il verbo «inventando» con il semplice avverbio «neu» riferito ad «ausgraben». Killisch-Horn e Baader continuano nel tentativo di imitare il più possibile anche le strutture sintattiche ungarettiane e pongono i due verbi al participio presente, costruzione tedesca che più si avvicina al gerundio italiano («Ausgrabend, neu erfindend, / vom Grund bis zum Scheitel die Zeit»).

6 CONCLUSIONE

La lingua poetica di Giuseppe Ungaretti pone, come abbiamo visto, sfide complesse per chiunque voglia i suoi componimenti in un'altra lingua. L'uso altamente creativo delle collocazioni, l'accostamento di uno stile non raffinato a termini talora desueti e la difficoltà nell'avere un chiaro sguardo d'insieme delle architetture sintattiche, spesso acuita dalla mancanza di una punteggiatura funzionale a tale scopo, inducono i traduttori a uno sforzo di duplice natura: da una parte quello di colmare gli «spazi bianchi» e le ambiguità della lingua del poeta, dall'altra il tentativo di creare una sorta di «tedesco ungarettiano». Se il primo intervento tende molto spesso a «disadattare» (e ancora più spesso a razionalizzare) i testi tradotti rispetto agli originali italiani, nel secondo gli esiti sono molto più produttivi, tanto in termini interlinguistici (arricchimento del tedesco grazie a tratti tipici dell'italiano), quanto in relazione alla possibilità di utilizzare le risorse morfologiche, flessive, compositive e semantiche del tedesco per ricreare il magnetico e ribelle italiano di Ungaretti.

Ripercorrendo la storia della ricezione delle poesie di Ungaretti nei paesi di lingua tedesca, accanto al dibattito puramente letterario, se ne snoda un altro basato sulle possibilità linguistiche di lettura dei suoi componimenti. Soprattutto nella prima e nella seconda fase della ricezione (dagli anni Trenta fino al 1960/61) pare di intravedere una fase di «studio», in cui i tentativi traduttivi tendono a disadattare i testi poetici ungarettiani piegandoli alla normalizzazione (tra tutti, si pensi alla traduzione di *Mattina* da parte di Horst Rüdiger o alla «petrarchizzazione» proposta dalle versioni di Joseph Maurer). Si riscontra quindi una grande pluralità di voci che trovano spazio in riviste letterarie e in antologie dedicate alla letteratura straniera in generale, o a quella italiana in particolare.

L'apertura di un dibattito linguistico sulle possibilità di resa in tedesco della poesia di Giuseppe Ungaretti coincide però con la pubblicazione della raccolta *Gedichte*, edita da Suhrkamp nel 1961 (anticipata nel 1960 dal *Museum der modernen Poesie* curato sempre per Suhrkamp da Hans Magnus Enzensberger), per la traduzione di Ingeborg Bachmann. Il 1961 rappresenta l'inizio di un dialogo traduttivo tra scrittori, come appunto Ingeborg Bachmann, Hilde Domin, Paul Celan e (sebbene in anni molto più recenti) Christoph Wilhelm Aigner, e traduttori puri o accademici come Michael Marschall von Bieberstein, Hanno Helbling e Michael von Killisch-Horn insieme ad Ange-

lika Baader. Tutti si trovano a fare i conti con l'immaginifica, ambigua e anti-convenzionale lingua poetica di Ungaretti.

Se i poeti si sforzano di trovare un mezzo espressivo tutto tedesco per ricreare i mondi del poeta italiano, i traduttori e gli accademici tentano di restituire al lettore tedesco la parte più grande possibile della scrittura ungarettiana, in alcuni casi anche adattando la loro lingua alle esigenze stilistiche dell'originale.

In nessuno dei due filoni si assiste a un atteggiamento traduttivo prevalente e gli adattamenti o i disadattamenti provengono da scelte interpretative a cui i testi di Ungaretti spesso obbligano, o quantomeno invitano.

La traduzione di Ungaretti in tedesco, dunque, appare come un progetto in continuo divenire che parte da un'enorme costellazione di voci, riscritture (numerossime sono le *Nachdichtungen*), deformazioni, adattamenti e disadattamenti. Con le raccolte in volume il dibattito continua tra intellettuali, traduttori e poeti. E con l'evolvere del dibattito, evolve anche la consapevolezza dell'aspetto "estremo" dello stile ungarettiano, uno stile che coinvolge profondamente anche le lingue straniere in cui i componimenti del poeta italiano vengono tradotti.

Per quanto riguarda l'area di lingua tedesca, purtroppo, la discussione si è interrotta all'inizio degli anni Duemila: l'ultima traduzione delle poesie di Ungaretti è stata quella di Christoph Wilhelm Aigner, nel 2003. La lettura e rilettura in lingua tedesca di Giuseppe Ungaretti è dunque ferma da oltre vent'anni. Si attende che riprenda presto il confronto sui suoi testi, complessi ma fulminanti, sulle sue scelte linguistiche talora frastornanti, su quel suo «nulla d'inesauribile segreto».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHMANN, INGEBORG, *Werke*, Bd. I (1978), München/Zürich, Piper 2010.
- CELAN, PAUL, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1983.
- DI SANTO, GIULIA A., *Per sempre: Ungaretti nella traduzione di Ingeborg Bachmann e Paul Celan*, in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in memoria di Anna Panicali*, a cura di ANDREA CSILLAGHY et al., Udine, Forum 2011, pp. 231-242.
- DOMIN, HILDE, *Gesammelte Gedichte* (1987), Frankfurt am Main, Fischer 1991.
- DRESSLER, STEPHANIE, *Giuseppe Ungaretti's Werk in deutscher Sprache*, Heidelberg, Winter 1997.
- GOLDONI, CARLO, *Raccolta di commedie scelte. Volume VI*, Livorno, Stamperia Vignozzi 1819.
- GOSSENS, PETER, *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar*, Heidelberg, Winter 2000.
- KILLISCH-HORN, MICHAEL UND ANGELIKA BAADER, *Notizbuch Ungaretti*, München, Kirchheim 1991.
- KRISHNAMURTHY, RAMESH, «Collocations», in *Encyclopaedia of language and linguistics*, KEITH BROWN (ed.), vol. II, pp. 596-600.
- MAURER, JOSEPH, *Nuove versioni/Neue Versionen*, Bozen, Società Dante Alighieri 1950.
- Moderne Italienische Lyrik*, «Thema» 2, 1949/1950, pp. 37s.
- RENZI, LORENZO, GIAMPAOLO SALVI E ANNA CARDINALETTI (a cura di), *Grande Grammatica italiana di consultazione*, III voll., Bologna, Il Mulino 2001.
- RILKE, RAINER MARIA, *Das Buch der Bilder*, Berlin, Juncker 1902.
- RÜDIGER, HORST (a cura di), *Italienische Gedichte aus acht Jahrhunderten*, Bremen, Carl Schünemann 1958.
- STOCK, ERICH, *Novecento. Die italienische Literatur der Gegenwart*, Berlin, Junker & Dünnhaupt 1942.
- UNGARETTI, GIUSEPPE., *Italia; La madre; La preghiera; L'isola*, «Das Innere Reich» 6, 2, 1939, pp. 127s.; 187s.
- ID., *Epigrafe per un caduto della rivoluzione; aus dem poetischen Tagebuch (Giorno per Giorno)*, «Italien» 1, 1942/1943, pp. 100; 342.
- ID., *Pari a sé; Apollo; Natale*, «Italien» 2, 1943/1944, p. 263.
- ID., *Soldato; Commiato*, in «Literarische Revue» 2, 1948, pp. 196; 253.
- ID., *Soldato; Commiato*, «Literarische Revue» 3, 1948, p. 253.
- ID., *Gedichte*, «Das goldene Tor» 3, 1948, pp. 196; 253.
- ID., *L'angelo del povero*, «Literarische Revue» 4, 1949, p. 142.
- ID., *Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1961.
- ID., *Das Notizbuch des alten Mannes*, «Merkur» 16, 1962, H. 8 (H. 174, agosto), pp. 720-725.
- ID., *Aus dem 'Tagebuch eines alten Mannes'*, «Neue Deutsche Hefte» 11, 1964, H. 98, pp. 22-26.
- ID., *Ultimi cori per la terra promessa* 8, 10-12, 18, 21, 26; *Cantetto senza parole*, «Lyrische Hefte» 23, Okt. 1965, pp. 11-14.
- ID., *Das verheißene Land. Das Merkbuch des Alten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1968.
- ID., *Freude der Schiffbrüche*, Berlin (Ost), Volk und Welt 1977.
- ID., *Ich suche ein unschuldiges Land. Gesammelte Gedichte*, München/Zürich, Piper 1988.

- ID., *Die Heiterkeit. L'allegria. Gedichte 1914-1919*, München/Wien, Hanser 1990.
- ID., *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben. Werke in sechs Bänden*. Herausgegeben von Michael von Killisch-Horn und Angelika Baader, München, Kirchheim: Bd. 1 *L'allegria/Die Freude. Gedichte 1914-1934*, 1993; Bd. 2 *Sentimento del tempo/Zeitgefühl. Il dolore/Der Schmerz*, 1991; Bd. 3 *La terra promessa/Das verheißene Land. Un grido e paesaggi/Ein Schrei und Landschaften. Il taccuino del vecchio/Das Merkbuch des Alten. Apocalissi/Apokalypsen. Proverbi/Sprichwörter. Dialogo/Dialog. Nuove/Neue. Gedichte 1933-1970*, 1992.
- ID., *La terra promessa; Un grido e paesaggi; Il taccuino del vecchio; Apocalissi; Proverbi; Dialogo; Nuove. Gedichte 1933-1970*, München, Kirchheim 1992.
- ID., *Sentimento del tempo; Il dolore. Gedichte 1919-1946*, München, Kirchheim 1992.
- ID., *Die Freude und der Schmerz. Gedichte*. München, Kirchheim 1996.
- ID., *Die Wüste und weiter: Reise nach Etrurien: Reiseprosa 1923-1969*, München, Kirchheim 2001.
- ID., *Zeitspüren. Gedichte*, München, DVA 2003.
- ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori 2015 (2009).
- VASARI, RUGGERO (Hrsg.), *Junges Italien. Eine Anthologie der zeitgenössischen italienischen Dichtung*, Leipzig, Max Mohring 1934, p. 343 s.
- WÜHRL, PAUL-WOLFGANG (Hrsg.), *Italienische Gedichte des XX. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Insel 1962.



PAROLE CHIAVE

Giuseppe Ungaretti; traduzione; poesia; lingua tedesca



NOTIZIE DELL'AUTORE

Giovanni Giri è ricercatore in Lingua, traduzione e linguistica tedesca presso l'Università degli Studi di Firenze. I suoi interessi di ricerca vertono soprattutto sulla traduzione e sulla linguistica letteraria. Nel 2021 ha pubblicato la monografia *Troni e scrivanie. Le prime traduzioni italiane della Metamorfosi di Franz Kafka* (Nuova Editrice Universitaria). Ha inoltre curato, insieme a Romina Vergari e Fernando Funari, i volumi *Agòn. Dialogo e conflitto nelle lingue, nelle culture e nelle letterature* (I libri di Emil 2023), *Tradurre la Commedia di Dante* (I libri di Emil 2024), *Tradurre Se questo è un uomo di Primo Levi* (DeriveApprodi University Books 2025) e, insieme a Sabrina Ballestracci, *Ortografia tedesca tra norma e stili* (tab edizioni 2025).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIOVANNI GIRI, *(Un)gewolltes Aufbegehren. (Dis)adattamento linguistico nelle traduzioni tedesche di Giuseppe Ungaretti*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24 (2025)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.