

Laura Balbiani
(Aosta)

Iperione “reloaded”
o
la dinamica della (ri)traduzione

Abstract

This paper presents the aims and characteristics of a new translation of *Hyperion* (Milano 2015). The translator moves from a wide notion of “text” and tries to acquaint the reader not only with the text itself and its semantic and syntactical structures, but also with text-external elements, such as the different phases of the opera’s development assembled into an appendix and translated for the first time into Italian. These elements include also a dense network of other philosophical and literary works the author is interacting with in his novel. Examples are given to set out and illustrate the most important translation strategies used.

1. Il punto di partenza

Doversi cimentare con un’opera di Friedrich Hölderlin è, per qualsiasi traduttore, un compito assai arduo. Arduo perché, ancor prima di iniziare, si vedono crollare anche le più elementari certezze: manca un punto di partenza. Quando infatti si inizia una traduzione, si ha sempre tra le mani un testo originale; qualche volta viene consegnato direttamente dall’editore, in altri casi esiste un’edizione approvata e licenziata dall’autore, in altri ancora un’edizione critica. Nel caso di Friedrich Hölderlin, invece, ci si trova molto spesso senza un testo di riferimento, sia perché il poeta svevo ci ha lasciato diverse stesure e molte bozze delle sue opere, talvolta senza mai approdare a una versione definitiva; sia perché da quelle molteplici stesure critici e filologi hanno ricostruito di volta in volta testi molto diversi tra loro, come nel caso della *Morte di Empedocle*. La prova della traduzione senza un originale da tradurre – o meglio, con molte possibili alternative tra cui scegliere – era stata il segno distintivo della mia precedente traduzione hölderliniana, proprio la tragedia incompiuta incentrata sulla figura del filosofo agrigen-

tino¹. La mancanza di una *Ausgabe letzter Hand*, il considerevole numero di edizioni disponibili, che fa di Hölderlin un *bapax* nella storia della letteratura tedesca, e infine le sostanziali differenze nella ricomposizione dei manoscritti e nella ricostruzione di quell'opera in particolare mi avevano suggerito che, per poter tradurre, era necessario un confronto critico preliminare con le diverse edizioni critiche e con le metodologie ecdotiche di volta in volta adottate². "L'avventura del testo": questo il titolo del saggio, pubblicato in appendice alla traduzione, in cui avevo descritto il lento processo di avvicinamento al testo da tradurre, un percorso che aveva seguito il variegato farsi e disfarsi dell'opera sotto la penna dell'autore e successivamente l'affascinante e avventurosa storia dei manoscritti nelle mani di editori e filologi. Molto più semplice, almeno da questo punto di vista, è stato affrontare la traduzione di *Iperione*³.

Il romanzo fu infatti licenziato dall'autore stesso, che ne seguì di persona le revisioni e la stampa: non presenta quindi particolari problemi di ricostruzione testuale né ha richiesto il confronto tra le scelte compiute dai curatori delle diverse edizioni critiche disponibili. È stato naturale scegliere come punto di riferimento la stessa edizione utilizzata per l'*Empedocle*, quella curata da Michael Knaupp per l'editore Hanser di Monaco⁴, sia perché rappresenta lo stato più avanzato della ricerca linguistico-filologica riguardo all'opera di Hölderlin, sia per uniformità con la traduzione precedente, apparsa nella stessa collana. Ciò non ha comunque impedito di consultare, per i passi più problematici, anche gli apparati delle altre edizioni più recenti, dalla "grande edizione di Stoccarda" fondata da Friedrich Beißner⁵, all'edi-

¹ F. H.: *La morte di Empedocle*. Milano 2003 (Il pensiero occidentale). Traduzione e appendice di Laura Balbiani, saggio introduttivo e commentario di Elena Polledri.

² La complessa situazione della filologia hölderliniana, contraddistinta dall'elevato numero di edizioni critiche disponibili, e lo stretto legame che unisce edizione e traduzione è un tratto saliente di molte opere hölderliniane, ad esempio anche le liriche, come ha sottolineato Luigi Reitani: *Übersetzung als Edition. Hölderlins Lyrik in einer neuen italienischen Ausgabe: Probleme und Perspektiven*. In: *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers*. Hrsg. v. Bodo Plachta und Winfried Woesler. Tübingen 2002: 317-322.

³ F. H.: *Iperione o l'eremita in Grecia*. Traduzione e apparati di Laura Balbiani, con un saggio introduttivo di Giuseppe Landolfi Petrone. Milano 2015. Anche questa traduzione è apparsa nella collana "Il pensiero occidentale", creata e diretta fino all'ottobre 2014 da Giovanni Reale.

⁴ F. H.: *Sämtliche Werke und Briefe*. 3 Bde. Hrsg. v. Michael Knaupp. München 1992-1993 [MA].

⁵ F. H.: *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*. 8 Bde. Hrsg. v. Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann. Stuttgart 1943-1985. *Iperione* è contenuto nel vol. III (1957).

zione storico-critica di Francoforte curata da Dietrich Eberhard Sattler⁶. È stata infine utilizzata anche l'edizione di Jochen Schmidt, uscita quasi contemporaneamente alla *MA* all'inizio degli anni Novanta⁷.

Jean-Pierre Lefebvre, il ri-traduttore francese di *Iperione*⁸, riflettendo sulle motivazioni che spingono in genere a una nuova traduzione, le individua soprattutto nello scorrere del tempo. La temperie culturale di un'epoca crea i presupposti per la ricezione di un'opera, e il trascorrere dei decenni pone successivamente le condizioni per una nuova traduzione, per un successivo e diverso riappropriarsi di quello stesso testo, già una volta assimilato. Una traduzione è strettamente legata alla sua epoca, alla sensibilità linguistica e letteraria che l'ha motivata e recepita, è parte del processo interculturale con cui una cultura si avvicina a un'altra per arricchirsi e rinnovarsi: da qui nasce anche la necessità storica di nuove traduzioni, perché ogni epoca si accosta ai testi, soprattutto ai classici, con occhi nuovi, con una mutata sensibilità linguistica e con diversi strumenti concettuali, ermeneutici, filologici e tecnologici; prende così l'avvio un nuovo «travail d'appropriation sociale et intellectuelle du texte»⁹. A differenza del testo originale, le traduzioni in genere invecchiano, diventano obsolete, non rispondono più alla sensibilità del lettore che se le ritrova tra le mani anche solo dopo trenta o quarant'anni: offrono quindi direttamente lo spunto per un ulteriore lavoro sul testo. Ma si ri-traduce, e questo elemento sembra accomunare le due ultime traduzioni di *Iperione*, quella francese e quella italiana, anche per ragioni editoriali, qualora l'editore o il direttore di collana avvertano come necessaria la presenza di quella particolare opera nel loro catalogo.

Nel caso, dunque, di una ri-traduzione, il compito presenta un altro ordine di difficoltà¹⁰: non si tratta più di gettare un ponte nel vuoto, di tentare

⁶ F. H.: *Sämtliche Werke. Frankfurter Hölderlin Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe. 20 Bde. und 3 Suppl.* Hrsg. v. Dietrich Eberhard Sattler. Basel; Frankfurt a.M. 1975-2008. I due volumi con *Iperione*, il 10 e 11, sono datati 1982.

⁷ F. H.: *Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde.* Hrsg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a.M. 1992-1994.

⁸ Prima della traduzione di Lefebvre, pubblicata nel 2005 per Garnier-Flammarion, esistevano già altre tre traduzioni in francese di *Iperione*: la prima, di Joseph Delange, risale al 1930; segue nel 1957 quella di Philippe Jaccottet, poi utilizzata nel volume della *Pléiade* e più volte ristampata; infine la traduzione dello svizzero Robert Rovini (1968).

⁹ Jean-Pierre Lefebvre: *Retraduire Hyperion*. In: *Traduire-Retraduire*. Edité par Bernard Banoun et Irene Weber Henking. Lausanne 2007: 35-48, qui 37.

¹⁰ L'attenzione di traduttori e traduttologi si è rivolta di recente al fenomeno delle ri-traduzioni, si vedano in particolare: *Traduire-Retraduire*. Edité par Bernard Banoun et Irene Weber Henking. Lausanne 2007; Bernard Banoun: *A monte e a valle: le ragioni del ritradurre* (a. c. di Andrea Chiurato). In: «Testo a fronte» 47.2012/2: 19-22; *Klassiker neu*

un primo approccio a un testo originale del tutto ignoto, ancora tutto da scoprire. La ri-traduzione si distingue come atto più razionale e consapevole, presuppone un confronto critico con le traduzioni precedenti, l'analisi delle strategie in esse adottate, e richiede di conseguenza un'introduzione, una nota del traduttore, un commento al testo, una bibliografia aggiornata con gli strumenti critici più recenti, insomma un apparato che possa rendere conto anche della fase di riflessione e di approfondimento che precede e affianca il lavoro di traduzione vero e proprio. Lo sforzo di introdurre e accompagnare il lettore nella lettura non va inteso come esercizio puramente accademico o pedagogico, ma risponde all'investimento di energie che il ri-traduttore profonde nel testo e alle domande che egli si pone costantemente durante il suo lavoro e che spesso trovano molteplici risposte. Così il commento permette di rendere visibili le innumerevoli stratificazioni del testo, gli aspetti stilistici e semantici che nell'originale affiorano ma che così spesso, traducendo, impongono delle scelte e vanno, in parte, inevitabilmente perduti.

2. *In dialogo coi predecessori*

Il nuovo traduttore ha dunque la fortuna di poter sfruttare tutto il potenziale accumulato dai precedenti traduttori nel loro assiduo e tenace confronto col testo originale, e la storia traduttiva del romanzo di Hölderlin è tra l'altro piuttosto frequentata. La prima traduzione italiana risale al 1886, lavoro dell'allora ventiquattrenne Luigi Parpagliolo che, seguendo una pratica diffusa al tempo, interagì con il testo originale in modo piuttosto disinvolto¹¹. Tra gli interventi più consistenti si segnalano numerosi tagli, a cominciare dalla *Prefazione* che viene tralasciata *in toto*, ma è l'ultima parte del testo a soffrire in modo particolare di frequenti mutilazioni. A inizio Novecento Gina Martegiani scelse una diversa ma per noi oggi altrettanto discutibile strategia traduttiva, selezionando una serie di brani che, estrapolati dal testo originale, sono tradotti e raggruppati per argomento¹². La scelta ri-

übersetzen. Zum Phänomen der Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker. Hrsg. v. Barbara Kleiner, Michele Vangi und Ada Vigliani. Stuttgart 2014.

¹¹ Iperione o l'eremita della Grecia. Traduzione di Luigi Parpagliolo. Milano: Sonzogno 1886 (Biblioteca universale, 167). Parpagliolo (Palma 1862 – Roma 1953) fu avvocato, storico, poeta e scrittore, impegnato nella tutela dei beni culturali e ambientali italiani. Di difficile ricostruzione il contesto in cui è nata questa traduzione, cfr. Giovanna Cordibella: Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria. Bologna 2009: 28-30.

¹² Iperione. Frammenti tradotti da Gina Martegiani. Lanciano: Carabba 1911 (Cultura dell'anima, 16) [rist. anast.: Lanciano 2008]. La traduzione è preceduta da una Prefazione

spondeva al gusto letterario del momento, in voga in particolare nei circoli culturali fiorentini vicini all’editore Carabba, ma il risultato è una sequenza di citazioni e aforismi che non permette di cogliere né la struttura del romanzo nel suo insieme, né il dipanarsi della narrazione nelle singole lettere¹³. La prima traduzione completa è quella pubblicata da Giovanni Angelo Alfero per UTET nei primi anni Trenta, nella collana “I grandi scrittori stranieri” diretta da Arturo Farinelli¹⁴; a distanza di cinquant’anni fu seguita dalla versione di Giovanni Vittorio Amoretti per Feltrinelli¹⁵, che grazie alle frequenti ristampe e alla capillare diffusione della collana Universale Economica, è di gran lunga la più accessibile. Nello stesso anno, il 1981, esce anche un’altra traduzione di *Iperione*, quella curata da Marta Bertamini e Fulvio Ferrari che firmano per Guanda un lavoro a quattro mani¹⁶; a Giovanni Scimonello si deve la traduzione più recente, che risale comunque al 1989 e si distingue dalle precedenti per l’ampia introduzione e un apparato più consistente di note al testo¹⁷. Alle versioni complete si affiancano poi quelle di

della traduttrice (pp. 5-40), che presenta la figura e l’opera di Hölderlin, considerato un poeta romantico a tutti gli effetti.

¹³ Sulle motivazioni della scelta perseguita dalla traduttrice si veda Cordibella: Hölderlin in Italia (cit. nota 11): 102-105; cfr. inoltre gli atti del convegno: La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento. A c. di Gianni Oliva. Roma 1999.

¹⁴ *Iperione*. Introduzione e traduzione di Giovanni Angelo Alfero. Torino: UTET 1931. La traduzione fu ristampata nel 1944 e nel 1960; l’introduzione è alle pp. 5-15. Alfero, docente di letteratura tedesca a Palermo e Genova (dal 1927 al 1958), scrisse anche numerosi studi su autori dell’epoca, in particolare Novalis, Chamisso e Schiller.

¹⁵ *Iperione*. Traduzione e cura di Giovanni Vittorio Amoretti. Milano: Feltrinelli 1981 (Universale economica, 951); dopo la prima edizione, ha avuto numerose ristampe, dal 1991 nella collana “I classici”. La traduzione, che deve molto a quella di Alfero, è preceduta da una breve Nota biografica (pp. 7-15), una Nota bibliografica (pp. 17s.) e da un sintetica Introduzione (pp. 19-21). Oltre a Hölderlin, Amoretti (1892 – 1988), docente di letteratura tedesca a Pisa, si occupò anche di Schlegel, Büchner, Goethe e di letteratura medievale; accanto a *Iperione*, tra le sue traduzioni emerge quella del *Faust* goethiano (1950).

¹⁶ *Iperione*. Traduzione di Marta Bertamini e Fulvio Ferrari. Milano: Guanda 1981 (Quaderni della Fenice, 83). Il volume comprende un saggio introduttivo di Jacques Taminiaux: Il fuoco nel giovane Hölderlin (pp. 7-23); una Notizia sulla vita e le opere di H. (pp. 25-27) e infine una Bibliografia (pp. 29s.).

¹⁷ *Iperione o l’eremita in Grecia*. A c. di Giovanni Scimonello. Pordenone: Studio Tesi 1989 (Collezione biblioteca, 74). La traduzione, ristampata nel 1995 (Biblioteca universale, 20), è preceduta da un’introduzione (pp. IX-LI), da una Cronologia (pp. LV-XCVII) e da una Nota bibliografica (pp. XCIX-CVI) ed è corredata da note a fine testo (pp. 179-216). – Sulle varie traduzioni italiane delle opere hölderliniane e la loro ricezione in Italia si vedano anche Luigi Reitani: Le traduzioni di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento. In: «Il veltro» 49.2005/4-6: 188-197 [precedentemente apparso in: «Il Bianco e il Nero» 5.2002: 95-104] e la già ricordata monografia di Giovanna Cordibella (cit. nota 11).

singoli brani, opera di traduttori occasionali e inserite in genere in antologie a tema¹⁸.

A questa già lunga catena si aggancia un ulteriore anello, una nuova traduzione, che offre sempre l'opportunità di compiere un passo in avanti nella conoscenza e nell'approfondimento dell'originale. Le traduzioni precedenti, di cui a distanza si percepiscono con maggiore chiarezza punti di forza e limiti, stimolano un'attenzione più rigorosa nei confronti del testo di partenza, e potersi confrontare con le scelte di chi lo ha preceduto è un'opportunità preziosa per il ri-traduttore. Ogni traduzione schiude al lettore una nuova possibilità di lettura – e di conseguenza nuove vie per la comprensione e l'interpretazione, anche nel caso di un classico così conosciuto, così frequentato da critica e lettori, già più volte tradotto.

3. «Hauptweg und Nebenwege»

Nessuno dei traduttori precedenti si è espresso sul suo lavoro: non vi è mai una nota del traduttore né altri passi in cui siano state presentate e commentate le strategie traduttive, le difficoltà riscontrate, le soluzioni adottate. È stata necessaria una lettura estensiva per mettere a fuoco le caratteristiche delle diverse traduzioni, il registro scelto, le priorità del commento (quando presente) e l'immagine del testo che di volta in volta si presentava al lettore.

Da questo esame ne è uscita rafforzata una convinzione, maturata già nei miei precedenti lavori di traduzione, dove elementi extra-testuali avevano spesso contribuito, almeno così mi era sembrato, a fornire un'immagine del testo stesso più sfaccettata, più ricca, meglio inserita nel contesto culturale della sua epoca. La “strada principale” da imboccare puntava come sempre dritto al testo originale, che ho però inteso nel senso più ampio del termine: esso comprende non solo gli elementi linguistici così come si configurano nell'opera che l'autore ha dato alle stampe, ma anche tutto ciò che la precede, la affianca e con essa si interseca.

In questa direzione va appunto la scelta di offrire al lettore italiano non

¹⁸ Ricordo ad esempio «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze» 1.1944/2: n.n., che presenta alcuni passi tratti dall'invettiva contro i tedeschi, senza indicazione del traduttore. – Claudio Cesa: *Le origini dell'idealismo tra Kant e Hegel*. Torino 1981: 186-195 (cap. IV, *Etica e umanità*) ripropone una parte del discorso sullo Stato tra Iperione e Alabanda e l'incontro con i membri della Lega di Nemesi; trad. di C. Cesa. – “Il gioco serissimo” della letteratura. In occasione del conferimento del titolo di Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica Federale Tedesca alla professoressa Gabriella Rovagnati. Bremen 2008: 96s. Si tratta di un'antologia di traduzioni edite e inedite, che contiene due brevi lettere di Iperione a Diotima.

soltanto una traduzione completa di *Iperione*, accompagnata dal testo a fronte, ma anche per la prima volta una precisa ricostruzione di tutte le fasi di elaborazione dell’opera, che ne documentano il divenire poetico. Del romanzo ci sono pervenuti infatti anche alcuni materiali preparatori, dai primi frammenti fino alle bozze della stesura definitiva che il poeta spedì all’editore: essi vengono proposti in ordine cronologico in Appendice, con una breve introduzione che permette di datare e inquadrare i singoli frammenti con riferimento ai manoscritti e al contesto della loro composizione¹⁹. Per la prima volta anche il lettore italiano può cogliere i mutamenti, spesso di vasta portata, intervenuti nelle varie fasi di gestazione dell’opera, quando il suo autore sperimentava con forme e strutture diverse (un romanzo con la tradizionale suddivisione in capitoli, una stesura in versi, una bozza in cui il poeta rinuncia alla narrazione retrospettiva per poi ritornarvi invece nella versione definitiva, e così via). Nelle note al testo e negli apparati, sempre previsti nei volumi della collana *Il pensiero occidentale*, si cerca inoltre di dar conto delle caratteristiche strutturali e stilistiche dell’opera in tutte le sue stesure e delle principali questioni che essa presenta, a fronte dei significativi sviluppi che gli studi hölderliniani hanno vissuto negli ultimi anni in campo filologico-editoriale, interpretativo e traduttivo. Ho cercato di esporre le diverse interpretazioni riguardo ad alcuni passi o a particolari tematiche che affiorano nel testo, mettendo a confronto le posizioni dei critici ma riducendo al minimo l’apporto interpretativo personale; l’intento era quello di lasciar parlare il testo ponendo in primo piano gli aspetti storico-linguistici, mettendo in luce i singoli elementi strutturali e lessicali. In questa ri-traduzione, quindi, il lavoro sul testo ha trovato maggior spazio nella ricchezza degli apparati e delle note, dove traduzione e commento si integrano a vicenda e aprono al lettore diverse prospettive per appropriarsi in modo nuovo dell’opera.

Sul piano delle scelte traduttive macrostrutturali, dunque (dell’altro piano coinvolto nel lavoro, quello microstrutturale delle scelte linguistico-traduttive, parlerò più oltre), la nuova traduzione si caratterizza per una concezione di testo che lo valorizza in tutte le sue componenti: non soltanto il romanzo vero e proprio, ma anche il suo processo di gestazione, il contesto storico-sociale che lo influenzò, il dibattito filosofico così come fu recepito

¹⁹ Dei materiali preparatori, l’unico a essere già stato tradotto è il *Frammento di Iperione*. Trad. e note di Maria Teresa Bizzarri e Carlo Angelino, introduzione di Carlo Angelino. Genova: Il Melangolo 1989 (Opuscula, 27). Tutti gli altri testi sono in prima traduzione assoluta.

dall'autore, la storia del testo e infine la rete intertestuale in cui esso si inserisce. L'autore, infatti, si pone costantemente in rapporto con i suoi contemporanei su molteplici livelli. Non solo perché rielabora moltissimi spunti filosofici (da Platone a Kant, da Rousseau a Hegel, Schelling e Fichte) e letterari (ricordo solo Herder e Schiller), ma anche perché la sua opera si relaziona ad altre opere dell'epoca che permettono di inquadrarne con chiarezza alcuni dettagli, non sempre secondari; proprio come le *Nebenwege* del dipinto di Klee, che con le loro variazioni e geometrie irregolari non fanno che delineare meglio i contorni della strada principale.

I testi che compongono questo intreccio di strade sono spesso ignoti ai lettori odierni: se tutti conoscono *Werther*, ben pochi hanno letto *Agathon* di Wieland o *Ardinghella* di Heine, e pochissimi hanno anche solo sentito nominare il romanzo epistolare di Bouterwek, *Donamar* – sono però romanzi con cui l'autore instaura un dialogo a distanza fatto di allusioni e rimandi. Allusioni e rimandi che il traduttore può rendere trasparenti al lettore solo grazie al commento o a una nota al testo. Un altro elemento da non trascurare sono le fonti che Hölderlin utilizza copiosamente per ricostruire paesaggi e scenari o per trarre informazioni storiche; sono spesso proprio queste opere che permettono di spiegare alcune apparenti “stranezze” del romanzo. L'isola di Tinos in *Iperione* viene ad esempio chiamata Tina, perché così era denominata nelle illustrazioni che accompagnano la traduzione tedesca del resoconto di viaggio di Choiseul-Gouffier, da cui l'autore trae questa informazione²⁰ e da questa e altre fonti provengono molti spunti della narrazione; ancora, i «due studiosi inglesi che andavano a caccia fra le rovine di Atene» che Iperione, Diotima e i loro amici incontrano sull'acropoli non sono altro che gli autori di una celebre opera illustrata sull'antica Atene che Hölderlin ben conosceva: ironicamente il poeta rende omaggio alle sue fonti, collocandole direttamente nel romanzo²¹. Questi sono solo alcuni dei molti dettagli che vanno ad arricchire la lettura e che permettono al lettore odierno di entrare in dialogo anche con l'epoca in cui il testo è nato e con le circostanze storiche che lo hanno influenzato, allargando così il suo punto di vista sull'opera. Grazie quindi ai traduttori precedenti, che hanno già coraggiosamente e faticosamente “tragheggiato” *Iperione* nell'orizzonte letterario dei lettori italiani, è oggi possibile concentrarsi anche sui dettagli legati al contesto, che abbraccia temi teorici e letterari, come anche aspetti di

²⁰ *Iperione*. Milano 2015 (cit. nota 3): 484, nota 31.

²¹ Ivi: 301 e nota 208. Si tratta del pittore James Stuart e dell'architetto Nicholas Revett, autori dei volumi *The Antiquities of Athens* (London 1762-1794).

orientamento culturale, di uso delle fonti e di corretta collocazione degli strumenti di lavoro dell'autore.

Ma al di là di queste scelte di fondo vi è anche il lavoro, più puntuale, sulle singole strategie traduttive adottate dai diversi traduttori: è il livello della microstruttura, delle scelte lessicali e sintattiche, frammentato in mille piccole osservazioni, differenze e allineamenti; anche qui la presenza di traduzioni precedenti è fruttuosa e stimolante, poiché induce a riflettere e ad approfondire le motivazioni delle diverse selezioni lessicali. È su questo piano che il dialogo con i predecessori si fa più serrato e intenso.

4. «unmündig» – parole e contesto

È proprio attraverso il lento e approfondito lavoro di traduzione e l'attento vaglio dei diversi equivalenti da impiegare nel testo di arrivo che emergono appieno le problematiche e le ambiguità insite nel testo di partenza, che si rivela in tutta la sua complessità²².

Hyperion! Hyperion! hast du nicht mich, die Unmündige, zur Muse gemacht? [MA I: 732]

Così si interroga Diotima, ormai prossima alla morte, e si stupisce di come, grazie a Iperione e al fuoco che egli ha trasfuso in lei, sia riuscita ad appropriarsi in modo nuovo del linguaggio. La fanciulla esprime la sua meraviglia accostando due termini che evidentemente percepiva come un'opposizione, un ossimoro: *unmündig* / *Muse*.

Che il riferimento sia al linguaggio e al suo uso, è evidente, in quanto è l'argomento di tutto il brano, oltre che uno dei temi principali del romanzo, e i riferimenti interni al testo sono infatti molteplici. Eppure nessuna delle traduzioni esistenti sembra cogliere questo nesso, poiché tutti i traduttori riprendono il significato più diffuso del termine *unmündig*, che era quello di “minorenne”, persona non ancora in grado di esercitare i propri diritti; al significato giuridico si aggiungeva il significato più ampio di “immaturo, giovane, inesperto”. A queste due accezioni si rifanno tutte le traduzioni precedenti, suggerendo che la causa della meraviglia di Diotima sia da ricercare nella sua giovane età, come se per divenire una musa ci fosse un requisito di anzianità:

²² «Die Übersetzung wird damit zum Prüfstein, zur unabwendbaren Voraussetzung der Auslegung. Vielleicht sollte man einen Autor in eine fremde Sprache übersetzen, bevor man ihn kommentiert». Così Luigi Reitani: «Bis Gottes Fehl hilf». Hölderlin übersetzen. In: Zwischen Sprachen unterwegs. Hrsg. v. Martin A. Hainz, Edit Király und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 2006: 115-122, qui 115.

[Al 167] Iperione, Iperione! Non hai tu fatto di me, fanciulla, una musa?

[Am 150] Iperione, Iperione, non hai trasformato in una musa me, una fanciulla ancora immatura?

[S 144] Iperione! Iperione! non hai fatto di me, fanciulla immatura, la tua musa?

[B-F 144] Iperione, Iperione! Non hai fatto di me, ancora fanciulla, una musa?²³

Eppure il contesto diceva qualcosa di più, sembrava richiedere una lettura diversa, una nuova dimensione per la frase di Diotima, altrimenti poco plausibile in quel contesto: «denn nur im Kontext sind die Worte lebendig»²⁴. Così ho allargato l'obiettivo e ho cercato di ricostruire il contesto più ampio in cui quelle parole si inseriscono, che culmina nella trasfigurazione di Diotima in musa ispiratrice. In precedenza era stato più volte sottolineato come la fanciulla fosse silenziosa e reticente:

Solo nel canto la si riconosceva, l'innamorata taciturna che così malvolentieri si serviva del linguaggio. [B 233]

Diotima, l'essere perfetto, non riusciva a esprimere l'armonia con la natura e l'ideale della bellezza con le parole, ma solo attraverso la musica; il linguaggio con le sue costrizioni, i nomi che "oggettivizzano" le cose, freddi come un'eco²⁵, erano inadeguati a rendere l'esperienza estetica del bello che si incarna in lei. La musica infatti non deve nominare l'amore e la bellezza attraverso dei concetti, ma li traspone in una dimensione diversa, in note e accordi. L'avvicinarsi della morte porta invece Diotima a riscoprire il valore della parola; dopo che la fiamma di Iperione l'ha afferrata e consumata, ecco che il suo essere si eleva a un livello più alto e può rifondare il regno del linguaggio. Subito dopo la fanciulla affermerà infatti: «La mia vita è stata silenziosa, la mia morte loquace» [B 435]. Proprio attraverso la scoperta di una dimensione nuova del linguaggio, Diotima potrà guidare Iperione verso la sua vocazione più autentica e annunciargli l'avvento dei «giorni poetici», quando la parola, divenuta poesia, sarà capace di esprimere la bellezza al livello più alto.

²³ Le traduzioni vengono indicate ciascuna con l'abbreviazione del cognome del traduttore: [Am] traduzione di G. V. Amoretti. Milano 1981; [Al] traduzione di G. A. Alfero. Torino 1931; [B] traduzione di L. Balbiani. Milano 2015; [B-F] traduzione di M. Bertamini e F. Ferrari. Milano 1989; [S] traduzione di G. Scimonello. Pordenone 1989.

²⁴ Reitani: *Übersetzung als Edition* (cit. nota 2): 317.

²⁵ «Ora non dicevo più ai fiori: "siete miei fratelli!" e alle sorgenti: "siamo della stessa stirpe!". Adesso davo a ogni cosa il suo nome, fedelmente come un'eco» [B 201].

L'evoluzione di Diotima nel suo rapportarsi al linguaggio giunge a un impegno proprio in quella domanda, che acquista un senso nuovo e diverso se si sceglie, per la traduzione, non il significato più diffuso del termine *unmündig*, bensì l'accezione che ne riprende l'etimo: “*stumm, unfähig zu reden*”, peraltro documentata nel *Deutsches Wörterbuch* e attestata fin dal Cinquecento²⁶:

[B 397] Iperione, Iperione, non hai forse fatto di me, di una ragazza taciturna, una musa?

Il motivo della meraviglia di Diotima consisterebbe, quindi, proprio nel contrasto tra la sua precedente incapacità, la sua difficoltà a servirsi del linguaggio, e il suo attuale stato, che la vede sopraffatta e sorpresa dal fluire incessante delle parole. Proprio lei, che parlava a fatica, è divenuta una musa, ispiratrice della poesia ed evocatrice della voce del poeta²⁷.

In questo modo anche la coerenza testuale ne esce rafforzata e si aggiunge un tassello all'interpretazione del testo e al complesso discorso del poeta sul linguaggio, che si dispiega nella figura di Diotima. In casi come questo, il testo chiede al traduttore di sviluppare una maggiore sensibilità per l'uso dell'epoca, per le sfaccettature semantiche dei termini che dal Settecento a oggi hanno subito una significativa evoluzione, e una grande attenzione al contesto più ampio in cui i singoli termini si inseriscono. Il traduttore deve insomma addentrarsi sempre più nel mondo del testo, ma deve farlo con la stessa “chiave” usata dall'autore e cercando di posare i piedi sulle sue stesse orme.

5. «*mübelos*» – le trame sottili del testo

Hölderlin attribuisce spesso a un termine un profondo spessore semantico

²⁶ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Hrsg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin in Zusammenarbeit mit der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Leipzig 1854-1971. Bd. 24: 1192-1194. In questo caso, Hölderlin riprende l'etimo *Mund* che, accompagnato dal prefisso di negazione *un-*, sembra proprio indicare la negazione, la difficoltà di accedere al linguaggio. Questo procedimento di recupero del significato etimologico dei termini non è del resto raro in Hölderlin: Rolf Zuberbühler: *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*. Berlin 1969.

²⁷ Ho cercato di conseguenza un sostegno che potesse confermare la mia scelta traduttiva, diversa rispetto a quelle precedenti. Un riscontro testuale lo hanno offerto le liriche di Hölderlin, dove si trova una seconda attestazione del termine, e dove il traduttore ha seguito la stessa strada: *L'angolo di Hardt*, v. 5: «Nicht gar unmündig» – «Non senza voce». In: *Tutte le liriche*. Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a c. di Luigi Reitani. Milano 2001: 301.

tico, che utilizza poi per delineare e fissare punti importanti della sua concezione filosofica e poetica. Questi lessemi, usati in modo attento e mirato, sono portatori dell'interpretazione, accompagnano il dispiegarsi del testo e ne formano, come trame fitte e sottili, quasi impercettibili nell'insieme del filato, il tessuto connettivo. Un ottimo esempio è l'aggettivo *mübelos*, che il poeta usa in un'accezione ben precisa; esso ricorre più volte nel romanzo²⁸ e mi pare fornire un'esemplificazione efficace di queste strutture, che conferiscono al romanzo unità e compiutezza non solo a livello stilistico e contenutistico, ma anche linguistico ed espressivo. Il meditato e mai casuale uso di questi termini da parte dell'autore mette a dura prova la memoria del traduttore e la sua capacità di percepire la carica semantica di termini apparentemente quotidiani e non marcati, e richiede continuità e coerenza nella strategia traduttiva, come aveva già segnalato Luigi Reitani, quando osservava che tradurre l'opera di Hölderlin (nel suo caso, la lirica) significa tradurre «einen globalen Text. Grundworte, unterschwellige Signale müssen überall gleich bleiben»²⁹.

Il fatto che il poeta svevo abbia lavorato molti e molti anni alle sue opere, le cui varie stesure e revisioni si accavallano e si intersecano anche cronologicamente, rende molto interessanti e preziosi i riferimenti intertestuali, che spesso si illuminano a vicenda. Sono infatti proprio i versi di una lirica che aiutano a mettere a fuoco meglio il significato e le connotazioni implicite in questo aggettivo.

Si tratta della prima strofa dell'ode *Tramonta, bel sole*, dove *mübelos* costituisce il primo elemento di una coppia oppositiva precisa:

Geh unter, schöne Sonne, sie achteten
 Nur wenig dein, sie kannten dich, heilge, nicht
 Denn mühelos und stille bist du
 Über den mühsamen aufgegangen.

Tramonta, bel sole, poco a te
 badarono, non ti riconobbero, sacro,
 giacché senza affanno e silenzioso sei
 sorto su chi vive in affanno.³⁰

²⁸ L'aggettivo ricorre nel romanzo cinque volte (*MA I*: 617, 621, 632, 663, 697).

²⁹ Luigi Reitani: *Pianissimo. Hölderlin übersetzen*. In: «Castrum Peregrini» 54.2005/266-267: 132-137, qui 134.

³⁰ Tutte le liriche (cit. nota 27): 816s.

L'ordine della natura è armonico, spontaneo, e procede «senza affanno», cioè si muove senza alcuno sforzo poiché è perfetto in se stesso, contrapponendosi in questo agli uomini che invece si sforzano e si affannano per vivere, per elevarsi; il contrasto fra le due diverse modalità esistenziali è delineato in modo assai chiaro, e se *mübelos* è l'attributo degli esseri superiori, la fatica è ciò che contraddistingue gli uomini (*die mühsamen* – cfr. anche *Il canto del destino* in *Iperione*). Anche nel romanzo l'aggettivo è usato in quest'accezione, sempre riferito a un movimento incessante e inarrestabile, la cui principale caratteristica è quella di essere perfetto senza richiedere alcuno sforzo.

Nel romanzo, Iperione lo impiega infatti per descrivere le costellazioni che sorgono nel cielo della sera e la vita quieta degli astri celesti, e poi il sole, che segue un movimento costante ma sereno e appagato. Più avanti Diotima lo applica alla natura nel mese di maggio, presa in una crescita rapida e impetuosa ma, come tutte le manifestazioni della natura, gioiosa e priva di qualsiasi affanno. Una volta chiarito il senso, il problema che si pone per questi passi non è tanto “come” tradurre, cioè quale sia di volta in volta l'equivalente migliore, bensì il mantenimento della coerenza traduttiva: una volta individuato un traduttore adeguato, mantenerlo poi in tutte le occasioni³¹. Solo così diviene possibile accorgersi che, a un certo punto, avviene un significativo spostamento, quando cioè quel particolare termine viene riferito alla figura di Diotima, l'unico essere umano che condivide questa essenziale caratteristica dei celesti:

sie aber stand vor mir in wandelloser Schönheit, mühelos, in lächelnder Vollendung da [MA I: 663]

Lei invece era davanti a me in una bellezza immutabile, senza affanno, in una perfezione sorridente [B 239]

Mübelos è proprio uno dei tre attributi con cui Iperione definisce l'essere perfetto di Diotima, ed è posto al centro della triade; in questo modo la giovane viene collocata in una dimensione che non è quella dei mortali, è fin dal primo momento assimilata alla sfera del sole e degli astri, ma lo si percepisce solo se il traduttore ha mantenuto, con coerenza, il medesimo equivalente traduttivo per tutte le occorrenze del lessema.

³¹ In questo caso, la scelta traduttiva proposta nelle liriche («senza affanno» / «in affanno»), poteva essere adattata anche a tutti i passi del romanzo; ho deciso quindi di utilizzarla a mia volta, rispettando il principio di “testo globale”.

6. «So fand ich ihn» – le geometrie del testo

Traducendo si è costretti a soffermarsi su ogni singola frase, su ogni singola parola; è così che pian piano si percepisce sempre più in profondità la perfezione formale del romanzo nel suo insieme. Dietro la leggerezza, l'armonia della lettura, questa perfezione si manifesta non soltanto in una macrostruttura testuale studiata in ogni dettaglio (i due volumi con i loro numerosi parallelismi, la disposizione e il numero delle missive che Iperione invia a Bellarmino, i richiami tra le varie parti dell'opera), ma anche in ciascuna lettera, con microstrutture sintattiche specifiche e un uso mirato delle figure retoriche che fa di ogni lettera un piccolo capolavoro stilistico ed espressivo. Al traduttore è affidato il compito di cogliere tutti questi aspetti e di renderli visibili anche al lettore italiano – un compito difficilissimo e ingrato, poiché spesso richiede una lunga e serrata “negoiazione”³² con il testo, spesso destinata solo a contenere le perdite.

Traggo un esempio da una delle prime pagine del romanzo, dove Iperione racconta del suo incontro con Adamas, che diventerà poi il suo maestro. In due paragrafi speculari è descritta la situazione psicologica ed esistenziale in cui i due personaggi si trovano al momento dell'incontro:

Ich war aufgewachsen, wie eine Rebe ohne Stab, und die wilden Ranken breiteten richtungslos über dem Boden sich aus. Du weist ja, wie so manche edle Kraft bei uns zu Grunde geht, weil sie nicht genützt wird. Ich schweifft herum, wie ein Irrlicht, griff alles an, wurde von allem ergriffen, aber auch nur für den Moment, und die unbehülflichen Kräfte matteten vergebens sich ab. Ich fühlte, daß mir's überall fehlte, und konnte doch mein Ziel nicht finden. So fand er mich.

Er hatt' an seinem Stoffe, der sogenannten kultivirten Welt, lange genug Geduld und Kunst geübt, aber sein Stoff war Stein und Holz gewesen und geblieben, nahm wohl zur Noth die edle Menschenform von außen an, aber um diß war's meinem Adamas nicht zu thun; er wollte Menschen, und, um diese zu schaffen, hatt' er seine Kunst zu arm gefunden. [...] Er kam nach Griechenland. So fand ich ihn. [MA I: 619]

Il primo paragrafo è composto da un campo molto dilatato, formato da numerose frasi descrittive incentrate sul soggetto che è collocato proprio in apertura del periodo; a questo si contrappone un campo molto compresso

³² Con questo termine Eco descrive la fatica del traduttore nel suo tentativo di trasportare il più possibile del testo da una lingua a un'altra; il livello maggiormente destinato a soffrire delle perdite è proprio quello linguistico e formale. Cfr. Umberto Eco: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano 2003: 9s.

che ne costituisce la lapidaria chiusura, in cui il soggetto iniziale diviene oggetto e si introduce il soggetto del periodo seguente. Il secondo paragrafo si apre infatti con la ripresa tematica del pronome (*er*) e presenta la medesima struttura sintattica, dove il primo campo è ulteriormente dilatato (nella citazione è stato abbreviato), creando così nel lettore una sospensione ancora maggiore, per giungere di nuovo alla stessa, lapidaria chiusura, sempre con l'inversione di soggetto e oggetto («così lo incontrai / così mi incontrò»), a indicare la reciprocità e la corrispondenza tra i due personaggi. All'interno di un perfetto parallelismo concettuale e sintattico si ha quindi una disposizione incrociata dei costituenti, con un chiasmo semantico che lega ancor più strettamente tra loro i due paragrafi.

Con la dislocazione a sinistra dell'avverbio di modo, infatti, si ottiene non soltanto un effetto di estrema sintesi, improvvisa e definitiva, a suggellare la lunga descrizione, ma soggetto e oggetto assumono una posizione contigua, creando un legame di reciprocità e di scambio immediato tra i due protagonisti, un legame che la sintassi rende evidente fin dal primo istante. Un elemento impossibile da tradurre in italiano, lingua *pro-drop*, dove il soggetto viene il più delle volte omesso e il gioco di scambio tra le forme pronominali diviene intraducibile, e dove la posizione più libera dei costituenti nella frase non lascia trasparire in modo adeguato l'incisività e la forza della chiusura – se non attraverso la sua brevità. Si perde anche la perfetta circolarità del singolo paragrafo, che si apre con il soggetto e si chiude con il pronome accusativo corrispondente (*ich-mich / er-ihn*).

Sono maggiori invece le risorse disponibili a livello sintattico, in quanto le regole di distribuzione tra marcatezza sintattica e prosodia in tedesco e in italiano sono simili e permettono quindi una resa più aderente dal punto di vista semantico e prosodico, dove il focus è posto su quel monosillabico *so* che riassume e sintetizza, concludendola, tutta la lunga descrizione precedente.

Nell'esempio si nota anche il ruolo del chiasmo come principio compositivo, come criterio di equilibrio tra elementi in opposizione³³. Hölderlin lo utilizza spesso, in questo come in molti altri casi, per interrompere un parallelismo sintattico, per animarlo, dargli movimento, ma sempre mantenendo un equilibrio. Anche la sintassi si basa infatti sui principi matematici di equivalenza e scambio dei fattori; si rompe una simmetria, ma per ri-

³³ Non mi soffermo sul chiasmo ma rimando al saggio di Luigi Reitani in questo volume, che illustra diverse ricorrenze di questa figura retorica nelle lettere, considerata giustamente un modello di organizzazione, un modello concettuale che il poeta utilizza spesso per rappresentare le contraddizioni che segnano il reale.

crearne un'altra tramite l'opposizione che ricomponne infine l'armonia tra i singoli elementi. Questo principio compositivo, che diviene poi una categoria estetica, è illustrato nelle *Anmerkungen zur Antigone* (MA II: 369-370), dove il poeta parla proprio di una «Regel, das kalkulable Gesetz» che mira a mantenere un equilibrio tra una struttura più lunga, più estesa, e una più breve e compressa grazie a un rapporto dinamico tra le parti. Questo rapporto dinamico, che egli riconosce legare *Antigone* ed *Edipo*, le due tragedie sofoclee, viene frequentemente applicato anche alle microstrutture del romanzo.

Ma quella lapidaria frase conclusiva, «so fand ich ihn», riveste nell'opera hölderliniana anche un altro ordine di marcatezza, grazie ai rimandi intra- e intertestuali, che traducendo è bene tenere presenti. Un passo parallelo si trova ad esempio nell'epistolario, laddove Hölderlin descrive uno dei suoi primi incontri con Goethe a Jena³⁴. Anche in questo caso, dopo aver lungamente riportato le sue impressioni sul personaggio, il suo aspetto e il suo modo di fare, conclude esattamente con le stesse parole usate dal giovane Iperione per l'incontro con il maestro: «so fand ich ihn». Solo che tra Goethe e Hölderlin non si instaurerà mai un legame simile a quello di Adamas e Iperione – e infatti non vi sono, nella lettera, né parallelismi né altri elementi che suggeriscano reciprocità.

E ancora, questa struttura non può non richiamare alla memoria l'altra, simile, con cui il poeta chiude, rispettivamente, il primo libro del primo volume, e il secondo libro del secondo volume (anche questo un chiasmo?).

So dacht' ich. Wie das alles in mich kam, begreif' ich noch nicht. [MA I: 651]

So dacht' ich. Nächstens mehr. [MA I: 760]

La medesima struttura sintattica è usata dunque in vari punti del romanzo (compare anche in altre due occasioni) con funzione similare; la sua presenza in punti strategici dell'opera, insieme alla sua funzione pragmatico-discorsiva di conclusione rispetto a ciò che precede, rende la sua ricorrenza un fattore di forte marcatezza strutturale e di unità tra le varie parti del romanzo, e diviene quindi indispensabile, anche in questo caso, individuare una strategia traduttiva coerente e uniforme.

³⁴ Lettera a Neuffer, 19 gennaio 1795 (MA II: 564): «[...] Ruhig, viel Majestät im Blicke, und auch Liebe, äußerst einfach im Gespräche, das aber doch hie und da mit einem bitterm Hiebe auf die Thorheit um ihn, und eben so bitterm Zuge im Gesichte – und dann wieder von einem Funken seines noch lange nicht erloschnen Genies gewürzt wird – so fand ich ihn».

La ri-traduzione apre dunque nuovi spazi; spazi fluidi e dilatati, che si alimentano dalla vicinanza, anche fisica, del testo originale (in questo caso riprodotto a fronte), e dalla relazione con le traduzioni pre-esistenti. Una relazione che non si configura necessariamente come un conflitto³⁵, ma come un proficuo rapporto di scambio, che talvolta stimola ad approfondire la comprensione del testo, portando anche a nuove scelte (cfr. *unmündig*), talvolta genera una consonanza con le scelte già effettuate da altri traduttori (come nel caso di *mübelos*). Lo spazio di questa ri-traduzione è particolarmente dilatato, poiché accoglie non soltanto l'opera letteraria ma anche il suo formarsi nel tempo, e grazie all'apparato di commento cerca di avvicinare il lettore italiano alla temperie culturale, storica, letteraria, filosofica, che ha profondamente influito sulla genesi del romanzo e che traspare in molti suoi passi; ed è uno spazio fluido, all'interno del quale ogni traduttore traccia una sua traiettoria nel tentativo di ricreare il movimento che lega tra loro e fissa le parole nel testo originale, in un dinamismo sempre uguale a se stesso ma sempre diverso, che non è quello dell'aderenza alla lettera, né quello della riproduzione del senso; è entrambe le cose insieme, ma in proporzione ogni volta diversa.

³⁵ «La ri-traduzione ha luogo per l'originale e contro le sue traduzioni esistenti», sostiene Antoine Berman: *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Macerata 2003: 87.