



**Giulia A. Disanto**

## **Per sempre: Ungaretti nella traduzione di Ingeborg Bachmann e Paul Celan**

**Parole chiave:** Bachmann, Celan, Ungaretti, Traduzione, Poesia

**Keywords:** Bachmann, Celan, Ungaretti, Translation, Poetry

**Contenuto in:** Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali

**Curatori:** Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto

**Editore:** Forum

**Luogo di pubblicazione:** Udine

**Anno di pubblicazione:** 2011

**Collana:** Studi in onore

**ISBN:** 978-88-8420-666-4

**ISBN:** 978-88-8420-971-9 (versione digitale)

**Pagine:** 231-242

**Per citare:** Giulia A. Disanto, «Per sempre: Ungaretti nella traduzione di Ingeborg Bachmann e Paul Celan», in Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, pp. 231-242

**Url:** <http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/lingua-e-letteratura/studi-in-onore/un-tremore-di-foglie/per-sempre-ungaretti-nella-traduzione-di-ingeborg>

# PER SEMPRE: UNGARETTI NELLA TRADUZIONE DI INGEBORG BACHMANN E PAUL CELAN

Giulia A. Disanto

ad Anna Panicali  
in memoriam

Nel 1959 Ungaretti dedica alla moglie Jeanne Dupoix, da poco scomparsa, il componimento in versi intitolato *Per sempre* successivamente incluso nella raccolta *Il taccuino del vecchio*.

La poesia, che vanta più di una traduzione in tedesco, viene qui presentata nelle versioni ad opera di due dei maggiori poeti di lingua tedesca del secolo scorso, Ingeborg Bachmann e Paul Celan. Legati da un assiduo dialogo intellettuale e personale, essi seppero traghettare l'universo poetico ungarettiano alla riva di una lingua e di una cultura diverse<sup>1</sup>, contribuendo così in maniera decisiva alla ricezione del poeta italiano in Germania.

<sup>1</sup> La metafora di matrice heideggeriana del tradurre come 'traghettare a una nuova riva' viene ripresa da entrambi i poeti. Ricordando il suo timore d'incontrare Ungaretti, Bachmann scrive: «Allerdings hätte ich mir sagen müssen, daß niemand besser als Ungaretti verstehen würde, daß man in der eigenen Sprache zuhause sein muß, um ein Gedicht von einem Ufer ans andre ziehen zu können» (I. BACHMANN, *Werke*, hrsg. von Ch. Koschel - I. von Weidenbaum - C. Münster, vol. IV: *Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*, München-Zürich, Piper 1984, p. 331); P. Celan dichiara in una lettera a Peter Schifferli: «der Picasso-Text will nämlich nicht nur übersetzt, sondern auch – wenn ich ein Heidegger-Wort missbrauchen darf – übergesetzt sein. Sie sehen: es handelt sich für mich – mitunter – um eine Art Fergendienst» (cit. in GELLHAUS ET AL. [Hrsg.], *"Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft 1997, p. 399). *Per sempre* è stata tradotta anche dalla poetessa Hilde Domin.

Sin dall'Umanesimo la letteratura tedesca ha attinto ai modelli letterari italiani, ma la storia dello scambio letterario tra i due paesi non ha conosciuto sempre momenti felici. È questo il caso di molti scrittori italiani del Novecento, tra cui lo stesso Ungaretti, recepito solo con molti anni di ritardo. L'interesse per il poeta, che in Italia si era affermato in maniera indiscussa già nell'immediato primo dopoguerra con *L'Allegria*<sup>2</sup>, cresce in Germania soltanto verso la fine degli anni Cinquanta.

L'edizione Suhrkamp del 1961 a cura di Ingeborg Bachmann<sup>3</sup> si basa principalmente sulla citata raccolta ungarettiana, visto che in essa erano già contenuti, secondo la curatrice, tutti gli elementi di innovatività della poesia di Ungaretti, «alle die neuen Töne und Gesten [...], die wir zuerst kennenlernen sollten, alle die neuen Möglichkeiten, die Ungaretti in seiner Sprache entdeckte»<sup>4</sup>; il libro ha avuto nel corso degli anni numerose edizioni e rappresenta ancor oggi uno strumento indispensabile per il lettore tedesco che voglia avvicinarsi a Ungaretti. Nella postfazione, Bachmann tratteggia con chiarezza un quadro sintetico della vita e dell'opera del poeta dalla «voce vivente», sottolineando la sua importanza all'interno del panorama letterario italiano ed europeo; si evince fin da subito che la traduzione è intesa, consapevolmente, come il mezzo per rendere accessibile al pubblico tedesco questa straordinaria esperienza di poesia in lingua italiana; ma la traduzione resta pur sempre uno strumento imperfetto, molte sono infatti le parole «intraducibili» («allegria ist nur eines der vielen Worte, die sich nicht übersetzen lassen wollen, die schwerer zu transportieren sind als der empfindlichste Wein») <sup>5</sup>. Sulla difficoltà di tradurre la parola «allegria», Bachmann aggiunge in tono lapidario: «Es ist ein Fremdwort für uns und wird nie für eine Wirklichkeit stehen»<sup>6</sup>.

Paul Celan è invece il tanto agognato traduttore che la redattrice Anneliese Botond, per conto di Suhrkamp (nella fattispecie Insel Verlag), cerca da

<sup>2</sup> Per una dettagliata ricostruzione della storia della ricezione di Ungaretti in Germania cfr. P. GOSENS, *Paul Celan Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar*, Heidelberg, Winter 2000, pp. 16 sgg.; v. anche GELLHAUS, «Fremde Nähe»... cit., pp. 477 sgg.; su Giuseppe Ungaretti e Paul Celan, in particolare sul tema della memoria, v. G.A. DISANTO, *La poesia al tempo della guerra. Percorsi esemplari del Novecento*, Milano, Franco Angeli 2007.

<sup>3</sup> G. UNGARETTI, *Gedichte*, hrsg. von I. Bachmann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1961.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 154.

tempo per la traduzione dell'opera più matura di Ungaretti, cioè per le raccolte *La Terra Promessa* (1950) e *Il Taccuino del Vecchio* (1960)<sup>7</sup>. Tradurre Ungaretti richiede una particolare abilità – sostiene la giovane italianista che si era addottorata con Hugo Friedrich scrivendo una tesi su Leopardi – poiché è indispensabile saper soppesare libertà e rigore:

Ich weiß längst, daß das ein aussichtsloses, also ein törichtes Unternehmen ist, denn man kann diese Gedichte nicht übersetzen, wie im allgemeinen übersetzt wird. Oder vielmehr, es könnte sie nur jemand übersetzen, der sie mit der notwendigen Freiheit und der notwendigen Strenge von innen wiederherstellt<sup>8</sup>.

La traduzione di Celan, che combina corrispondenze più aderenti all'originale con passaggi più marcati, sembra rispondere a questo appello; la critica non risparmiò dure critiche al poeta di Czernowitz che, secondo molti, tendeva a rendere quel che traduceva troppo 'celaniano'. Delle più 'fedeli' traduzioni di Bachmann la critica aveva in precedenza evidenziato, invece, soprattutto gli errori linguistici, tanto che nel 1963 Suhrkamp dovette pubblicare un'edizione riveduta.

Sono in tutto tre i componimenti di Ungaretti tradotti da entrambi i poeti: *Cantetto senza parole*, *Per sempre* (da *Il Taccuino del Vecchio*) e *Finale* (da *La Terra Promessa*). Essi sono testimonianza di quel costante dialogo tra i due poeti di cui si trovano innumerevoli rimandi nell'opera letteraria di entrambi e, non da ultimo, nel loro scambio epistolare<sup>9</sup>. A unire i due poeti è anche l'interesse per Ungaretti, che entrambi ammirarono e tradussero.

Dal confronto delle due traduzioni di *Per sempre* emerge il loro diverso modo di intendere la traduzione; se, nel caso di Bachmann, la voce della poetessa indietreggia di fronte al compito traduttivo, nella versione di Celan la voce del poeta si affianca e a volte si sovrappone a quella del traduttore e, di conseguenza, a quella del poeta tradotto.

<sup>7</sup> Celan lavora alla traduzione delle due raccolte di Ungaretti dall'ottobre 1967 all'aprile 1968 (le ultime correzioni sono del luglio 1968); v. G. UNGARETTI, *Das verheißene Land. Das Merkbuch des Alten*, hrsg. von P. Celan, Frankfurt a.M., Insel-Verlag 1968.

<sup>8</sup> Lettera di A. Botond a P. Celan del 20 settembre 1965, in P. GOSSENS, *Angefügt, nahtlos, ans Heute. Agglutinati all'oggi. Paul Celan übersetzt Giuseppe Ungaretti. Handschriften, Erstdruck. Dokumente*, Frankfurt a.M., Insel 2006, p. 138.

<sup>9</sup> I. BACHMANN - P. CELAN, *Herzzeit. Briefwechsel*, hrsg. von B. Badiou - H. Höller - A. Stoll - B. Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2008.

*Per sempre*

Senza niuna impazienza sognerò  
Mi piegherò al lavoro  
Che non può mai finire,  
E a poco a poco in cima  
Alle braccia rinate  
Si riapriranno mani soccorrevoli  
Nelle cavità loro  
Riapparsi gli occhi, ridaranno luce,  
E, d'improvviso intatta  
Sarai risorta, mi farà da guida  
Di nuovo la tua voce,  
Per sempre ti rivedo.

Roma, il 24 maggio 1959

*Für immer*

Ganz ohne Ungeduld werde ich träumen,  
Ich werde mich an die Arbeit machen,  
Die nie enden kann,  
Und nach und nach, gegen Ende,  
Kommen Arme den Armen entgegen,  
Öffnen sich wieder hilfreiche Hände,  
Licht geben die wiederauflebenden Augen  
In ihren Höhlen,  
Und du, plötzlich unversehrt,  
Wirst auferstehen, nochmals  
Wird deine Stimme mir Lenkerin sein,  
Für immer seh ich dich wieder.

(trad. ted. di I. Bachmann)<sup>10</sup>

<sup>10</sup> G. UNGARETTI, *Gedichte*, hrsg. von I. Bachmann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1961, p. 147.

*Für allezeit*

Ohne ein Gran von Ungeduld geh ich ans Träumen,  
 mache ich mich an die Arbeit,  
 die nicht mehr enden kann,  
 und nach und nach, an der Spitze,  
 tun sich den wiedergeborenen Armen  
 hilfreiche Hände auf,  
 in deren Höhlung  
 tauchen die Augen auf, wieder, spenden Licht, aufs neue,  
 du wirst auferstanden sein, unversehens,  
 eine Unversehrte, und es geleitet mich  
 erneut deine Stimme,  
 für allezeit seh ich dich wieder.

Rom, am 24. Mai 1959

(trad. ted. di P. Celan)<sup>11</sup>

Le differenze cominciano con la litote del primo verso, che in Ungaretti serve, ancor più che una costruzione semplice, a sottolineare il sentimento di attesa di fronte a un sogno che si vuol esperire incondizionatamente. Bachmann racchiude questa intenzione nel «ganz» iniziale e continua poi a ricalcare la struttura sintattica dell'originale anche nei due versi successivi. Celan modifica invece maggiormente il verso; rende l'aggettivo «niuna» con l'espressione «ein Gran von» e trasforma anche il tempo dell'azione verbale dal futuro al presente. Nell'intero componimento, egli adotta delle scelte singolari nella resa dei tempi verbali e degli avverbi di tempo; vedremo in seguito che in ciò consiste la peculiarità della traduzione celaniana.

Nei versi 4-8 la traduzione di Bachmann ricalca meno l'originale rispetto ai versi precedenti e anche a quelli successivi. È la parte del componimento che, nell'originale italiano, vede un più elevato numero di incroci tra i piani semantici dei singoli vocaboli e Bachmann sente evidentemente l'esigenza di una disambiguazione; restituisce così in traduzione un'immagine linguisticamente più fluente. E sono invece proprio questi i versi in cui Celan, le cui soluzioni traduttive risultano spesso almeno formalmente meno 'fedeli'

<sup>11</sup> P. CELAN, *Gesammelte Werke*, hrsg. von B. Allemann - S. Reichert, vol. 5: *Übertragungen II*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1983, pp. 538-539.

all'originale, resta più aderente al testo di partenza; non disambigua l'italiano «in cima» (Bachmann: «gegen Ende»), che traduce con «an der Spitze», suggerendo anche in tedesco la valenza assolutamente polisemantica dell'enjambement «in cima / alle braccia rinate», non inverte l'ordine dei versi 7-8 come fa Bachmann e, così facendo, lascia sospeso il sostantivo «Höhlung» («cavità») tra la sfera significativa di «Hände» («mani») e quella di «Augen» («occhi»), come accade nel testo di Ungaretti. A questo proposito, i due traduttori compiono due scelte molto diverse, visto che non è loro possibile riprodurre l'ambiguità poeticamente così produttiva di quel «loro» ungarettiano («cavità loro»). Bachmann propende nettamente per il senso di 'cavità oculare' e infatti sceglie il sostantivo «Höhle» e lo allontana anche visivamente da «Hände». Celan invece, col sostantivo «Höhlung», sceglie un'accezione semantica più ampia e meno vincolata agli «occhi», suggerendo così anche l'immagine delle cavità nel palmo delle mani.

Nei versi finali, la traduzione di Bachmann torna all'iniziale aderenza al testo d'origine, mentre Celan rende più marcato il suo intervento; riconosciamo, infatti, la presenza di stilemi tipici del poeta come, ad esempio, la ripetizione («unversehens», «eine Unversehrte») e il costrutto prolettico retto dal pronome «es».

È evidente che la differenza tra le due traduzioni consiste in un differente approccio al testo e in una diversa metodologia del tradurre. La cosiddetta 'fedeltà' della traduzione di Bachmann non è il risultato di un dettame poco coraggioso, ma è frutto di una precisa lettura del testo italiano di cui Bachmann vuole preservare l'impianto formale, dalle iniziali di verso maiuscole (che Celan invece tralascia) alla struttura ritmica del componimento. È questa la maniera in cui Bachmann si avvicina a quell'esperienza di vita e di poesia che è racchiusa nei versi, per dirla con lo stesso Ungaretti, come un segreto; ella cerca di restituire quel segreto il più possibile intatto in tedesco.

In una lettera allo stesso Celan del settembre 1961, leggiamo la reazione di Bachmann ai giudizi della critica successivi alla comparsa della sua edizione ungarettiana:

Du sagst, man verleide Dir Deine Uebersetzungen. Lieber Paul, das war vielleicht das einzige, das ich ein wenig angezweifelt habe, ich meine nicht Deine Berichte, sondern ihre Auswirkungen, aber ich glaube Dir jetzt vollkommen, denn ich habe nun die Bösartigkeit der professionellen Uebersetzer auch zu spüren bekommen, mit deren Einmischung ich auch nicht rechnete. Man macht sich einen Witz daraus, über meine angeblichen Fehler zu sprechen,

Leute, die was mich nicht kränken würde, schlechter Italienisch können und andre, die es vielleicht besser können, aber jedenfalls Leute, die keine Ahnung haben, wie ein Gedicht im Deutschen aussehen sollte<sup>12</sup>.

L'impronta della poetessa è dunque ben presente nella sua traduzione e si riflette proprio in quella scelta di aderenza all'originale. La scelta formale è anche una scelta di sostanza.

Bachmann leggeva nella concentrazione linguistica di Ungaretti la conseguenza poetica di un trauma esistenziale e storico come quello della Prima guerra mondiale; se ella dirà di avere per sempre impresso nella memoria l'ingresso delle truppe naziste in Carinzia e che questo evento aveva segnato inevitabilmente il suo rapporto con la parola, allora Bachmann guarda con pari gravità alle intime motivazioni e ai condizionamenti storico-esistenziali della produzione ungarettiana, che lo stesso autore riuniva sotto l'egida di «vita d'un uomo»<sup>13</sup>; l'approccio di Bachmann a Ungaretti si fonda su una sorta di «poetologia autobiografica»<sup>14</sup> che anima l'interpretazione del poeta italiano e motiva anche le cosiddette scelte di fedeltà in traduzione.

Celan, invece, fa forma della sostanza. Nei noti *Celan-Studien*, Peter Szondi dimostra come, traducendo il sonetto 105 di Shakespeare, Celan realizzi il tema della costanza del testo shakespeariano conferendo carattere di costanza al verso tradotto; il lavoro di traduzione va a coincidere così con lo sviluppo e la messa in pratica di una poetica della costanza a partire dall'intenzione linguistica del testo originario<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Lettera di I. Bachmann a P. Celan, successiva al 27 settembre 1961 e mai spedita, in BACHMANN - CELAN, *Herzzeit. Briefwechsel* cit., pp. 154-155.

<sup>13</sup> Cfr. l'intervista concessa a G. Bödefeld nel dicembre 1971 in I. BACHMANN, *In cerca di frasi vere*, intr. di G. Agamben, trad. di C. Romani, Bari-Roma, Laterza 1989, pp. 185-186: «Qual è la spiegazione del fatto che Bachmann abbia solo un tema di fondo: il dolore di vivere? [...] La società umana come "il più grande teatro del delitto": La scrittrice mi guarda: "Sì, perché? Ha qualche dubbio sul fatto che in questo mondo che si ritiene civile, tra uomini che apparentemente si comportano bene, regni in segreto un permanente stato di guerra? [...] C'è stato un momento preciso che ha distrutto la mia infanzia. L'entrata delle truppe di Hitler a Klagenfurt. Fu qualcosa di così orrendo, che il mio ricordo inizia con questo giorno, con un dolore troppo precoce, troppo intenso come forse dopo non l'ho più provato».

<sup>14</sup> GOSSENS, *Paul Celan Ungaretti-Übersetzung...* cit., p. 43.

<sup>15</sup> P. SZONDI, *Schriften II. Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan-Studien*, hrsg. von J. Bollack et al., Frankfurt a.M., Suhrkamp 1978, pp. 321-344. In

Nel caso di *Per sempre*, invece, una poesia che racconta di un ricordo che è come un'apparizione, Celan imbastisce la sua traduzione sull'epifania della memoria; il ricordo riceve nuovo vigore da un momento di vita quotidiana e presente («il lavoro», le «braccia rinate», le «mani soccorrevoli») e si dilata grazie alla poesia in un tempo eterno, in uno spazio quasi atemporale che è quello della speranza<sup>16</sup>. Ecco perché Celan trasforma il futuro dei tempi verbali ungarettiani nel presente (vv. 1, 2, 8, 10; si tenga presente che in tedesco il tempo presente può esprimere anche idea di futuro). Egli coglie il senso della presentificazione della speranza proprio del testo ungarettiano e traduce in maniera più esatta rispetto a Bachmann quel «sarai risorta» del v. 10, vale a dire non con un futuro semplice ma con il futuro articolato («wirst auferstanden sein»). Celan, anch'egli cantore della memoria, si sente in questo componimento certamente molto vicino a Ungaretti (si noti che Celan non dimentica di tradurre la data di composizione)<sup>17</sup>; egli si concentra, anche a livello avverbiale, sull'articolazione temporale del ricordo. Il presente è occasione, come tante volte nella poesia di Celan, di commemorazione e testimonianza del passato: «mai» (v. 3), che Bachmann traduce con «nie», diventa nella traduzione di Celan «nicht mehr»; anche il titolo è tradotto in maniera diversa: l'«immer» di Bachmann diventa in Celan «allezeit».

particolare v. pp. 342-344: «Die Untersuchung galt einem einzigen Sonett. Aber die Realisierung von Beständigkeit im Vers, die als Ergebnis dieser Analyse festzuhalten ist, stellt keine bloße Eigentümlichkeit dieser einen Übertragung dar. Vielmehr stimmt sie überein mit dem, was Roman Jakobson als die Funktion der poetischen Sprache definiert hat: "The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence". [...] In der Übertragung eines Gedichts, dessen Gegenstand jene Beständigkeit ist, die nach der Definition Jakobsons als von der Achse der Paradigmatik, der sie konstitutiv ist, auf die Achse der Syntagmatik projizierte in dieser die poetische Sequenz von der prosaischen unterscheidet, hat er [Celan] – vielleicht ohne Jakobsons Theorem zu kennen – an die Stelle des traditionellen symbolistischen Gedichts, das von sich selber handelt, das sich selbst zum Gegenstand hat, ein Gedicht gesetzt, das von sich selbst nicht mehr handelt, sondern es ist. Ein Gedicht, das nicht mehr von sich selbst spricht, sondern dessen Sprache in dem "geborgen" ist, was es seinem Gegenstand, was es sich selber zuschreibt: "in der Beständigkeit"».

<sup>16</sup> È questo un motivo chiave nella poesia di Ungaretti che nel 1969 dichiara: «Sono un uomo della speranza, un servitore della speranza, un soldato della speranza».

<sup>17</sup> Sull'importanza delle date in Celan v. DISANTO, *La poesia al tempo della guerra...* cit., pp. 170 sgg. In particolare v. pp. 175, 181, 193-194.

Inoltre, il senso del riaccadere epifanico di un evento di vita attraverso il ricordo, che Ungaretti affida, fra l'altro, alla ripetizione del prefisso «ri-» («rinate», «si riapriranno», «riaparsi gli occhi», «ridaranno luce», «sarai risorta», «ti rivedo»), è reso dai due poeti-traduttori in maniera completamente differente: Bachmann ricorre quasi sempre al più neutrale «wieder» («wieder hilfreich», «wiederauflebenden», «seh ich dich wieder»); il costrutto «le braccia rinate» è modificato allo scopo della disambiguazione e il «ri-» in questo caso scompare; per il «di nuovo» del v. 11 Bachmann ricorre a «nochmals»); Celan invece, che pure ricorre a «wieder» (vv. 5, 8, 12), ripone in quel riaccadere quasi il senso di una rinascita, di qualcosa di nuovo (le «braccia rinate» diventano «den wiedergeborenen Armen», nel v. 8 troviamo «wieder» ma anche «aufs neue», al v. 11, infine, Celan usa «erneut» al posto del «nochmals» di Bachmann).

Il risultato delle diverse scelte nella resa dei tempi è che se il testo di Bachmann, articolato sulla linea del sempre e del mai, è proiettato, in fin dei conti, verso un futuro che ha sapore di utopica visione, il testo di Celan affida la speranza a una sorta di spaccatura temporale che s'innesta nel presente per divenire eterna testimonianza.

Vale la pena di evidenziare, inoltre, come si colloca il lavoro di traduzione di Ungaretti all'interno della produzione complessiva dei due poeti; per Bachmann, che trascorse a Roma lunga parte della sua vita, questa è di fatto l'unica esperienza di traduzione. Ella si avvicina con riverenza al grande poeta italiano tanto da temere un incontro con lui<sup>18</sup>; lo conosce, infine, nel 1961, solo dopo la pubblicazione dell'edizione tedesca delle poesie (lo stesso vale per l'incontro parigino tra Celan e Ungaretti). In quegli anni si compie il pressoché definitivo abbandono del genere poetico per la prosa da parte di Bachmann. La traduzione di Ungaretti rappresenta per lei anche l'ultimo confronto con la poesia.

Celan ha invece ampia esperienza di traduttore e la padronanza di sette lingue<sup>19</sup>, ma anche nel suo caso la traduzione di Ungaretti è una sorta di

<sup>18</sup> BACHMANN, *Werke* cit., p. 331: «Die Begegnung [mit Ungaretti] hatte ich die längste Zeit vermieden, nicht einmal zwei wunderbare Briefe von ihm beantwortet, weil ich fürchtete, mein fehlerhaftes Italienisch könne ihn erschrecken oder mißtraurisch machen. [...] Meine Furcht vor dem *mostro sacro* der italienischen Dichtung ist in einem der legendären Ungaretti-Gelächter vergangen: ich habe ihn nicht zuerst sprechen gehört, sondern lachen, lachen».

<sup>19</sup> Sul rapporto di Celan con la lingua tedesca che fu unica lingua del poetare e del tradurre (se si escludono i giovanili esercizi in rumeno) v. G.A. DISANTO, *La lingua è un*

*unicum*; è l'unica esperienza di traduzione dall'italiano. In effetti, il legame di Celan con la lingua e la letteratura italiana gioca un ruolo del tutto marginale nel panorama della sua produzione e di poeta e di traduttore; tanto più significativa appare perciò la sua scelta di tradurre Ungaretti. Celan cercava in quegli anni, tramite le traduzioni, di confrontarsi con poeti a lui contemporanei e di contestualizzare in questo modo anche la sua opera nell'ambito europeo; come il poetare, così anche il tradurre è per Celan un dialogo; confrontandosi col poeta ermetico egli aveva l'opportunità di considerare in modo nuovo la propria poesia e, non in ultimo, quella categoria, l'ermetismo appunto, che al di là delle Alpi la critica rivolgeva ormai anche a lui.

La concezione del tradurre in Celan<sup>20</sup> va di pari passo con la vocazione dialogica del suo poetare; a questo proposito, non va dimenticato che anche l'accusa di plagio rivolta a Celan da Claire Goll (che tanto peso avrà negli ultimi dieci anni di vita del poeta) era nata da una traduzione.

Celan non pensa in primo luogo – come invece Bachmann – a rendere accessibile Ungaretti al pubblico di lingua tedesca, quanto a dialogare con lui attraverso la ricerca linguistica del tradurre e, così facendo, egli dispone di un ulteriore piano di rifrazione per le sue riflessioni poetologiche.

A proposito della traduzione della *Jeune Parque* di Valéry, Celan scrive a Werner Weber nel marzo 1960:

hätte ich, wie vor zwei Jahren, die Frage zu beantworten, ob ich die *Jeune Parque* für übersetzbar hielte, ich würde das, wie damals, verneinen. Gedichte – ja, Gedichte sind Geschenke; Geschenke – aus wessen Hand? Denn die Sprachen, so sehr sie einander zu entsprechen scheinen, sind verschieden – geschieden durch Abgründe. (Freilich, es gibt auch heute noch – nach so vielen Gedichten! – die Vielen (darunter eine ganze Reihe von Pseudophilologen), die, wenn sie Übertragungen von Gedichten lesen, irgendein vermeintliches «höheres Esperanto» im Auge haben, und zwar – ich habe das oft beobachtet – am «deutlichsten» dann, wenn sie weder die eine noch die andere Sprache beherrschen). Ja, das Gedicht, das übertragene

*reame che si prende gioco degli imperi: Paul Celan e l'idea di un umanesimo transnazionale*, in G. MASSINO - G. SCHIAVONI (a cura di), *Ebrei della Mitteleuropa. Identità ebraica e identità nazionali*, Genova, Il Melangolo 2008, pp. 168-192.

<sup>20</sup> A proposito di Celan traduttore v. G.A. DISANTO, *Sulle rive di Babele. Gli esercizi di traduzione di Paul Celan per Gisèle Celan-Lestrange*, in «Contesti. Raccolta di studi e ricerche», vol. XIX-XX (2007), Bari, Adriatica Editrice, pp. 231-252.

Gedicht muß, wenn es in der zweiten Sprache noch einmal dasein will, dieses Anders- und Verschiedenseins, dieses Geschiedenseins eingedenk bleiben<sup>21</sup>.

Ritengo, infine, che l'aspirazione dialogica di Celan non si rivolga soltanto al testo originale ma coinvolga anche le eventuali altre traduzioni del testo stesso. Quando Celan traduce Ungaretti, a differenza di quanto era accaduto anni prima con Bachmann, il poeta italiano è ormai affermato in Germania (nel febbraio del 1968 la stampa locale dedica molto spazio al viaggio tedesco di Ungaretti); dunque, ci si aspettava molto dalla traduzione di Celan<sup>22</sup>. Per le sue traduzioni, Celan aveva a sua disposizione alcune traduzioni di Viktor Wittkowski e di Michael Marschall von Bieberstein, come anche probabilmente l'edizione francese delle poesie<sup>23</sup>. Le traduzioni di Ingeborg Bachmann devono aver rappresentato per lui indubbiamente un punto di riferimento essenziale; nelle sue scelte apparentemente 'infedeli' adottate nella traduzione di *Per sempre*, nelle sue 'variazioni', egli stabilisce perciò un nesso dialettico non solo col poeta di Alessandria, ma anche con la poetessa un tempo molto amata e a cui aveva dedicato il componimento *In Aegypten*<sup>24</sup>.

Il poeta Ungaretti del resto – traduttore di St.-J. Perse, Góngora, Blake, Essenin, Paulhan, Shakespeare, Racine e Mallarmé – era molto lieto che le sue poesie fossero state tradotte dai «due migliori poeti tedeschi»<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> In GELLHAUS, "Fremde Nähe"... cit., pp. 397-398.

<sup>22</sup> GOSSENS, *Angefügt, nahtlos, ans Heute...* cit., p. 186 sg.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>24</sup> La poesia inaugura il carteggio tra Bachmann e Celan; v. P. CELAN, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, Hrsg. B. Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2003, p. 42 (trad. it. di G. Bevilacqua in P. CELAN, *Poesie*, Milano, Mondadori 1998, p. 71).

<sup>25</sup> Cfr. L. PICCIONI, *Ungaretti e il fascismo*, in A. ZINGONE (a cura di), *Giuseppe Ungaretti. 1888-1970*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane 1995, p. 167. Ungaretti incontra Celan a Parigi nel febbraio del 1969 e in quell'occasione autografa le copie di cui Celan si era servito per la traduzione. Sul frontespizio della *Terra Promessa* scrive: «Caro Celan / questo libro ha avuto / la fortuna di / pregiarsi della Sua / attenzione e della / Sua / interpretazione / generosa. / Con affetto e / ammirazione / Giuseppe Ungaretti / Parigi, il 27/2/1969»; in apertura a *Il Taccuino del Vecchio* leggiamo: «Caro Celan, / questo libro che non chiude ancora una / lunga carriera, che ha avuto la / fortuna di aver la Sua magistrale / interpretazione, che è tra le più alte / e la più lusinghiera che potessi / sperare. / Giuseppe Ungaretti / Parigi, à 27/2/1969» (v. la riproduzione degli originali in GOSSENS, *Angefügt, nahtlos, ans Heute...* cit.).

Sia Bachmann sia Celan non comprendevano come a proposito di Ungaretti si potesse parlare di ermetismo<sup>26</sup>; entrambi alla ricerca di una parola nuova per una poesia che potesse sopravvivere al terribile dramma storico della Germania del secondo dopoguerra, essi riconobbero l'unicità del poeta italiano,

la capacità che toccò in sorte a Ungaretti poeta di riscoprire la nudità e la verità della parola, della parola nuda, spoglia, intensa in sé, prima ancora di riproporla metricamente alla attenzione degli altri. Era la parola sacra che scopriva, la parola "segreta" perché segreta era la sua sacralità, la parola viva, germe della vita, principio della vita: era una parola tornata libera proprio perché ricondotta al senso suo primordiale ed eterno<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Cfr. I. Bachmann, in UNGARETTI, *Gedichte...* cit., p. 156: «Man sprach von einer "wiedereroberten lyrischen Primivität", von der Frische, der Unmittelbarkeit, der Grazie, der Begnadung Ungarettis. Neuerdings heißt es hingegen, er sei ein hermetischer Dichter – aber wer seine Gedichte liest, wird das kaum verstehen».

<sup>27</sup> L. PICCIONI, *Per conoscere Ungaretti*, Milano, Mondadori 1971, p. 53. Sull'influenza che il rapporto di Ungaretti col fascismo ebbe sulle scelte editoriali di Bachmann e Celan v. B. BÖSCHENSTEIN, *Exterritorial. Anmerkungen zu Ingeborg Bachmanns deutschem Ungaretti. Mit einem Anhang über Paul Celans Übertragung des Spätwerks*, in TH. ELM - G. HEMMERICH (Hrsg.), *Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung. Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag*, München, Fink 1982, pp. 307-322.