

Il quaderno nasce in collaborazione con la Biblioteca Comunale di Riva

La Ballata sull'amore e sulla morte dell'alfiere Cristoforo Rilke

Illustrazioni di Edgar Caracristi

Paola Maria Filippi

**Il *Cornet* di Rilke
nella lettura di Vincenzo Errante**

Con una scelta di scritti inediti

Il Sommolago

Indice

Paola Maria Filippi

<i>Die Weise von Liebe und Tod</i> di Rainer Maria Rilke e la ricezione di Vincenzo Errante	7
La traduzioni italiane del <i>Cornet</i>	33
Rilke: la vita e le opere	37
Errante: la vita e le opere	41

Rainer Maria Rilke

<i>Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke</i> con note di Vincenzo Errante	46
<i>La ballata sull'amore e sulla morte dell'alfiere Cristoforo Rilke</i> (versione propedeutica)	47
<i>La ballata su l'amore e su la morte dell'alfiere Cristoforo Rilke</i> (versione 1929)	73
<i>La ballata sull'amore e sulla morte dell'alfiere Cristoforo Rilke</i> (versione 1951)	87

Vincenzo Errante

<i>Orientamento allo studio dei poeti stranieri</i>	91
<i>L'arte della traduzione poetica</i>	119

Die Weise von Liebe und Tod di Rainer Maria Rilke e la ricezione di Vincenzo Errante

Premessa¹

Sempre più di rado a lettori e critici è dato entrare nel laboratorio di chi scrive oppure nell'officina di un traduttore.²

Se i moderni mezzi di scrittura possono essere ignorati da uno scrittore, da un poeta, che per il loro atto creativo avvertono il bisogno, sperimentano la necessità di un contatto fisico propiziatorio con gli oggetti materiali comuni grazie ai quali si sostanzia, prende forma la loro ideazione connotata dai caratteri dell'occasione e dell'unicità, gli "attrezzi" con cui stendere un testo esigono invece da parte del traduttore una diversa, più mirata attenzione. I tempi febbrili della vita e dei commerci contemporanei e l'esigenza ineludibile di consegnare un prodotto "finito", già pronto per la stampa, rendono sempre più rare le testimonianze di come si articoli un atto traduttivo. I successivi processi decisionali multipli, incessanti e obbligati, nei quali si definisce il lavoro del traduttore e che si condensano, alla fine, nella formulazione in una lingua diversa ovvero in un sistema di segni altro da quello cui era ricorso l'ideatore, non sono certo resi superflui dai mezzi tecnici.³ Molto più banalmente i moderni strumenti e/o programmi di videoscrittura⁴ fanno sì che il faticoso e intenso "lavoro intermedio" venga cancellato, che di esso non si conservi traccia. E non certo perché il mezzo non abbia in sé le potenzialità per serbarne memoria. Solo, si sono trasformate le modalità di lavoro. La teoria, i pensieri, i dilemmi, le scelte, le rinunce, le soluzioni transitorie di chi realizza un testo trasponendolo da una lingua in un'altra vengono sottratti alla documentazione storica, cartacea, sopravvivendo al più in rare testimonianze

- 1 Un ringraziamento particolare a Federica Fanizza, direttrice della Biblioteca Civica di Riva del Garda, che ha favorito in ogni modo il reperimento e la consultazione dei materiali necessari a questa pubblicazione e alla Associazione "Il Sommolago" di Arco che ha accettato di pubblicare i risultati della ricerca. Grazie ancora a Mauro Grazioli per il prezioso lavoro di *editing*.
- 2 Quanto possa risultare affascinante e proficuo ripercorrere, su fonti manoscritte, i viaggi labirintici di un traduttore alla ricerca della forma a lui più consona è mostrato e discusso con eccellenti risultati in una tesi di dottorato in Scienza della traduzione che ha analizzato il *modus operandi* e *traducendi* di Paul Celan nella resa in tedesco di Shakespeare, Ungaretti e testi ebraici. Si veda F. DAL BO, *La poetica della trasformazione. Paul Celan traduttore dall'italiano, dall'ebraico e dall'inglese*, Università degli Studi di Bologna, 2005.
- 3 Si prescinde da qualsiasi considerazione in riferimento alla linguistica computazionale e alla traduzione automatica.
- 4 Non va dimenticato che sempre più spesso si ricorre a sistemi di scrittura vocale per cui grazie a speciali programmi l'emissione di voce non viene semplicemente registrata per essere poi trascritta, ma si trasforma all'istante in una successione grafica.

esemplari.⁵ Le diverse, successive stesure di uno stesso testo, i ripensamenti, le varianti, gli emendamenti sono cancellati *ipso facto* dai programmi di videoscrittura che rendono possibili infinite modifiche di cui persino l'autore perderà ben presto traccia e anche memoria.

In questo contesto, tanto più interessanti e importanti risultano pertanto le testimonianze inedite proposte da questa pubblicazione che si propone come una rarità nel panorama editoriale.

Fra i manoscritti della Biblioteca Comunale di Riva del Garda si conserva il *fondo Vincenzo Errante*⁶, che custodisce una grande quantità di materiali inediti del grande germanista e critico letterario nonché grande, grandissimo traduttore.

Sue versioni di Goethe, Lenau, Eschilo, Shakespeare, Catullo, Baudelaire, e altri ancora, costituiscono ancor oggi una pietra miliare nella ricezione italiana di questi autori e hanno contribuito a scrivere la storia della letteratura europea in Italia.

Il nome di Errante è altresì legato indissolubilmente a quello di uno dei maggiori lirici del Novecento di lingua tedesca: Rainer Maria Rilke.

Errante del poeta praghese tradusse moltissime opere. Le tradusse e le rielaborò incessantemente in una sorta di implacabile, inesausta tensione ri-creativa suffragata da un diuturno *labor limae* linguistico attraverso il quale intendeva concretare la propria personale concezione dell'autore.⁷

- 5 Negli ultimi anni è invalso l'uso di interrogare i traduttori a proposito del loro lavoro e di chiamarli, sia in ambito accademico che convegnistico, ad esprimersi a proposito della propria attività. Atti di simposi, articoli di quotidiani e riviste specializzate, *abstracts on line* ne riportano le affermazioni e permettono a coloro che ne leggono le traduzioni di accostarsi con maggiore cognizione di causa. Il tutto però sempre in una dimensione altamente autoreferenziale. Al critico, allo studioso non sono date «le fonti» per ricostruire a posteriori quali istanze esterne e soggettive abbiamo condizionato e determinato il processo ermeneutico e ricreativo che ha portato il traduttore a fornire una specifica versione. È sempre il soggetto-traduttore a commentare, valutare la propria performance. Esempio per tutte la testimonianza di C. GROFF, *Tradurre Grass con Grass*, in C. BUFFAGNI / B. GARZELLI / S. ZANOTTI (a cura di), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, Berlin, Lit Verlag, 2011, pp. 151-156.
- 6 Il fondo è costituito dal lascito e da quanto fatto pervenire da Saveria Carloni di Riva del Garda. Si veda al proposito S. CARLONI, *Vincenzo Errante nelle lezioni universitarie*, in F. Cercignani / E. MARIANO, *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, Milano, Cisalpino, 1993, pp. 211-214. Come afferma Carloni, «alcune pagine [delle lezioni universitarie], soprattutto quelle introduttive, sono state da lui usate quasi integralmente nelle opere in seguito pubblicate». Egualmente, il darne alle stampe la versione originaria e integrale getta una luce nuova e diversa sul suo operato e rende possibile esaminare nel dettaglio il farsi della riflessione errantiana per coglierne le novità e le reali implicazioni metodologiche, che risultano evidenti soltanto considerando sempre e comunque la critica e la traduzione quali attività *in progress*, suscettibili di continui, anche sostanziali, ripensamenti e rettifiche.
- 7 Un confronto puntuale delle diverse edizioni di una stessa opera è sufficiente per intravedere la costante «tensione di riscrittura» che sostiene il tradurre errantiano. Le bozze di stampa con le correzioni autografe conservate in archivio testimoniano in modo inoppugnabile la necessità che lo studioso avvertiva di modificare la propria lettura e interpretazione. Le decisioni «interpretative» di Errante sono caratterizzate da un altro tasso di «flessibilità e revidibilità», attestazione di una

I materiali custoditi nel Fondo Errante sono copiosi e in larghissima parte non analizzati. È vero che nel corso degli anni da taluni scritti sono stati estrapolati brani e citazioni, utilizzati da critici e studiosi, che di volta in volta si sono occupati di Errante, per suffragare singole argomentazioni o avvalorare le proprie ipotesi interpretative. Una gran parte dei materiali, inoltre, rivisti e adattati, erano già confluiti nelle prefazioni e introduzioni stese dal traduttore stesso in accompagnamento all'edizione di singole opere o raccolte. Mai però si era arrivati a dare alle stampe in forma integrale materiali di lavoro, raggruppati per nuclei tematici, in modo da rendere possibile l'approfondimento dell'articolazione teorica, scientifica e didattica del lavoro linguistico-letterario errantiano.

Questa pubblicazione vuole dare voce allo studioso che matura fondati convinimenti e si propone di mediarli ai propri studenti, offrendo più ampi squarci di sue prolusioni e lezioni della fine degli anni Venti — inizi anni Trenta nonché la versione “di lavoro” di una delle sue traduzioni più conosciute: *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke/La ballata sull'amore e sulla morte dell'alfiere Cristoforo Rilke*.

Le pagine offriranno uno spaccato di inusuale interesse sia per gli studiosi di storia della traduzione che per gli esperti di *cultural studies*, poiché rendono possibile la lettura “dal di dentro” di una versione che ha segnato la storia della ricezione di Rilke in Italia.

Al contempo, questa versione *ad usum delphini*, la prolusione *Orientamento allo studio dei poeti stranieri*, letta nel 1932 in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico all'Università statale di Milano, le pagine introduttive a *L'arte della traduzione poetica*, sempre del 1932, permettono un riflessione di attualità sconcertante sulle possibili modalità di intendere la letteratura straniera in relazione alla propria.

«Nel panorama della critica rilkiana la situazione italiana appare alquanto singolare. Come in pochi altri casi, infatti, si può parlare di “sfortuna” di un autore, di una recezione a lungo segnata da assenze e fraintendimenti. Con un certo ritardo — e tra i pionieri è doveroso citare Lavinia Mazzucchetti — apparvero nella riviste italiane accenni al poeta che già godeva di fama consolidata in tutta Europa («il maggiore fra i poeti lirici viventi di lingua tedesca») lo definisce L.

non comune disponibilità a mettere in discussione le proprie posizioni esegetiche e linguistiche. «Non so davvero come ringraziarLa per le cure scaltrissime e per il tempo prezioso che Ella ha voluto ancora una volta dedicare alla mia fatica shakespeariana. Le sue osservazioni sono pregevolissime. Ed io confido proprio che in una seconda edizione non lontana la Sansoni mi lasci tenerne conto, largamente: o, almeno, in sufficiente misura per poter accogliere se non altro quelle che mi sembrano indispensabili»: lettera a Alessandro Belardinelli del 3 ottobre 1947, in *Lettere di Vincenzo Errante e di altri letterati al Dr. Alessandro Belardinelli*, Jesi, Tipografia Civerchia, 1959, p. 29.

Mazzucchetti) ma solo dopo la sua morte, negli anni trenta, l'opera di Rilke fu veramente diffusa nel nostro paese, grazie alla traduzione personale ed alquanto fuorviante di V. Errante e ad altre [...]».⁸

Se si può condividere senz'altro l'affermazione di Rita Calabrese circa il ruolo pionieristico avuto da Errante nel rendere accessibile al pubblico di lingua italiana Rilke, la lettura dei materiali ora proposti permetteranno di rettificare il giudizio di «interpretazione fuorviante» con cui è stigmatizzata la versione errantiana. Tale convincimento, ampiamente condiviso in ambito accademico e da numerosi studiosi di traduttologia, non rende affatto giustizia ad un lavoro accuratissimo e consapevole, tutt'altro che occasionale o governato da immotivate e ingiustificabili categorie del gusto.

Ancora a distanza di sessant'anni dalla morte, per la maggior parte degli studiosi di letteratura e di storia della traduzione risulta difficile ignorare il giudizio piuttosto *tranchant* di Valentino Bompiani che nel primo dei libri in cui parla della propria attività di editore ricorda Errante, «un barone siciliano traduttore di Goethe in versi dannunziani».⁹

Invece il tradurre, per Vincenzo Errante, lungi dall'essere un'attività ancillare e di secondaria importanza rispetto all'impegno critico, si pone come il vertice di ogni esperienza estetica di autori stranieri assunti in quella poliedricità di aspetti che rendono lo studio della letteratura un approccio totalizzante per affrontare e comprendere una dimensione culturale "altra", diversa, talvolta antipodale, ma non per questo inattuabile. La traduzione, o meglio il particolare genere di traduzione cui Errante plaude e che pratica con profonda consapevolezza, non è semplicemente un mezzo per meglio avvicinarsi ad autori, opere ovvero mondi che si esprimono in altri sistemi linguistici. La traduzione d'arte teorizzata, praticata, insegnata da Errante è il fine ultimo di un intenso e complesso percorso di studio e approfondimento che riconosce il suo apice proprio nel riversare in italiano quanto si è "appreso" nell'estraneità di lingue e di culture diverse.

8 R. CALABRESE CONTE, *Una traduzione italiana inedita della «Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke» di R. M. Rilke*, in "Quaderni dell'Università degli Studi di Palermo", 1982, pp. 19-40, qui pp. 19-20. La traduzione inedita è quella di Cecilia Braschi.

9 V. BOMPIANI, *Via privata*, Milano, Mondadori, 1971, p. 31.



Ritratto fotografico di Vincenzo Errante, 1921. (Foto G. Brogi, Museo Riva del Garda)



Rainer Maria Rilke, 1900.

Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke

Poche composizioni della letteratura tedesca hanno suscitato in Italia un interesse tanto diffuso e duraturo quanto la ballata rilkiana *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*.¹⁰

Il poeta praghese di lingua tedesca la scrisse nel 1899, di getto, come testimonia in una lettera di parecchi anni dopo:

«Il *Cornet* è stato il dono improvviso e impreveduto di un'unica notte, una notte d'autunno, scritto d'un fiato alla luce di due candele tremolanti alla brezza notturna. Il trascinarsi delle nubi davanti alla luna mi ha indotto a scrivere, mentre il soggetto mi era stato suggerito alcuni giorni prima da alcuni documenti di famiglia di cui, ereditandoli, ero venuto a conoscenza».¹¹

Nella notte ricordata Rilke compose una prima versione della ballata, il cosiddetto *Urcornet*, successivamente rielaborato. La prima edizione a stampa si sarebbe avuta solo nel 1904 in rivista, la definitiva, quella poi ripresa in tante altre edizioni e in tante letterature europee e non, nel 1906.¹²

Il canto parla di dame e cavalieri, di armi e di amori, di gloria e di morte. Un poemetto “facile” all'apparenza, melodioso, in una lingua fra il poetico e il narrativo, che vorrebbe ricostruire un fatto storico con protagonista un presunto antenato del poeta. Christoph Rilke, di cui si parla *nell'incipit*, cornice al racconto, si sarebbe distinto nella battaglia di Mogersdorf, il primo agosto 1664, battaglia in cui gli austriaci, alleati con francesi e olandesi, sotto la guida di Raimondo Montecuccoli e Johann Spork, respinsero un attacco dei Turchi sulla Raab, al confine meridionale fra Austria e Ungheria.

Un fatto di cronaca, ormai consegnato alla storia, si trasforma in una rievocazione fantastica, di grande finezza psicologica e di inusitata ricchezza linguistica. Si legge una prosa che sconfinava non di rado nel verso,¹³ articolata in una struttura molto libera, i cui caratteri di coesione e coerenza sono definiti da un susseguirsi di assonanze, allitterazioni, onomatopee di rara musicalità e che rivelano, fra l'altro, una straordinaria sintonia con i caratteri della musica novecentesca.¹⁴ La

10 In appendice l'elenco delle versioni italiane ad oggi reperite.

11 Da una lettera a Hermann Pongs del 17 agosto 1924 in R. M. RILKE, *Briefe*, 2 Bd. (1914-1926), Wiesbaden 1950, p. 462.

12 Per la più completa raccolta di materiali esistenti su quest'opera si veda W. SIMON, *Rilke. Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, Text-Fassungen und Dokumente*, Frankfurt a. Main, Shurkamp, 1980.

13 Rilke stesso in una lettera ad Arthur Holitscher del 20 giugno 1907 definì questa sue pagine «versifizierte Prosa» rispondendo ad una missiva dell'amico nella quale gli veniva suggerito «Ihre Prosa energischer pflegen» giacché «es besteht eine allzustarke Versinfusion in Ihrer Prosa und sie schadet ihr sehr, schadet vor allem der Stimmung, weil sie sie abgibt»: W. SIMON, *Rilke cit.*, pp. 95, 97.

14 Il *Cornet* non ha ispirato soltanto pittori e grafici, come risulta anche dalle numerose edizioni italiane illustrate. I musicisti hanno trovato nel testo una fonte di ispirazione congeniale di grande

composizione è libera, procede per analogie e impressioni e si raccoglie in ventisette capitoli di diversa lunghezza segnati dalla tecnica del frammento. Il testo è stato oggetto di infinite riflessioni storiche, letterarie, poetologiche, da parte di studiosi e letterati di tutto il mondo.¹⁵ Senza tema di essere smentiti si può considerare Rilke un nome irrinunciabile nell'ipotetico canone di quella *Weltliteratur* di goethiana memoria che può essere considerata l'antecedente immediato di qualsiasi riflessione comparatistica. E il suo *Cornet* si segnala quale composizione rappresentativa di un'epoca e di umori e sentimenti largamente partecipati e condivisi. L'enorme successo di pubblico, dalla data della prima edizione allo scoppio della prima guerra mondiale e oltre, elevò da subito la *Weise* a libro di culto. «Per quanto “il riecheggiamento della guerra attuale — come scrisse Rilke a Gide nel 1914, fosse nel poema — casuale e superficiale”, la presenza di alcuni fattori come la rappresentatività del personaggio (storia di iniziazione di un giovane) e la sua idealizzazione portarono ad un coinvolgimento emozionale dei lettori e all'instaurarsi di un processo di immedesimazione».¹⁶ Rilke stesso, che non divideva una lettura “eroico-patriottica” della ballata era ben consapevole che un'opera d'arte «è una confessione profondamente intima che si presenta sotto forma di un ricordo, di un'esperienza o di un evento e che può esistere da sola, indipendentemente dal suo artefice».¹⁷ L'artista, una volta licenziato il proprio prodotto deve accettare, quindi, che esso sia oggetto di una ricezione che può andare, e va, oltre le intenzioni originarie dell'atto creativo primigenio. La lettura errantiana anche da tale avvallo trae la propria legittimità.

suggerzione. Si sono rifatti al *Cornet*, rivestendolo di note, fra gli altri: Kasimir von Pászthory nel 1914 con un melodramma per voce recitante e pianoforte; Paul von Klenau (1915-1918) con una composizione per baritono, coro e orchestra; Kurt Weill autore nel 1919 di un *Symphonisches Gedicht für Orchester* (oggi perduto); Frank Martin cui si deve una composizione per *Sologesang und Orchester* (1942-1943); Viktor Ullmann che ha musicato la ballata nel 1944 nel campo di concentramento di Theresienstadt poco prima di essere deportato ad Auschwitz, dove sarebbe morto; Siegfried Matthus cui si deve un'opera (1983-1984). La bibliografia sulla ricezione in musica di composizioni rilkiane è considerevole e viene costantemente arricchita da nuovi ritrovamenti e nuove creazioni. Fra gli studi in italiano si veda almeno C. BIANCHI, *Il „Cornet“ di Rainer Maria Rilke fra Martin e Viktor Ullmann. Un testo letterario e due poetiche dei dodici suoni*, in «Philomusica on-line», vol. 6, n. 2 (2007).

- 15 S. BAUSCHINGER / S. L. COCALIS (a cura di), *Rilke-Rezeptionen. Rilke Reconsidered*, Tübingen/Basel, Francke, 1995. Si vedano inoltre i «Blätter der Rilke Gesellschaft», arrivati nel 2010 al trentesimo numero, che con sistematicità danno conto degli aggiornamenti nella bibliografia rilkiana.
- 16 M. L. Roli, *La ricezione di Rilke in Italia nell'entre-deux-guerres*, in E. ESPOSITO (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Lecce, Pensa Multimedia, 2004, pp. 99-115, qui p. 106.
- 17 R. M. RILKE, *Tutti gli scritti sull'arte e la letteratura*, a cura di E. Polledri, Milano Bompiani, 2008, p. 197 [tit. orig. *Über Kunst*, 1898].



Vincenzo Errante a Riva del Garda. (Foto Museo Riva del Garda)



La tomba di Vincenzo Errante nel cimitero di Torbole.

Vincenzo Errante legge il *Cornet*

La composizione rilkiana si colloca, infatti, al centro di un laborioso processo interpretativo e ricreativo di Vincenzo Errante che, già a quanto era dato leggere dagli scritti fino ad oggi pubblicati, apprezzava molto questa prosa lirica. Come scrive Maria Luisa Roli, «soprattutto per motivi formali: Rilke vi dimostrerebbe il pieno possesso dell'arte dei suoni e della loro strumentazione».¹⁸ La prefazione alla prima edizione delle *Liriche* del 1929 ne è eloquente testimonianza e i testi ora proposti ne son ulteriore riprova.

Parlare di Errante non è facile.¹⁹ Egli fa parte di quella folta schiera che ha scritto un'epoca della letteratura europea in Italia. Tuttavia, pur avendo contribuito a segnalarla con forme specifiche, a parere della storiografia e della critica successive, non sembra essere stato in grado di coglierne le potenzialità innovative, rimanendo prigioniero di modalità linguistico-interpretative non più suscettibili, oggi, di una fruizione priva di un adeguato inquadramento storico-ideologico.

Pesano su di lui i reiterati giudizi di “d’annunzianesimo”²⁰ che lo relegano in una posizione epigonale da cui sembra veramente difficile recuperarlo. «Fortemente segnato dall'impronta di D'Annunzio è Vincenzo Errante, traduttore di Goethe e di Rilke» si legge ancora in Fortini²¹, anche se poi commentando le versioni del *Wandrer's Nachtlied* goethiano il critico affianca alla «tonalità già polverosa nei primi decenni del secolo» data da un'apocope, il tentativo «di drammatizzare con l'impiego della lineetta e dell'esclamativo. E par di sentire qui un'eco non già dannunziana (come è frequentissima nelle versioni di Errante) bensì “vociana” nel secco e non più in fine di verso (rammento anche il *e non son più* del Montale degli *Ossi*); nell'*avverti* meno dolce e generico di *sentì*, nell'accettato contrasto di livelli (pascoliano) fra *foresta* e *uccellino*».²²

Come sottolinea Alessandro Fambrini, le traduzioni di Errante tradiscono un debito forte con il linguaggio e lo stile di D'Annunzio «la cui opera si offriva come

18 ROLI, cit, p. 106.

19 Le sintetiche note bio-bibliografiche di questo testo vanno integrate almeno con le schede: E. Y DILK, *Errante Vincenzo*, in C. KÖNIG (a cura di), *Internationales Germanistenlexikon 1800-1950, ad vocem*, e R. ASCARELLI, *Errante Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Enciclopedia Treccani, *ad vocem*, nonché con il saggio S. CARLONI, *Vincenzo Errante critico e traduttore*, in A. TONELLI / M. MARRI TONELLI / S. CARLONI, *Goethe: il viaggio in Italia e i grandi traduttori del Garda trentino*, Moncalieri, CIRVI, 1986, pp. 245-328.

20 «[...] Errante leggendo il Rilke d'anteguerra con occhi dannunziani, lo inseriva, con un trucco involontario, nel giro delle letture di poesia degli italiani. [...] Insomma il gusto dannunziano, ma si potrebbe dire dannunzievole, delle versioni e riflessioni critiche di Errante costituivano il cavallo di Troia della poesia rilkiana in Italia»: G. Bevilacqua, *Un saggio d'opinione*, in A. Gruber-Benco (a cura di), *Atti del primo convegno del centro studi "Rainer Maria Rilke e il suo tempo"*, Trieste, 1973, pp. 20-21.

21 F. FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 130-131.

22 *Ibidem*, p. 197

un vasto repertorio di materiale linguistico e poetico: e dannunziani sono spesso, nel Rilke di Errante, il gusto retorico della preziosità, della parola rara, l'uso degli arcaismi lessicali e sintattici, la costruzione elaborata che si preoccupa di dare materia all'immagine, accrescendone così lo spessore. Ciò corrisponde del resto a un registro presente, seppure parziale, nella scrittura rilkiana [...]: quindi un registro possibile». Questo registro dannunziano, tuttavia, non è l'unico cui Errante attinge. Al contrario. Nelle medesime traduzioni errantiane segnate dal dannunzianesimo «talvolta alle “sonorità parnassiane” se ne sostituiscono altre di stampo diverso, specie nelle liriche in cui la carica impressionistica doveva forzatamente deviare del pathos di cui D'Annunzio era il referente immediato, e trovava espressione più congeniale in toni derivanti da una tradizione che tradisce altri debiti, pascoliana [...] e perfino gozzaniana». ²³ Luciano Zagari, d'altronde, nel saggio con il quale nel 1993 è iniziata una nuova stagione nella considerazione dell'opera errantiana, aveva scritto che la lingua e i versi di Errante «hanno preso qualche cosa da tutta la differenziata tradizione italiana». ²⁴

Malgrado queste stimolanti prese di posizione, non si è arrivati, per altro, fino ad oggi ad una significativa rilettura dell'operato di questo grande operatore culturale. ²⁵

Le più recenti ipotesi d'indagine sul transfer sembrano ora offrire un'opportunità per rileggere con atteggiamenti non preconcepiuti l'operato di una figura immersa nella temperie del suo tempo, e tuttavia in grado di definire, si sarebbe tentati di dire, profeticamente, alcune linee-guida in ambito traduttologico che, nella contemporaneità, risultano forse individuabili e definibili con maggior sicurezza di quanto non fosse possibile anche soltanto una ventina d'anni fa. ²⁶

Fermo restando che Errante è nome irrinunciabile in una ancora ipotetica storia ragionata della germanistica italiana, della quale, per altro, negli ultimi anni si

23 A. FAMBRINI, «*Quella immensa chiarezza vivente*». Rainer Maria Rilke tradotto da Vincenzo Errante, «*Studia theodisca*», VI (1999), pp. 37-55, qui pp. 38-39.

24 L. ZAGARI, *Vincenzo Errante traduttore-interprete e il gusto poetico italiano fra le due guerre*, in F. CERCIGNANI / E. MARIANO, *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, Milano, Cisalpino, 1993, pp. 63-83, qui p. 79.

25 Con l'eccezione dei saggi di Maria Luisa Roli e Vivetta Vivarelli, gli ultimi interventi scientificamente rilevanti sull'operato errantiano si fermano alla fine degli anni Novanta.

26 In un passo d'una lettera a Belardinelli del 3 ottobre 1947 Errante offre una vivace sintesi dell'idea che egli ha del proprio lavoro, arrivando a parlare di sé in terza persona: «Un imbecille anonimo della loro tribù [dei “cosiddetti” ermetici] definiva Errante un “traduttore-professore” ... per il quale la Poesia è soprattutto “un fatto di cultura” — Sic! Ma si può essere più cretini di così? La Poesia quando nasce — è un prodigio di Dio. Ma quando io — critico o traduttore — sulla Poesia già nata, a distanza di secoli — mi reclino per interpretarla, - posso non inquadrala storicamente, - non sentirla anche come un documento di cultura? La traduzione vera è anche opera di critica in atto. E il traduttore non basta sia dotato di qualità poetiche. Occorre, sia formidabilmente sorretto da cognizioni filologiche, storiche, critiche, etc.[corsivi di Errante]»: *Lettere di Vincenzo Errante*, cit., pp. 28-29.

sono scritti capitoli importanti²⁷, è quanto ha realizzato come traduttore, e come lo ha realizzato, che ne fa una figura unica.

Lo studioso-critico-docente-operatore editoriale Errante ha scritto una pagina fondamentale per la conoscenza e la ricezione di alcuni autori stranieri in italiano. E ha scritto una pagina fondamentale sulle possibili “strategie di accoglimento” nella propria letteratura di altre letterature. Va considerato un nome canonico in una ideale storia della “letteratura tedesca in italiano”, che è “letteratura altra” dalla “letteratura tedesca in tedesco”. Per il tramite della traduzione, infatti, si leggono e si assimilano opere e autori stranieri in modi e con accenti profondamente diversi rispetto a quanto avviene nei paesi d’origine.²⁸ Più in generale Errante rappresenta uno snodo capitale nella secolare catena dei rapporti interlinguistici, interletterari ed in definitiva interculturali in senso lato fra il mondo di lingua italiana e il mondo di lingua tedesca. Anche se non vanno, nel modo più assoluto, dimenticate le numerose sue altre versioni da altre lingue.

Le mie considerazioni hanno come presupposto quello che ritengo un assioma in ambito letterario-traduttologico, laddove è necessario distinguere con chiarezza fra traduzione atto operativo e traduzione risultato, e fra storia della traduzione e/o delle teorie traduttive e storia delle traduzioni, testi poetici “nuovi” che vanno a ricollocarsi in sistemi letterari dai quali assimilano — per il tramite dei tradut-

27 Sono numerosi gli studi che sullo scorcio del Ventesimo secolo e in questo primo decennio del Ventunesimo che si sono occupati di singole figure di grandi germanisti o ancor più spesso hanno analizzato con puntualità esiti critici e/o traduttivi di grandi *Vermittler* che si può, con tranquillità, asserire abbiano creato quella che mi piace definire come la “letteratura tedesca in italiano”. Carlo Fasola (1861-1942), Arturo Farinelli (1867-1948), Barbara Allason (1877-1968), Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952), Rodolfo Bottacchiari (1885-1952), Lorenzo Bianchi (1889-1960), Lavinia Mazzucchetti (1889-1965), Carlo Grünanger (1891-1963), Italo Maione (1891-1971), Alberto Spaini (1892-1975), Ervino Pocar (1892-1981), Giovanni Vittorio Amoretti (1892-1988), Enrico Rocca (1895-1944), Bonaventura Tecchi (1896-1968), Alessandro Pellegrini (1897-1985), Vittorio Santoli (1901-1971), Bobi Bazlen (1902-1965), Ladislao Mittner (1902-1975), Rodolfo Paoli (1905-1978), Leone Traverso (1910-1968), Giaime Pintor (1919-1943), Leonello Vincenti (morto nel 1963) sono soltanto alcuni dei nomi possibili di figure eminenti che hanno dato lingua e forma a decine e decine di opere di letteratura primaria in lingua tedesca conferendo loro una connotazione del tutto particolare. Necessario, per altro, distinguere con rigore fra la storia della germanistica in Italia ovvero, più in generale, la storia di una disciplina e il suo affermarsi in ambito accademico, e una storia della letteratura di lingua tedesca quale è venuta a diffondersi nel nostro paese grazie al “trasferimento linguistico”.

28 Oltre che nei due articoli a lui più puntualmente dedicati da Vivetta Vivarelli, il nome di Errante ricorre in forma diffusa nel corposo volume a cura di A. DOLFI, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004. I due studi a cui si rimanda sono: V. VIVARELLI, *Europeismo e terza generazione. La lirica tedesca tra retroterra orfico e tensione metafisica*, *ivi*, pp. 323-356 e *Eadem*, *L'incipit di «Patmos» nelle versioni di Jean Jouve, Errante, Traverso e Vigolo*, *ivi*, pp. 421-431. Va sottolineato che ad Errante sembra toccare la stessa sorte di altri traduttori — e ci si riferisce nello specifico ad Andrea Maffei — che pur segnalandosi per una bibliografia ricca di opere in traduzione da altre letterature, oltre a quella in lingua tedesca, sembrano risultare interessanti soltanto per gli studiosi di germanistica.

tori — e ai quali a loro volta cedono suggestioni, stilemi, modalità linguistiche e strutturali, tematiche di genere.

Errante si colloca con le sue traduzioni e con le teorizzazioni che le affiancano nella dimensione del più autentico mediatore culturale, termine ora abusato ed usurato, ma che correttamente traduce *Kulturvermittler* e individua nella forma più consona «il barone siciliano». Gli è propria una caratteristica che pochi hanno in misura pari: la consapevolezza del proprio agire, la sistematica riflessione sul proprio operato, la teorizzazione di un fare organico ad una visione globale ed organica del proprio impegno intellettuale. Un impegno che non soggiace a condizionamenti né di mode né di interessi economici di sorta e tantomeno a situazioni politiche contingenti. Errante nella prima guerra mondiale aveva combattuto contro l'Austria, segnalandosi per intelligenza e ardimento; le vicende del secondo dopoguerra lo vedono impegnato in un ambito — la germanistica — gravata di un'eredità pesantissima. Eppure mai verrà meno in lui l'attaccamento alla propria disciplina.

«Ho fatto il germanista prima del 1915-18, e poi ho combattuto 4 campagne contro Austria e Germania. Ritornai a fare il germanista dopo l'altra guerra, - quando tutti me ne sconsigliavano... per ragioni politiche. Se la Germania dovrà essere sconfitta, seguirò a fare il germanista, così come oggi traduco Shakespeare. E vorrò vedere chi oserà vincolare la mia libertà di studioso con considerazioni o imposizioni extra culturali. Da qualunque parte mi pervenissero, reagirei con sdegnato furore e con beffarda ironia».²⁹

Occupandosi di traduzione molto spesso si soggiace alla tentazione di valutarne soltanto i risultati ovvero i testi privi di adeguata contestualizzazione; li si mette a confronto con gli originali, e li si censura o li si loda in base a presunte categorie di fedeltà e/o infedeltà, gusto personale, aderenza alla contingenza.

L'esercizio è sterile, e tutt'al più valido in ambito pedagogico-didattico.

Scrivere la storia di una vita di traduzione e/o la storia di un'opera o di un autore in un'altra dimensione geografica e temporale esige il metter da parte la tentazione del giudizio decontestualizzato, o peggio di un giudizio orientato da categorie di valutazione astoriche.

La ormai lunga storia della comparatistica, della quale la storia delle traduzioni costituisce un capitolo essenziale e controverso al tempo stesso, vuole che l'attività di reperimento e descrizione delle fonti non sia associata ad una sistematica ed angosciante velleità di pronunciarsi in merito a presunte categorie di qualità.

29 Dalla testimonianza di Alessandro Pellegrini, riportata in *Vincenzo Errante. Testimonianze. Con una scelta dalle lettere e dagli inediti*, Milano, Colonnello Editore, 1955, pp. 77-82, qui p. 81.



Rainer Maria Rilke cadetto a St. Pölten.



Rainer Maria Rilke.

Il Cornet errantiano nella versione propedeutica

Il testo più sorprendente proposto in questa silloge è senza dubbio alcuno la versione del *Cornet* approntata come materiale didattico per un corso monografico. Il manoscritto si presenta nella forma che il testo a stampa qui riproduce ovvero versione con testo a fronte e note a piè di pagina al dettato in tedesco. Si evidenzia in via preliminare la accuratissima preparazione del testo e sul testo originale che Errante praticava, dispendiosa, in termini di tempo e di impegno, e assai sorprendente in considerazione delle sue indiscusse competenze. Eppure nell'affrontare un'opera che sarà oggetto di considerazioni didattiche, poiché gli servirà per introdurre i discenti alle tecniche del tradurre, avverte la necessità anche per sé di intraprendere una sorta di percorso iniziatico analogo a quello che i suoi studenti dovrebbero compiere. La lettura non è sufficiente. L'appropriazione di una composizione deve passare attraverso la fisicità della ricopiatura. Il lavoro dell'amanuense, segnato dalla lentezza della trascrizione, costringe ad una attenzione estrema, ad una concentrazione che coinvolge non solo la mente, ma anche il fisico.

Non è semplice trovare un aggettivo per qualificare questa singolare prova di versione: traduzione di studio, di lavoro, propedeutica, letterale. Ciò che più colpisce è la modestia di Errante, un'umiltà consapevole al servizio del testo. Egli sembra avvertire la necessità di allineare i traducenti — parole, sintagmi, frasi — rispettando la sequenza dell'originale, quasi fosse egli stesso uno studente alle prime armi, che affronta un testo non per un atto privato di lettura, ma con la precisa finalità di ridirlo poi ad altri nella propria lingua, dopo averlo realmente capito, dopo averlo approfondito in tutti i suoi aspetti. Non ultimi quelli legati alla biografia dell'autore, alle circostanze della composizione, della pubblicazione, della ricezione.

Le parole della prolusione che avrebbe inaugurato l'anno accademico 1932-1933, di poco posteriori al lavoro su Rilke, offrono una lucidissima descrizione delle modalità di lavoro di Errante traduttore, del bagaglio culturale e tecnico che esigeva dai propri studenti, dall'impegno totalizzante che richiedeva *in primis* a se stesso, per realizzare un percorso critico realmente profondo ed efficace e pervenire alla resa traduttiva che ne costituiva l'esaltazione.

Errante docente e traduttore ha una consapevolezza estrema del proprio lavoro. Nulla è lasciato all'improvvisazione, all'intuizione fulminante e geniale, anche se talune formulazioni potrebbero far pensare ad una empatia innata, privilegio del traduttore. La traduzione d'arte arbitrariamente creativa che egli, stando alla gran parte dei critici, avrebbe praticato e realizzato, è qui messa a confronto con un lavoro "scolastico" di scavo inaspettato, con una sorta di brogliaccio informe che si rivela un palinsesto sorprendente. E tradisce la matrice filologica di molti

interventi.

Lavora *in progress* Errante, pronto a rimettere in discussione le proprie ipotesi interpretative e le conclusioni cui in diverso momento e in riferimento a diverso percorso ermeneutico è pervenuto. Le finalità esegetiche ed esplicative non sono mai disattese. Ma il tempo, le letture, lo studio, l'esperienza del mondo lo portano a modificare in continuazione, anche in forma sostanziale, le proprie posizioni, con una rara apertura intellettuale ed una disponibilità a mettersi in discussione non comune.

Proprio il tardo Rilke, del quale all'epoca della versione del *Cornet* Errante faticava ad accettare le *Elegie* e i *Sonetti a Orfeo*, come si legge nell'introduzione alla *Liriche* del 1929, negli anni successivi verrà recepito in forma molto diversa.

Così si legge infatti nella prefazione a *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia* del 1940:

«Rifatto qui interamente è, invece, l'ottavo capitolo: il capitolo intorno alle “Elegie di Duino” e a “Sonetti ad Orfeo”. Quadruplicato in estensione, s'impone adesso in un atteggiamento critico, che definirò, senza esitare, diametralmente opposto a quello assunto dall'ottavo capitolo nella precedente edizione. L'atteggiamento critico, che era colà di dolorosa ma risentita riserva nei riguardi soprattutto delle “Elegie di Duino”, è divenuto qui di pieno, convinto e dimostrato consenso.

Alla propria ultima Poesia — “Elegie di Duino” e “Sonetti a Orfeo” — Rilke pervenne, d'altronde, dopo dodici anni circa di drammatico travaglio, sofferto per maturarsi, con tutti i succhi della più intensa vita interiore, a questa ultima rivelazione poetica di se stesso a se stesso. E ne nacque una Poesia ardua e sconcertante, per giungere alla quale era forse necessario che un lento travaglio (esperienza anche di vita; e non esperienza d'arte soltanto) maturasse, come già Rilke, così anche il critico e il traduttore di Rilke.

Ho il senso che negli ultimi anni questo travaglio si sia compiuto in me: esperienza appunto d'arte e insieme di vita. E mi è riprova (una riprova avvertita e affermata in perfetta umiltà) di quella specifica “parentela” fra Poeta tradotto e traduttore, senza la quale trasferire Poesia da una lingua in un'altra non può ridursi che a freddo esercizio tecnico di stile. Soltanto quando mi sentii maturato dentro all'unisono con le “Elegie di Duino” e con i “Sonetti a Orfeo”, mi sentii pure irruentemente condotto alla gioia di ricrearli italiani. E il lungo travaglio interiore di preparazione, che precedette le versioni e il commento, non sarà stato invano se, dopo la gioia offerta a me stesso, varrà a “comunicare” ai vecchi e ai nuovi lettori del mio Rilke, in Italia, questa sua ultima Poesia, duramente conquistata qui anche per loro.

Nel licenziare la nuova edizione, perfino mi conforta il mutato atteggiamento critico dell'ottavo capitolo.

Gli spiriti tenacemente avvinti a una posizione raggiunta, e fermi nell'incapacità di sottoporre l'opera propria trascorsa al vaglio continuo di tutte le possibili revisioni, sono morti che non camminano. Mentre io mi sento in cammino, ben vivo. E ansioso, come di sempre nuove esperienze, così di riscontrare continuamente quelle passate sulle bilance mutevoli del Tempo. Pronto, ove occorra e fin che mi duri la vita, a buttar tutto giù per ricominciare da capo».³⁰

Il Cornet errantiano edito dal 1929-1951

Nel 1929 vengono «coraggiosamente pubblicati [...] dalla Casa editrice Alpes, diretta allora da Cesare Giardini»³¹ quattro volumi di composizioni poetiche rilkiane tradotte da Errante. Fra esse il *Cornet*, sempre ripreso nelle edizioni successive, e sempre rivisto e modificato con acribia. Esula dagli scopi del presente lavoro una collazione delle diverse versioni, disamina che mi propongo di realizzare a breve, anche in considerazione di una ulteriore valorizzazione del fondo della Biblioteca di Riva che conserva copia delle bozze di stampa con le correzioni di pugno del traduttore.

Le due versioni a stampa, la prima del 1929 e l'ultima licenziata dal traduttore del 1951, qui riprodotte sono splendida riprova, anche in assenza di una puntuale indicazione delle varianti, del lavoro inesausto cui Errante sottoponeva la propria produzione. Le continue riletture cui Errante sottoponeva il proprio lavoro sono riprova di una estrema duttilità, di una rara capacità di mettere in discussione i propri convincimenti linguistici, stilistici, critici. Le sue riduzioni in italiano — largamente esegetiche e interpretative, come egli stesso afferma³² - proprio perché tali possono e debbono essere riviste, modificate. Muta la sensibilità linguistica, muta il contesto di ricezione, e quindi anche i testi ovvero la loro deco-dificazione e relativa ricodifica mutano.

In un momento quale l'attuale che vede, soprattutto in area germanofona, un rin-

30 V. ERRANTE, *Ai lettori*, in *Idem, Rilke. Storia di un'anima e di una poesia*, Firenze, Sansoni, 1940, pp. XI-XIII. Scritto on Riva del Garda, agosto 1940.

31 RILKE, *Liriche e prose*, Firenze, Sansoni, 1951, p. XIX.

32 «In questa traduzione esplicativa, il traduttore ha sempre cercato d'includere, per tramite artistici, l'interpretazione critica di enigmi fantastici e lo scioglimento di nodi e grovigli stilistici, mirando così a rendere più agevole ai lettori il godimento diretto e immediato della poesia hölderliniana come Poesia»: V. ERRANTE, *La lirica di Hölderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico*, Firenze, Sansoni, 1950, p. 289.

novarsi dell'interesse per un approccio ermeneutico in ambito traduttologico³³, il lavoro errantiano può essere riconsiderato in una prospettiva che — scevra da ogni intento apologetico — ne metta in luce una attualità intrinseca, dagli anni Cinquanta alla fine del secolo scorso offuscata da letture 'ana-cronistiche'. L'eredità dei linguaggi poetici di fine Ottocento/inizi Novecento segnati dalle personalità di Carducci, Pascoli, D'Annunzio, ai quali Errante sembra far costante riferimento, si integra e si amalgama nella sua scrittura con gli esiti più recenti della poesia europea. Un inquadramento e una valutazione che disattendano tale realtà non possono quindi che risultare parziali. Potrebbe essere utile ripartire da giudizi quali quelli di Mario Praz, che definisce Errante un «grant translateur»³⁴, o da testimonianze come quella di Vittorio Sereni che in una lettera a Gianfranco Vigorelli del 20 novembre 1940 parla del proprio stato d'animo illustrandolo con puntuali riferimenti alla cultura 'giovane' di quegli anni: il *Rilke* di Vincenzo Errante, *Grand Meaulnes* di Alain-Fournier.³⁵ L'idea di quanto la frequentazione di traduzioni errantiane possa esser stata determinante per più d'una generazione di lettori e poeti viene ribadita anche dalla critica recente più attenta:

«La vecchia versione (di Hölderlin) di Vincenzo Errante, col suo pur disidratato dannunzianesimo, è stata probabilmente quella letta da generazioni di poeti italiani».³⁶

Poeti italiani che quindi lessero *quell'Hölderlin*, e lo fecero proprio, lasciandosene influenzare e ispirare. E per i quali, allora, in quella precisa traduzione, e non in un originale assente, va cercata la fonte di eventuale contaminazione.

Di conseguenza sarebbe molto interessante studiare come gli stilemi e le modalità traduttive abbiamo influito sugli sviluppi della lingua italiana sia per quanto riguarda la prosa — arricchimenti lessicali, variazioni sintattiche e di strutturazione dei testi, sia per quanto riguarda la poesia: nuovi versi, andamenti prosodici inusitati, cadenze musicali “estranee”.³⁷

33 R. STOLZE, *Hermeneutik und Translation*, Tübingen, Narr Verlag, 2003; L. CERCEL (a cura di), *Übersetzung und Hermeneutik — Traduction et herméneutique*, Bucarest, Zeta Books, 2009.

34 M. PRAZ, *Tradurre in versi (Ulisse), La casa della fama*, pp. 54-55. Ricordato anche nel saggio di S. CORRIAS, *Traduttori e comparatisti: Cecchi, Praz, Baldini*, in V. PAPETTI (a cura di), *La forma del fuoco e la memoria del vento. Gabriele Baldini saggista e narratore*, Roma, Editrice di Storia e letteratura 2005, pp. 115-155, qui p. 125. Risulta immediata l'associazione a colui che è chiamato il *grant translateur* per antonomasia: Geoffrey Chaucher.

35 «Allegoria per uno studio materialistico della letteratura» 40-42, p. 63.

36 R. GIGLIUCCI, *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 98.

37 Anche il densissimo studio di L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009 non considera testimonianze “in traduzione”, ignorando il debito che la lingua poetica e la lingua *tout-court* debbano al trasferimento da altri sistemi. Tanto più importante risulterebbe, inoltre, uno studio sulle contaminazioni e/o modificazioni della lingua letteraria in relazione al fenomeno, esploso negli ultimi anni, di autori non di madrelingua che scrivono direttamente in italiano, rinunciando al tramite della traduzione e modificando con “interventi forti” strutture e forme canoniche.

Fra gli aspetti più intriganti del dettato errantiano vi è infatti l'attenzione spasmodica alla prosodia e alla metrica più in generale. La resa melodica gli è connaturata, inducendolo a rendere 'spontaneamente' in versi persino la prosa.

«Si: nella prosa, a volte, mi sono usciti endecasillabi e settenarii. E m'ero accorto della cosa. Ma poiché la «ritmica» era *spontanea* (forse per un legame con la ritmica versificata) — ho pensato di cedere all'«imponderabile» della ispirazione ritmica naturale».³⁸

Frequente il ricorso al verso da parte di Errante, in un momento storico che vedeva sempre più inattuale questa modalità di composizione.

A distanza di oltre mezzo secolo le opere originali in versi continuano ad essere considerate con diffidenza nel panorama della lirica italiana contemporanea. E tanto più marcato è, quindi, un atteggiamento pregiudizievole per la traduzione in versi, considerata un azzardo, difficile a concepirsi e ancor più difficile da proporre. Dalla fine della Seconda guerra, poi, sono andate via via perdendosi sia la capacità che l'esigenza di praticare una forma espressiva avvertita come costrittiva e limitante. Non semplice quindi comprendere la tensione errantiana che si cela dietro ad affermazioni come questa: «Abbiamo suscitato l'arte di tradurre in versi».

Solo negli studi più recenti è possibile rilevare una sorta di inversione di tendenza. Alessandro Niero, ad esempio, fra i più sensibili interpreti contemporanei della poesia russa sostiene che «Se è vero che esiste una sorta di determinismo delle "regole interpretative", capace di accendere o spegnere la fortuna di una traduzione (di renderla rituale o irrituale), mi sembra che in questo ultimo periodo esso si sia fatto meno drastico per chi ricorra a forme più o meno chiuse volgendo in italiano autori stranieri. Non desta più scandalo, oggi, né può essere tacciato disinvoltamente di passatismo chi opti per scelte connotate in chiave metrica e ritmica, chi costringa l'italiano in una musica che alluda a quella dell'originale»³⁹.

Non va taciuto che è stato grazie ad una lingua e a stilemi segnati da una chiara matrice letteraria, non particolarmente innovativi per il suo momento storico, che Errante è riuscito a far passare una poesia nuovissima, e mi riferisco in particolare a Rilke. Analoga impresa aveva affrontato un secolo prima Andrea Maffei: grazie ad una lingua fortemente intessuta di elementi neoclassici aveva fatto accettare autori e opere inusitati per l'Italia, contenuti romantici se non addirittura

38 Lettera di Errante del 21 novembre 1946 a Alessandro Belardinelli, in *Lettere di Vincenzo Errante*, cit., p. 27.

39 A. NIERO, *Alla ricerca di una zona franca: considerazioni sul tradurre poesia russa*, in «Comunicare letteratura», Rovereto, Osiride, 2011/4.

stürmeriani.⁴⁰ Errante propone al suo lettore/ascoltatore una esperienza di poesia che pur non negando la propria matrice straniera chiede di essere assimilata alla lirica italiana originale. Ed in questa luce il suo *Malte* lo si può associare all'*Iliade* del Monti o all'*Eneide* di Annibal Caro: *letteratura italiana in traduzione*.

«Il mistico e lirico concetto...»

Il momento critico-analitico, come si è visto, riveste per Errante in prospettiva traduttiva un'importanza fondamentale. La realizzazione di una versione, o del *Cornet* o di una qualsiasi altra opera, sia dal tedesco che da qualsiasi altra lingua, vuoi in prosa vuoi in versi rappresenta l'acme di un processo interpretativo che vede nella materializzazione "in lingua" l'approdo più alto. In questa luce appare particolarmente significativo accompagnare la lettura e l'analisi puntuale delle versioni del testo rilkiano con le pagine ad esso dedicate dal traduttore-esegeta nel volume *Storia di un'anima e di una poesia*.⁴¹

Il mistico e lirico concetto che impone la ricerca di un accordo vorrei dir quasi musicale tra la Vita e la Morte, è come la *chiave* che sorregge il contrappunto della *Weise von Lieb und Tod des Cornets Christoph Rilke*; di quella "Ballata sull'amore e sulla morte dell'alfiere Cristoforo Rilke", a cui è principalmente connessa, in Germania e fuori della Germania, la fama poetica di Rilke.

Scritta sin dal 1899 nel corso d'una sola notte in una improvvisa vampata di ispirazione, non apparve per le stampe se non molti anni di poi: nel 1906. Ma aveva già forse raggiunto la propria forma definitiva contemporaneamente al "Libro delle immagini", al quale io la sento, in ogni modo, appartenere: per il suo mondo poetico e per le caratteristiche del suo stile.

Weise ha definito Rilke questa composizione. E il vocabolo, nella specifica accezione in cui lo volle qui usare il poeta, non è traducibile in italiano. *Weise* potrebbe qui tradursi nella legittima forma *Melodia*. Non compiutamente. *Weise*, significa qui Melodia; ma accompagnata da canto. O, meglio, canto sostenuto da un semplicissimo accompagnamento musicale di strumento a corda, anzi a pizzico. Canto suddiviso in lasse, a narrare una storia avventurosa. Tra l'una e l'altra lassa, la voce del canto tace. Lo strumento a pizzico intona pochi accordi di ritornello. Poi, qualche *ricercata* del cantore sulle corde; e la lassa seguente, riaffidata alla voce umana e risostenuta sotto

40 P. M. FILIPPI, *Andrea Maffei e la sua idea del tradurre. Gli Idilli di Gessner fra «il parlar dei moderni e il sermon prisco»*, in G. CANTARUTTI/ S. FERRARI / P. M. FILIPPI, *Traduzioni e traduttori del Neoclassicismo*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 175-192.

41 Firenze, Sansoni, 1942, pp. 149-165.

sotto da elementarissimi accordi di basso sullo strumento musicale. Il titolo stesso, rivela dunque cosciente nel poeta ciò che avvertimmo più oltre: come questa composizione stia sotto l'insegna della musica.

“Ballata”: ecco, forse, il miglior modo di rendere questa specifica accezione di *Weise*, in rapporto al componimento poetico che intitola. Anche perché il poemetto procede appunto sulla linea tradizionale della grande ballata romantica tedesca, rinnovandone e rammodernandone le forme.

Nel tracciare all'inizio, in iscorcio, un profilo della personalità rilkeana, avvertimmo come ogni esterno fatto biografico, anche involontario e accidentale, divenisse per Rilke non già motivo creato, ma spontanea sostanza di poesia. Anche la nascita e il retaggio.

Precisammo: «Ritenendosi (non importa, ai fini dell'arte rilkeana in rapporto a questa convinzione, riscontrar l'esattezza nelle conferme araldiche archivistiche), ritenendosi discendente di un'antichissima famiglia aristocratica e cattolica, originaria sin dal 1276 della Carinzia, e poi emigrata con un suo ramo, nel secolo decimoquinto, in Boemia per decadervi a poco a poco e disfarsi, - egli avvertì subito, e sempre, nel sangue esausto e carico di tossine dopo tante generazioni, nei nervi esasperati e consunti dalle secolari esperienze della sua stirpe, una eredità tormentosa: quella di una maturità fisiologica e spirituale, che, decadendo, si corrompe e agonizza».

Ebbene: una notte, nella solitudine del suo studio, questo poeta (in cui un simile tragico senso delle proprie remote radici si alimenta di perpetua irrequietudine fantastica) trova, rovistando tra vecchie carte familiari, una scialba e curialesca pagina di regesto, fatta alcuni anni prima ricopiare da un suo zio, Jaroslaw von Rilke, all'Archivio di Dresda. La scialba e curialesca pagine di cronaca annotava semplicemente così:

«Il 24 novembre dell'anno 1863 Ottone Rilke, Signore di Langenau Graenitz e Ziegra, fu in Linda investito del feudo omonimo, per la aliquota già patrimonio del fratello Cristoforo, caduto sul campo in Ungheria.

Ma dovette egli stendere compromesso di riconoscere nulla l'investitura, qualora il fratello Cristoforo (che dall'atto di morte prodotto risultava defunto quale alfiere della compagnia comandata dal barone Piròvano dell'imp. Austr. reggimento Heyster a cavallo) tornasse...».

Null'altro. Ma rammentiamo il fenomeno del *transito* rilkeano dalla vita alla poesia. Si legge la pagina prima, con voce ferma. Si susurra la seconda, più piano. La terza? La terza, si sogna. Ed ecco, allora, il caratteristico senso tragico delle proprie radici lontananti a ritroso entro i secoli, stimolato dalla pagina curialesca, contaminarsi in Rilke col suo concetto della vita sbocciante nel fiore della morte. Il rapido scontro organico di quel senso e di questo concetto solleva dentro di lui le ondate del senti-

mento commosso. Battono esse impetuose alla fantasia. E ne suscitano, di getto, in una esaltazione assai più musicale che lirica, l'immagine poetica e la storia romantica di quel suo antenato caduto sul campo.

Nella prima stesura, il poeta scrive semplicemente, subito dopo aver riportato il passo curialesco: «Ho trovato questo passo in un antico *regesto*. Lo si può leggere così. O, anche, nel modo seguente:». E s'inizia poi la celebre "Ballata", in cui Rilke sembra aver intuito (nell'allucinante delirio di una notte) quella che avrebbe forse sognato di vivere egli stesso, in realtà, romantica fiaba d'amore e di morte.

Dissi: in una esaltazione più musicale che lirica. E la composizione si svolge infatti come moltiplicata nei ventisette *tempi* brevi d'una *sonata*, così che l'Olivero opportunamente la paragonò a una *Polonaise* di Chopin «co' suoi temi marziali, con le sue brevi melodie di tenerezza e d'amore, col suo colorito fantastico ed eroico».

Ventisette piccoli quadri che — secondo lo stile della rapidità rilkeana — si succedono concentrando ed esprimendo in divenire ventisette diversi momenti della concentratissima vita di Cristoforo Rilke e illuminandone ciascuno via via, come in un frequente succedersi di lampi, fra tenebre dense e implacabili.

Da prima, il poeta si vale della prosa. Di una prosa veloce, nervosa, ellittica: contesta in gangli di rapide notazioni, spesso sotto lo stimolo di una sola parola suggestiva; frequente di pause, in cui s'inabissano reticenze e sottintesi più espressivi delle stesse parole segnate a definire e ad evocare. Poi, via via che si procede (e mentre va facendosi più drammatico il movimento della ballata) — a poco a poco, il *fluir* della prosa si accentua e si martella in cadenze e in cesure; si arricchisce di allitterazioni, di assonanze e di rime; sembra di momento in momento sgorgare in partitura ritmica, e sempre più abbandonarsi sull'onde dell'oceano sonoro, fin che cadenze e cesure, allitterazioni assonanze e rime sbocciano, unite, nel *melos* di un libero ritmo, estuante (in durata e in intensità) col ritmo stesso dell'ondata patetica e fantastica, che lo riempie tutto di sé.

La magia di questo taumaturgo della parola, di questo *Musiker in Worten* (com'ebbe a definirlo, vedemmo, Ferruccio Busoni) avrà forse raggiunto — e raggiungerà spesso ancora — effetti consimili. Ma non ne raggiungerà di più potenti mai più. La partitura musicale della *Weise* di Cristoforo Rilke è strumentata con un possesso dell'arte dei suoni, che non potrebbe essere più sicuro e più pieno.

Ed ecco, allora, il mondo poetico che sembra esalarsi etereo come un profumo da questa partitura; e che risulta invece in essa incorporato; inscindibile dal suo divenire sonoro.

All'inizio, l'orrida e brutale realtà della guerra; o, meglio, del disagio che precede, nella lucida coscienza attediata e presaga, la dismemore ebbrezza dello scontro corpo a corpo. L'eterno, monotono cavalcare sempre attraverso lo stesso paesaggio, fra il desolato tacere delle campagne deserte. Orgie di bivacchi, negli accantonamenti improvvisi. E in tanta crudezza e squallore, per contrasto, un romantico fiorire di sentimenti delicati e cortesi: come uno sboccio di corolle su dal ferro e dal fuoco. La tenera amicizia fraterna tra l'imberbe camerata Cavaliere di Francia e il giovinetto Cristoforo Rilke; il commosso parlare della mamma e di una fanciulla lontana. Poi, l'arrivo al castello. E un effimero ritorno al sollievo della vita raffinata e mondana, dopo tanto cavalcare fra le intemperie, dopo tanto addormentarsi all'addiaccio, esposti ai pericoli insidiosi. Un dissueto ridere, gorgheggiare, olezzare di donne. Un traboccar del festino in danza. E, per l'alfiere, la carezza della bianca tunica di seta sul corpo macerato dall'armatura di guerra. Quindi, la tenebra notturna nel parco. E la rivelazione, in cui l'adolescente femineo e ignaro sembra piuttosto subirlo dalla donna sognando, che non, desto, cercarlo egli stesso, — il mistero dell'amore. E quell'unica notte di baci entro la torre, ove «siccome dietro cento usci sbarrati, sta questo gran sonno che hanno due creature, in comune. In comune così, come un'unica madre o come un'unica tomba». Infine, sul levarsi dell'alba, l'improvviso incendio al castello. L'assalto nemico. La tumultuosa adunata col sonno *stracciato sui volti*, tra rauco barbugliare di corni, rullar di tamburi, scalpitio di cavalli. E il giovinetto alfiere si leva, così, dalla sua prima e dalla sua ultima notte d'amore. Senza elmo e senza armatura, precipita a cavallo. Sorvola gli stormi. Si getta nel folto nemico; e cade sotto il vessillo che lento s'incendia, trabocca, si effonde, rosseggia. Cade colpito dalle lucide scimitarre dei Turchi, in cui allucinato travede «zampilli che scrosciano in risa nel fiore d'una fontana».

«La primavera di poi (venne gelida e triste), un corriere del barone di Piròvano cavalcò, lento, verso il feudo dei Rilke. A Langenau.

Ha visto piangere colà una donna dai bianchi capelli».

Così, in questo *adagio*, lentissimo e triste dopo il frenetico *agitato* dell'incendio e della zuffa, si conchiude “La ballata sull'amore e sulla morte dell'alfiere Cristoforo Rilke”.

Entro il brevissimo scorcio del componimento, ribolle concentrato un immenso volume di vita, che a volta pulsa per entro la trama espressiva con un gonfio battito di febbre. L'alfiere giovinetto è colto nell'attimo in cui su di una bianca strada, tra campagne desolate e devastate dagli eserciti, ca-

valca attonito e ignaro verso il proprio fulmineo destino di guerra e d'amore, di eroismo e di morte. Prima di quest'attimo, non sembra avere avuto né una storia, né una vita. Ogni energia organica, ogni energia patetica paiono essersi prima rattenute, in lui: in uno di quei grandi silenzi di sospensione con cui la Natura presagisce lo scatenarsi dell'uragano. E si bruciano, quindi, nell'unica vampata rapida e orgiastica dei ventisette *tempi*, per entro i quali la vita dell'alfiere s'incendia in morte come quella di certi bolidi celesti: per l'impeto della sua stessa velocità. E ci lascia negli occhi il senso, e il ricordo, d'una striscia di fuoco guizzata in un firmamento notturno.

Succose linfe poetiche alimentano in crescita la pianta di questa vita, che svolge in poche ore il ciclo di decenni, ramificandosi in tenerezza filiale, in cavalleresca amicizia, in lealtà militare, in stupefatto amore, in eroismo guerriero: con un anelito inconscio, e non per ciò meno umano. E la magica pianta è in tutto degna del funebre fiore in cui sboccherà al sommo: la morte; così come il funebre fiore è in tutto degno di coronare il fastigio della magica pianta.

Il giovinetto alfiere cade a diciott'anni soltanto. Che cosa importa, se ha già pienamente vissuto e se può degnamente morire? L'accordo *musicale* tra la Vita e la Morte, - l'accordo, insomma, tipicamente rilkiano — è raggiunto. La *perfezione* si compie nella beatitudine dell'armonia. Meglio, dunque, così, — anziché vivere sino alla tarda vecchiaia deformatrice una vita stonata, per spegnarsi infine in una dissona morte.

L'alfiere Cristoforo Rilke sta infatti paradigma di quella che (in una notte di allucinante delirio) il poeta sognò forse di vivere egli stesso in realtà — ripetiamo — romantica fiaba d'amore e di morte.

Le traduzioni italiane del Cornet

A tutt'oggi sono state reperite le seguenti traduzioni italiane della ballata rilkeana.

1923 Cecilia Braschi

Pubblicata in Rita Calabrese, *Una traduzione inedita della "Weise von Liebe und Tod" di Rainer Maria Rilke*, in «Quaderni di lingue e letterature straniere», Palermo, Facoltà di Magistero, VII/1982, pp. 19-40

1923 Leo Negrelli

La melodia di amore e di morte del Cornetta Cristoforo Rilke, Trieste, Tipografia Editrice Mutilati Invalidi
(edizione limitata con illustrazioni di Antonio Mattias)

1927 A. De Pilati

Amore e morte dell'Alfiere Cristoforo Rilke, in «Annuario Scolastico» 1926-1927, Cremona, Liceo Scientifico G. Aselli

1929 Vincenzo Errante

La ballata su l'amore e su la morte dell'Alfiere Cristoforo Rilke (1899-1906) in Opere di R. M. Rilke, a cura di V. Errante, vol. I: *Liriche*, pp. 89-123, Milano, edizioni Alpes

1942 Vincenzo Errante

La ballata su l'amore e su la morte dell'Alfiere Cristoforo Rilke (1899-1906), in *Opere di R. M. Rilke*, a cura di V. Errante, Firenze, Sansoni, pp. 91-123
(edizione rivista e corretta della precedente versione del 1929. Successive edizioni, sempre riviste e corrette nel 1943, 1947 e 1941. La traduzione Errante è stata ristampata di certo fino al 1943)

1943 Giorgio Chiarelli

Canto d'amore e di morte del Cornet Christoph Rilke, Firenze, Giannini

1945 Ignazio Dandolo

La ballata dell'amore e della morte dell'Alfiere Rilke, in «Il Cosmopolita», n. 28, 12 luglio 1945

1946 Anonimo

La ballata di amore e di morte di Cristoforo Rilke, Torino, Vogliotti

1946 Piero Antonio Gariazzo

La ballata di amore e di morte di Cristoforo Rilke, Torino, Dionysos
(edizione in pochi esemplari con 12 acquerelli del traduttore)

1948 Gilberta Serlupi Crescenzi

La romanza d'amore e di morte dell'alfiere Cristoforo Rilke, Firenze, Fussi
(introduzione e note di Giuseppe Zamboni; edizione con testo a fronte per la collana «Il Melograno»)

1950 Vittorio Fontana

La ballata dell'amore e della morte dell'alfiere Cristoforo Rilke (inserto speciale del periodico «Biblioteca e Società». Testo tedesco a fronte)

1951 Giuliana Paola Bonardi

La storia dell'amore e della morte dell'alfiere Cristoforo Rilke, Verona, Tip. Valdonega
(edizione limitata di 200 esemplari, con sette acqueforti di Aldo Pistosò)

1973 Mirko Allegri

Il portabandiera a cavallo della rosa baciata, Brescia, La Strega

1975 Mario Broglia

Canto d'amore e di morte dell'alfiere Cristoforo Rilke, Milano (con testo a fronte)

1981 Vittorio Fontana

La ballata dell'amore e della morte dell'Alfiere Cristoforo Rilke, Viterbo, s.n.

1985 Marco Zapparoli

L'alfiere, Milano, Marcos y Marcos (con illustrazioni di Angela Colombo)

1988 Marco Zapparoli

L'alfiere, Milano, Marcos y Marcos

(tiratura riservata a Giampiero Casagrande Editore, per la distribuzione in Svizzera per la collana «Biblioteca letteraria Nord-Sud». Nel 1992 nuova edizione con testo a fronte per la collana «Biblioteca Germanica»)

1988 Maria Teresa Ferrari

Il canto d'amore e morte dell'alfiere Christoph Rilke, Pordenone, Studio Tesi
(con testo a fronte)

1992 Anonimo

La ballata dell'amore e della morte dell'alfiere Cristoforo Rilke, Bolsena, Edizioni Vulsinia

1994 Anna Maria Carpi

Canzone d'amore e di morte dell'alfiere Christoph Rilke, Torino, Einaudi-Gallimard

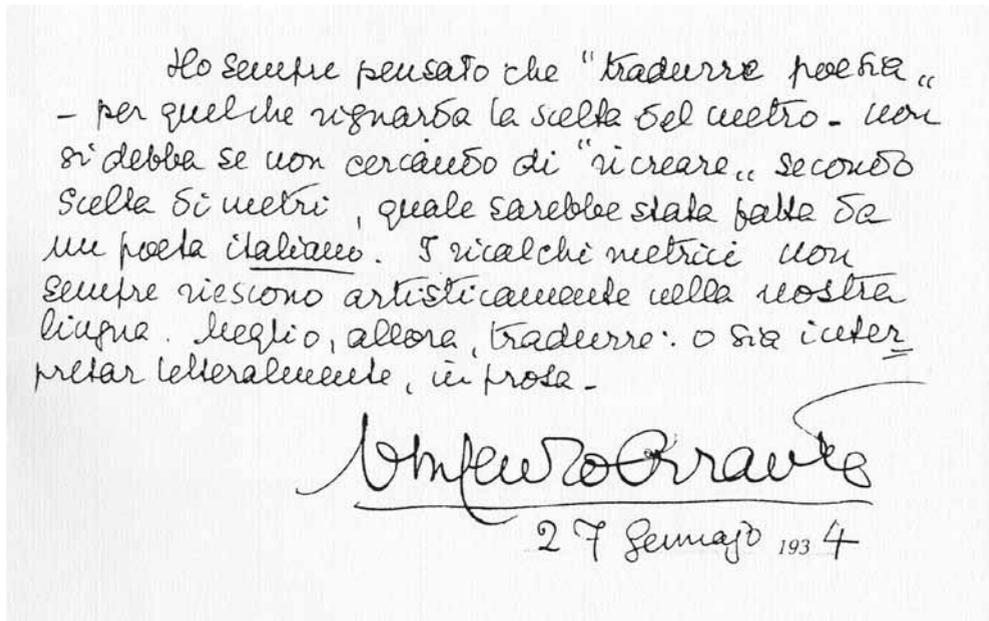
(con testo a fronte nella collana «Biblioteca della Pleiade». Nel 1999 questa traduzione è stata ripresa per le edizioni dell'Altana di Roma, corredata da una introduzione di M. Specchio e da 10 tavole di Angelo Canevari)

2001 Maria Teresa Ferrari

Il canto d'amore e morte dell'alfiere Christoph Rilke, Milano, SE (ripresa della traduzione del 1988 con l'aggiunta di un'appendice iconografica)

2009 Mario Specchio

Canto d'amore e morte dell'alfiere Christoph Rilke, Bagno a Ripoli, Passigli



Nota autografa sul "tradurre poesia" di Vincenzo Errante.



Rainer Maria Rilke. Disegno della principessa Maria Thurn und Taxis, 1910.

Rainer Maria Rilke: la vita e le opere

- 1875** Nasce a Praga il 4 dicembre e viene battezzato René Maria in ricordo di una sorella prematuramente scomparsa. Il padre, fallita la carriera militare, era diventato ispettore delle ferrovie. La madre, di famiglia benestante e con aspirazioni artistiche, profondamente delusa dalle vicende del marito, pochi anni dopo la nascita del figlio, si separa tenendo con sé il bambino.
- 1882** Frequenta a Praga la scuola elementare degli Scolopi.
- 1886** Trascorre un periodo all'Accademia militare di St. Pölten presso Vienna: un'esperienza dolorosa che lo segnerà per tutta la vita.
- 1890** Altri mesi infelici li vive presso l'Accademia militare superiore di Mährisch-Weiskirchen, la stessa che in seguito sarà frequentata anche da Robert Musil, che vi ambienterà *I turbamenti del giovane Törless*. Anche Rilke manifesta ripetutamente l'intenzione di scrivere un romanzo sulla vita militare, ma il progetto non sarà mai realizzato.
- 1895** Conseguisce da privatista il diploma di maturità presso la *Handelsakademie* di Praga, mentre escono i primi componimenti poetici raccolti nel volume *Leben und Lieder*. Si iscrive all'Università e frequenta corsi di storia dell'arte, letteratura, filosofia. Esce la raccolta *Larenopfer*.
- 1896** Lascia Praga e si trasferisce a Monaco.
- 1897** Primo viaggio a Venezia. In seguito incontro con Lou Andreas-Salomé, donna di grande carisma alla quale resterà legato per tutta la vita. È lei che lo convince a cambiare il nome René, troppo effeminato, nel più virile Rainer. Prosegue l'attività letteraria. Esce la raccolta di liriche *Traumgekrönt*.
- 1898** Su sollecitazione della Salomé, Rilke intraprende un lungo viaggio in Italia avendo come meta principale Firenze. Si ferma ad Arco, in Trentino per la prima volta e dedica all'amica il *Florenzer Tagebuch*.
- 1899** Ritorna ad Arco per far visita alla madre che vi soggiorna. Durante l'estate è in Russia per la prima volta assieme alla Salomé ed incontra Tolstoj. Escono la raccolta *Mir zur Feier* e le prose *Vom lieben Gott und Anderes*. In autunno scrive la prima versione del *Cornet*.
- 1900** Secondo viaggio in Russia, sempre in compagnia della Salomé. Successivamente Rilke si reca a Worpswede dove, fra gli artisti del cenacolo di Heinrich Vogeler, conosce la pittrice Paula Modersohn-Becker e la scultrice Clara Westhoff che diventerà sua moglie.
- 1901** È di nuovo ad Arco dalla madre. Alla fine dell'anno nasce l'unica figlia, Ruth. Si susseguono le pubblicazioni, anche di carattere artistico.

- 1902** È a Parigi per la prima volta e conosce Rodin sul quale intende scrivere una monografia. Lo scultore francese suscita in lui una profonda impressione e con il suo motto «il faut travailler, travailler toujours» gli diverrà modello di intensa, vitale creatività. Escono *Das Buch der Bilder* e il primo dei *Neue Gedichte*, la famosa poesia *Der Panther*.
- 1903** È a Viareggio, poi in settembre a Roma a villa Strohl-Fern dove nel 1904 inizia a scrivere le *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* che usciranno nel 1910.
- 1906** Si susseguono le pubblicazioni, i viaggi, gli incontri significativi. Esce *Die Weise von Leben und Tod des Cornets Christoph Rilke*.
- 1910** Per la prima volta è ospite al Castello di Duino della principessa Marie von Thurn und Taxis. In questo luogo privilegiato, nel 1912, favorito dalla quiete e dal raccoglimento, compone le prime due *Duineser Elegien* ed elabora il progetto dell'intero ciclo che dedicherà alla padrona di casa, sua grande mecenate.
- 1911** Viaggia in Africa settentrionale: Algeri, Tunisi, Egitto.
- 1913** Si reca in Spagna, quindi soggiorna di nuovo a Monaco, dove la Salomé, divenuta nel frattempo membro della prima società di psicanalisi, lo invita a partecipare alle sedute del congresso e lo presenta a Freud.
- 1914-1920** Per Rilke questi anni sono anni importanti, caratterizzati da una serie ininterrotta di viaggi e incontri assai significativi sul piano personale, ma conosciuti anche come *Periode der Dürre* ovvero come un momento di sterilità creativa, in cui il poeta si dedica prevalentemente all'attività di traduttore.
- 1922** Nel castello di Muzot, nel Vallese, ove si è stabilito, il poeta porta a termine in breve tempo le *Elegien* e con slancio creativo ininterrotto compone le due parti dei *Sonette an Orpheus*. Prosegue anche l'attività di traduttore interessandosi all'opera di Paul Valéry.
- 1923-1925** La salute del poeta declina rapidamente. Sono necessari ripetuti ricoveri, interrotti da un ultimo soggiorno a Parigi.
- 1926** Il 29 dicembre Rilke muore nel sanatorio di Val Mont in Svizzera. Per suo espresso desiderio viene sepolto a Raron. La pietra tombale reca l'epitaffio che lui stesso si era composto. *Rosa, o pura contraddizione. Piacere / di essere il sonno di nessuno sotto tante / palpebre.*

Nella sterminata massa di dati, notizie e riferimenti della biografia rilkiana ci si è limitati ad alcuni cenni più puntuali relativi alla composizione e alle tematiche direttamente riconducibili al *Cornet*.



Rainer Maria Rilke.



Riva del Garda, Villa Radi. Vincenzo Errante nel suo studio. (Foto Museo Riva del Garda)

Vincenzo Errante: la vita e le opere

- 1890** Nasce a Roma il 12 febbraio. Il padre, funzionario del Ministero degli interni, è discendente da una nobile famiglia siciliana. Il bisnonno Celidonio è ricordato negli annali quale studioso di storia. Il nonno, che porta il suo stesso nome, aveva preso parte attiva ai moti del '48 e era stato in seguito nominato Senatore del regno d'Italia. È ricordato ancora oggi come autore di drammi e libretti d'opera. La madre di Vincenzo è una Rosmini di Rovereto, parente del filosofo. Ella, pur vivendo a Roma, conserverà sempre un rapporto stretto con la terra d'origine e avvierà il figlio, ancora bambino, all'apprendimento della lingua tedesca.
- 1901-1908** Errante frequenta il liceo classico nella capitale. Subito dopo la maturità pubblica il suo primo lavoro critico: *Giovanni Meli e i suoi tempi*.
- 1909-1912** Iniziati gli studi letterari all'Università di Roma, si trasferisce in seguito a Padova dove diviene allievo di Ettore Romagnoli. Approfondisce gli studi drammatici recitando nella compagnia universitaria guidata dal docente e interiorizza così una sensibilità particolare per la "lingua detta" che diverrà un aspetto irrinunciabile del suo lavoro di traduttore. Si laurea in lettere con una tesi, poi pubblicata nel 1915: *Forse che sì, forse che no. La terza spedizione del duca Vincenzo Gonzaga in Ungheria alla guerra contro il Turco (1601) studiata su documenti inediti*.
- 1913-1914** Manifesta il proprio interesse per la letteratura tedesca con due conferenze successivamente pubblicate: *Il romanticismo in Germania e Saggi di metrica delle elegie di Wolfgang Goethe e Friedrich Schiller*.
- 1915-1918** Fa tutta la guerra al fronte in qualità di ufficiale di artiglieria da campagna, meritandosi la *Croce di guerra al merito* e la *Medaglia di bronzo al valore*. Nelle motivazioni per il conferimento vengono lodati il suo zelo esemplare, l'ardimento e l'intelligente iniziativa, e si ricorda che egli «si spinse coraggiosamente sin oltre le estreme avanguardie [...] e si avventurò isolato in località tuttora occupata dal nemico che opponeva le ultime resistenze [...] Val Lagarina — Trento — 2-3 Novembre 1918». Viene congedato con il grado di Tenente Colonnello di complemento.
- 1918** È nominato cavaliere dell'Ordine dei S.S. Maurizio e Lazzaro. Si succedono le traduzioni dal tedesco. Fra le altre N. Lenau, *Faust*; F. Grillparzer, *Saffo* e *Il vello d'oro*; H. Heine, *Il mare del Nord* (de-

dicata a Borgese), H. von Kleist, *Pentesilea* (dedicata alla moglie); J. W. Goethe, *Ifigenia in Tauride* (alla memoria di Antonietta Sighele Rosmini). Il lavoro traduttivo è affiancato sempre da una intensa riflessione critica che si concretizza in una saggistica importante: *Novalis e Dehmel*; *Lenau e i canti dei giunchi*; *Il mito di Faust*, opera che verrà rielaborata ed ampliata successivamente fino all'ultima edizione del 1951-1952.

- 1921-1923** Segretario generale della casa editrice Zanichelli.
- 1922-1931** Docente di Lingua e letteratura tedesca presso l'Università di Pavia.
- 1924-1925** Direttore generale della casa editrice *Unitas* di Milano e membro del consiglio direttivo della «Rivista d'Italia».
- 1926-1932** Condirettore della casa editrice Mondadori.
- 1939-1947** Attività editoriale per la casa editrice Utet di Torino per la quale, in collaborazione con Ferdinando Palazzi, pubblica alcune enciclopedie - *La scala d'oro*, *Enciclopedia della famiglia*, *Il tesoro del ragazzo italiano* - testimonianza del suo interesse per i giovani e per la dimensione pedagogico-didattica della trasmissione del sapere.
- 1929-1930** Escono le prime traduzioni di liriche rilkiane cui fanno seguito *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, le *Storie del buon Dio*, *Augusto Rodin*. Queste e altre versioni conosceranno ripetute edizioni fino a confluire nel volume *Rilke. Liriche e prose* che farà in tempo a licenziare nel giugno del 1951, poco prima della morte. Il volume avrà un enorme successo e sarà ristampato ancora nel 1993. Esce la densissima monografia *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia*.
- 1931** Dall'Accademia d'Italia gli è conferito il premio per gli studi e le traduzioni del poeta austriaco Rainer Maria Rilke.
- 1932** Ottiene la cattedra di Lingua e Letteratura tedesca all'Università di Milano succedendo a A.G. Borgese, trasferitosi in America per ragioni politiche. La conserverà fino alla morte.
- 1935-1951** Continua, intensa l'opera di traduttore. F. Hölderlin, *L'arcipelago*; H. von Hofmannsthal, *Liriche*; R. Wagner, *Tristano e Isotta*, Novalis, *Inni alla notte*; F. Hölderlin, *La lirica*; J. W. Goethe, *Faust I e II*. Molto importanti le traduzioni dall'inglese di numerose tragedie shakespeariane nonché versioni dal francese e dalle lingue classiche che ne attestano la versatilità e la estrema competenza linguistica, filologica e letteraria. Pubblica inoltre alcuni dei suoi lavori critico-esegetici più impegnativi: *Lenau. Storia di un martire della poesia*; *La lirica di Hölderlin*; *Il mito di Faust*.
- 1940** Iniziano i suoi soggiorni a Riva del Garda, dove un amico e compagno d'armi, Serafino Radi, gli mette disposizione una villa che lui

soprannominerà *Il Ninfale* e diverrà il suo rifugio e conforto negli anni a venire.

1948 Sposa legalmente la donna che da sempre è al suo fianco e alla quale ha dedicato tante opere, l'attrice Mary Maluta, conosciuta nel 1913 all'epoca delle esperienze teatrali padovane.

1951 Muore il 25 agosto, al Ninfale, e viene sepolto a Torbole, come da sua precisa volontà. Le pareti del tempietto nel quale sono conservate le spoglie recano versi in lingua originale e nella sua traduzione italiana da opere di Catullo, Eschilo, Goethe, Shakespeare, Wagner, Hölderlin, Bauville, Rilke.

Postuma gli viene conferita la Medaglia d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione



Vincenzo Errante sul lungolago nei pressi di Riva del Garda. (Foto Museo Riva del Garda)

Intestazione

Intestazione

... den 24 November sechzehnhundert
drei und sechzig wurde Otto von Ritke
auf Langenau Grämitz und Ziegra
zu Simba mit seines in Ungarn gefalle
nen Brubers Christoph hinterlasse
nem Anteile am gute Simba bekühen;
doch musste er einen Revers ausstellen
nach welchem die Eheverreichung
null und nichtig sein sollte, im
falle sein Bruder Christoph (der
nach beigebrachten Todekheim als
Cornet in der Kompanie des Frei
herrn von Pirouano des Kaiserlichen
österreichischen Heysterschen Re
giments zu Ross ... verstorben
war) zurückkehrt ..

... il 24 novembre 1603, Ottone Ritke
(Signore) di Langenau Grämitz e
Ziegra, fu in Simba investito del
feudo di Simba per l'abituata consuetudine
dal fratello Cristoforo, cavaliere (nel
campo) di Ungheria, il che dovette
stare compromesso secondo il quale
sarebbe stata annullata e invalida
l'investitura, nel caso di cui suo
fratello Cristoforo (che dall'alto di
uorte probato (in battaglia) morte
quale alfiere della compagnia
comandata dal barone Pirouano
nell'imp. aust. rappresento Heystler
a cavallo) Tomaso ... "

cabato come
Questo il brano relativo al proprio autunno ~~con~~
alfiere qui uirtuoso nel 500 in guerra contro il Turco in Ungheria
lato una volta da Ritke in vecchio documento familiare -
da quel verbo zurückgekehrt uscio la ballata -
se giovane alfiere vola di li nel cielo della patria
portabori o alla ballata tra di Ritke. Che lo crea.

1.

Reiten, reiten, reiten, durch den Tag,
durch die Nacht, durch den Tag.

Reiten, reiten, reiten. (1)
Aus der Welt ist so müde geworden, und
die Sehnsucht so gross. Es gibt keine
Berge mehr, kaum einen Baum. Nichts
magt auf zu stehen. (2) Grüne Hügel ho
chen dunkel zu versteinerten Brunnen. (3)
Nirgends ein Turm, und immer das
gleiche Bild. Man hat zwei Augen zu
viel. (4) Nur in der Nacht manchmal
glaubt man den Weg zu kennen. (6)

Cavalcare, cavalcare, cavalcare: altra
verbo giorno, attraverso la notte, attraverso
il giorno
Cavalcare, cavalcare, cavalcare -
è il cuore s'è diventato così stanco, e
così grande lo strappamento interiore.
Non ci sono più montagne; Non un
albero. Nulla osa ergerci. Capanne
verso fonti discedenti pantano. (4)
Nessun luogo una torre. Sempre la
stessa città. Si fanno due occhi di
troppo. Solo a volte a volte si crede
di conoscer la strada.

- (1) Nota l'attacco con suono monotono, che rende la monotonia della cavalcata: ineffabile.
- (2) Stanchezza di questa eterna cavalcata che s'è di a costanti al ultimo.
- (3) Tocchi belicisti: mi per rendere il passaggio di paura -
- (4) Piana: e brilla. sunslig - Paukau -
- (5) Per vedere questo passaggio monotono, senza novità, a che servono gli occhi.
- (6) Perché di notte tutte le strade sono eguali: quelle attraverso un passaggio vario: e quelle attraverso uno monotono.



Edgar Caracristi, *Cavalcare, cavalcare, cavalcare...*

Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke¹

Geschrieben 1899

»... den 24. November 1663 wurde Otto von Rilke / auf Langenau / Gränitz und Ziegra / zu Linda mit seines in Ungarn gefallenen Bruders Christoph hinterlassenem Antheile am Gute Linda beliehen; doch mußte er einen Revers ausstellen / nach welchem die Lehensreichung null und nichtig sein sollte / im Falle sein Bruder Christoph (der nach beigebrachtem Totenschein als Cornet in der Compagnie des Freiherrn von Pirovano des kaiserl. oesterr. Heysterschen Regiments zu Roß verstorben war) zurückkehrt...«²

[1]

REITEN, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag.

Reiten, reiten, reiten.³

Und der Mut ist so müde geworden und die Sehnsucht so groß.⁴ Es gibt keine Berge mehr, kaum einen Baum. Nichts wagt aufzustehen.⁵ Fremde Hütten hocken durstig an versumpften Brunnen.⁶ Nirgends ein Turm. Und immer das gleiche Bild. Man hat zwei Augen zuviel.⁷ Nur in der Nacht manchmal glaubt man den Weg zu kennen.⁸ Vielleicht kehren wir nächstens immer wieder das Stück zurück, das wir in der fremden Sonne mühsam gewonnen haben?⁹ Es kann sein. Die Sonne ist schwer, wie bei uns tief im Sommer. Aber wir haben im Sommer Abschied genommen. Die Kleider der Frauen leuchteten lang aus dem Grün.

1 Viene riportata la versione ora in *Sämtliche Werke. Werkausgabe*, herausgegeben vom Rilke-Archiv, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1955, Bd. 1, pp. 233-248, che coincide, tranne lievi variazioni non significative, con il testo tedesco preso a base da Errante per la propria versione e riportato come testo a fronte nella parte sinistra dei fogli manoscritti contenenti la versione di lavoro.

2 Questo il brano relativo al proprio antenato caduto come alfiere giovinetto nel '600 in guerra contro il Turco in Ungheria. Letto una notte da Rilke in vecchio documento familiare. Da quel verbo *zurückkehrt* nasce la ballata. Il giovine alfiere balza di lì nel cielo della poesia portatovi dalla fantasia di Rilke che lo *crea*.

3 Nota l'attacco con suono monotono, che rende la monotonia della cavalcata implacabile.

4 Stanchezza di questa eterna cavalcata che è di accostamento al nemico.

5 Tocchi felicissimi per *rendere* il paesaggio di pianura.

6 Pianura: e brulla. *Durstig* — pantano.

7 Per vedere questo paesaggio monotono, senza novità, a che servono gli occhi.

8 Perché di notte *tutte* le strade sono eguali: quelle attraverso un paesaggio vario e quelle attraverso uno monotono.

9 Sono i soldati a cavallo, che pensano così. Anche di notte, ai lati della strada, il paesaggio seguita ad essere monotono come quello del giorno. E così hanno il senso di *ri*percorrere a ritroso di notte la strada fatta di giorno. E allora, a che quel cavalcare, - per restar sempre ... sullo stesso tratto di strada? Vanità, tristezza...

La Ballata sull'amore e sulla morte dell'alfiere Cristoforo Rilke¹

Intestazione

“... il 24 novembre 1663, Ottone Rilke, (Signore) di Langenau Graenitz e Ziegra, fu in Linda investito del feudo di Linda per l'aliquota lasciata dal fratello Cristoforo, caduto (sul campo) in Ungheria. Ma dovette stendere compromesso secondo il quale sarebbe stata annullata e invalida l'investitura, nel caso in cui suo fratello Cristoforo (che dall'atto di morte prodotto risultava morto quale alfiere della compagnia comandata dal barone Pirovano nell'imp.austr. reggimento Heyster a cavallo) tornasse...”

1.

Cavalcare, cavalcare, cavalcare: attraverso il giorno, attraverso la notte, attraverso il giorno. Cavalcare, cavalcare, cavalcare – E il cuore è divenuto così stanco, e così grande lo struggimento interiore – Non ci sono più montagne. Non un albero. Nulla osa ergersi. Capanne straniere s'accovacciano sitibonde verso fonti divenute pantani. In nessun luogo una torre. E sempre la stessa vista. Si hanno due occhi di troppo. Solo a notte a volte si crede di conoscer la strada.

Forse nottetempo noi sempre ripercorriamo indietro lo stesso tratto (di strada) che noi abbiamo guadagnato faticosamente sotto il sole straniero? Può essere. Il sole è pesante, come da noi nel cuor dell'estate. Ma noi abbiamo preso commiato nell'estate. I vestiti delle donne splendettero a lungo dal verde. E ora da gran tempo cavalchiamo. Dev'essere pertanto autunno. Per lo meno laggiù dove tristi donne sanno di noi.

1 Il testo di Errante è conservato presso la Biblioteca Comunale di Riva del Garda, cc. 41, 5128/M. Non è stato attuato alcun intervento di normalizzazione grafica. Sono stati soltanto integrati dei segni d'interpunzione palesemente mancanti ovvero sono stati omessi qualora introdotti per evidente distrazione.

Und nun reiten wir lang. Es muß also Herbst sein. Wenigstens dort, wo traurige Frauen von uns wissen.¹⁰

[2]

DER von Langenau rückt im Sattel und sagt: »Herr Marquis...«¹¹

Sein Nachbar, der kleine feine Franzose, hat erst drei Tage lang gesprochen und gelacht. Jetzt weiß er nichts mehr.¹² Er ist wie ein Kind, das schlafen möchte. Staub bleibt auf seinem feinen weißen Spitzenkragen liegen; er merkt es nicht. Er wird langsam welk in seinem samtenen Sattel.¹³

Aber der von Langenau lächelt und sagt: »Ihr habt seltsame Augen, Herr Marquis. Gewiß seht Ihr Eurer Mutter ähnlich —«¹⁴

Da blüht der Kleine noch einmal auf und stäubt seinen Kragen ab und ist wie neu.¹⁵

[3]

JEMAND erzählt von seiner Mutter.¹⁶ Ein Deutscher offenbar. Laut und langsam setzt er seine Worte. Wie ein Mädchen, das Blumen bindet, nachdenklich Blume um Blume probt und noch nicht weiß, was aus dem Ganzen wird —: so fügt er seine Worte.¹⁷ Zu Lust? Zu Leide?¹⁸ Alle lauschen.¹⁹ Sogar das Spucken hört auf. Denn es sind lauter Herren, die wissen, was sich gehört. Und wer das Deutsche nicht kann in dem Haufen, der versteht es auf einmal, fühlt einzelne Worte: »Abends« ... »Klein war...«²⁰

10 Alla monotonia dell'arido paesaggio, si aggiunge la tortura della sferza solare. È da gran tempo che i cavalieri cavalcano. E ormai dev'essere autunno. Ma non qui: nelle terre patrie abbandonate. Qui, l'autunno è caldo, soffocante come l'estate... Affiora il ricordo *luminoso* delle donne lasciate a casa, che ora pensano ai cavalieri loro in guerra.

11 Der von Langenau: è il Cornet Christoph Rilke, protagonista, signore di Langenau.

12 Sono crociati. E dunque, di varie nazioni. L'austriaco accanto al francese. Il Francese rappresentato ciarliero e allegrone, da prima.

13 Ma ora, avvizzisce. Non parla più. Non si agghinda più. Lascia la polvere coprire il collare... Nostalgia della casa.

14 Delicato, il signore di Langenau trova modo di ricordargli la mamma, per confortarlo.

15 E il pensiero della mamma rianima il Francese.

16 Ecco: è stata pronunciata una parola magica: "Mamma..." E un cavaliere incomincia a parlare della propria.

17 Bellissima imagine. Questi cavalieri che muovono in guerra lontani dalla loro madre, quando parlano di questo essere sacro, sembrano voler comporre un mazzo di fiori con le parole più belle e profumate

18 Per sollevarsi? O per torturarsi?

19 Tutti tendono l'orecchio. Perché l'argomento interessa tutti. E ognuno pensa alla propria mamma.

20 Anche chi non sa il tedesco, capisce. Intuisce *col cuore* discorsi della mamma e dell'infanzia tra le sue care braccia.

2.

Il Signore di Langenau si accosta in sella e dice: “Signor Marchese...”

Il suo vicino, il piccolo fine francese, ha da prima per tre giorni palato e riso. Ora, non sa più nulla. E' come un bambino, che vorrebbe dormire. La polvere resta a giacere sul suo fino collare di pizzo bianco: egli non se ne avvede. Egli appassisce lentamente sulla sua sella di velluto.

Ma il Signore di Langenau sorride e dice: “Voi avete degli strani occhi, Signor Marchese. Certo voi somigliate alla mamma...”

E allora il piccolo rifiorisce ancora una volta, spolvera il suo collare, ed è come nuovo.

3.

Qualcuno racconta della propria mamma. Manifestamente, un tedesco. Ad alta voce e piano colloca le sue parole. Come una fanciulla che lega fiori, pensierosa prova fiore accanto a fiore, e ancora non sa cosa verrà fuori dal tutto: così egli (il tedesco) mette le sue parole. Per la gioia? Per il dolore? Molti tendono l'orecchio. Anche lo sputare cessa. Ché sono tutti fior di signori, che sanno ciò che si addice. E chi non sa il tedesco nel gruppo, — capisce d'un tratto, sente singole parole (staccate) A sera ... Ero piccino...

[4]

DA sind sie alle einander nah, diese Herren, die aus Frankreich kommen und aus Burgund, aus den Niederlanden, aus Kärntens Tälern, von den böhmischen Burgen und vom Kaiser Leopold.²¹ Denn was der Eine erzählt, das haben auch sie erfahren und gerade so. Als ob es nur *eine* Mutter gäbe...²²

[5]

So reitet man in den Abend hinein, in irgend einen Abend.²³ Man schweigt wieder, aber man hat die lichten Worte mit. Da hebt der Marquis den Helm ab. Seine dunklen Haare sind weich und, wie er das Haupt senkt, dehnen sie sich frauenhaft auf seinem Nacken. Jetzt erkennt auch der von Langenau: Fern ragt etwas in den Glanz hinein, etwas Schlankes, Dunkles. Eine einsame Säule, halbverfallen. Und wie sie lange vorüber sind, später, fällt ihm ein, daß das eine Madonna war.²⁴

[6]

WACHTFEUER. Man sitzt rundumher und wartet.²⁵ Wartet, daß einer singt. Aber man ist so müd. Das rote Licht ist schwer.²⁶ Es liegt auf den staubigen Schuh. Es kriecht bis an die Kniee, es schaut in die gefalteten Hände hinein. Es hat keine Flügel. Die Gesichter sind dunkel. Dennoch leuchten eine Weile die Augen des kleinen Franzosen mit eigenem Licht. Er hat eine kleine Rose geküßt, und nun darf sie weiterwelken an seiner Brust.²⁷ Der von Langenau hat es gesehen, weil er nicht schlafen kann. Er denkt: ich habe keine Rose, keine.²⁸ Dann singt er. Und das ist ein altes trauriges Lied, das zu Hause die Mädchen auf den Feldern singen, im Herbst, wenn die Ernten zu Ende gehen.²⁹

21 Il tema, già accennato nel “tempo” precedente, riceve qui compiuto sviluppo. “Mamma” — la magica parola ha reso *fratelli tutti* questi cavalieri crociati, che vengono da terre diverse, che parlano lingue diverse. Tutti si sentono *fratelli*, perché tutti sono avvicinati da un sentimento unico: la tenerezza verso la madre.

22 E il tema trova il suo compiuto sviluppo in questa tenerissima e sospesa frase musicale conclusiva.

23 Riprende la cavalcata. Monotona. Quella descritta all’inizio. La monotonia, espressa dalle parole: *in irgendeinen Abend*.

24 Lo stordimento di narcosi creato dalla monotonia del cammino, espresso da questo accorgersi come in dormiveglia — *dopo averlo veduto* — di ciò che si è veduto: La Madonna.

25 Sosta in bivacco — in potente descrizione.

26 La luce dei fanali militari.

27 Nella sosta, dopo il ricordo della mamma, il ricordo dell’innamorata.

28 Cristoforo Rilke è un giovinetto che non conosce ancora l’amore, ma ne ha il presagio e il desiderio.

29 Canta canzone di donna per desiderio d’amore.

4.

Ed eccoli tutti vicini uno all'altro, tutti questi signori che vengono di Francia e di Borgondia, dai Paesi Bassi, dalle valli della Corinzia, dai castelli boemi e dalle terre di Leopoldo imperatore.

Poiché ciò che uno racconta, anche gli altri lo hanno sperimentato e proprio così. Come vi fosse una mamma sola – per tutti.

5.

E così si cavalca dentro nella sera: in una sera qualsiasi. Si torna a tacere, ma si hanno con sé parole luminose. E ora il Marchese si toglie l'elmo sollevandolo. I suoi capelli scuri sono morbidi: e com'egli reclina il capo, si effondono femminei sul collo. Adesso si avverte anche il Signore di Langenau: "Lontano s'erge qualcosa nella luce: qualcosa di snello, di scuro. Una colonna solitaria, mezzo distrutta. E quando da gran tempo son proceduti innanzi, gli viene in mente che era una Madonna.

6.

Fuochi di bivacco notturno. Si siede, attorno attorno, e si attende. Si attende che qualcuno canti. Ma si è così stanchi. La luce rossa, è pesante. Giace sulle scarpe polverose. Striscia fino ai ginocchi. Sbirchia entro le mani congiunte. Non ha li. I volti sono bui. Ma tuttavia brillano un poco gli occhi del piccolo Marchese di luce singolare! Egli ha baciato una piccola rosa; ed ora a essa è concesso di continuar ad appassire sul suo petto. Il Signore di Langenau ha visto, perché non può dormire. Pensa: "Io non ho alcuna rosa, alcuna rosa". Poi egli canta. Ed è una antica triste canzone, che a casa cantano le fanciulle sui campi, nell'autunno, quando le messi muoiono sui campi.

[7]

SAGT der kleine Marquis: »Ihr seid sehr jung, Herr? «

Und der von Langenau, in Trauer halb und halb im Trotz: »Achtzehn.« Dann schweigen sie.

Später fragt der Franzose: »Habt Ihr auch eine Braut daheim, Herr Junker?«³⁰

»Ihr?« gibt der von Langenau zurück.³¹

»Sie ist blond wie Ihr.«

Und sie schweigen wieder, bis der Deutsche ruft: »Aber zum Teufel, warum sitzt Ihr denn dann im Sattel und reitet durch dieses giftige Land den türkischen Hunden entgegen?«³²

Der Marquis lächelt. »Um wiederzukehren.«³³

Und der von Langenau wird traurig.³⁴ Er denkt an ein blondes Mädchen, mit dem er spielte. Wilde Spiele. Und er möchte nach Hause, für einen Augenblick nur, nur für so lange, als es braucht, um die Worte zu sagen: »Magdalena, — daß ich immer *so war*, verzeih!«³⁵

Wie — war? denkt der junge Herr. — Und sie sind weit.³⁶

[8]

EINMAL, am Morgen, ist ein Reiter da, und dann ein zweiter, vier, zehn. Ganz in Eisen, groß. Dann tausend dahinter: Das Heer.³⁷

Man muß sich trennen.³⁸

»Kehrt glücklich heim, Herr Marquis. —«³⁹

»Die Maria schützt Euch, Herr Junker.«⁴⁰

Und sie können nicht voneinander. Sie sind Freunde auf einmal, Brüder. Haben einander mehr zu vertrauen; denn sie wissen schon so viel Einer vom Andern.⁴¹

30 Junker = da Jung-herr = rampollo di famiglia nobile, particolarmente prussiana che conserva tale nome quando intraprende la carriera delle armi

31 Alla domanda del Francese, Christoph evade con un'altra domanda, perché egli non ha una fidanzata.

32 È implicito: "Ma se avete a casa una *dolce* fidanzata, perché siete in guerra volontario?"

33 Non pensa nemmeno di poter morire. "Per ritornare, avvolto dall'aureola del guerriero, più seducente".

34 Triste per struggimento di non aver ancora amato.

35 Rievocazione di giuochi con una bambina, giuochi che, forse, recavano in germe un amore, che nei due quasi bimbi non aveva avuto modo di sbocciare. Nel *war* c'è il presentimento della morte.

36 I *cavalieri* sono lontani.

37 La più piccola cavalcata si incontra col grosso dell'esercito crociato. Nota la descrizione efficace *in divenire* di questo esercito che, da un staffetta d'avanguardia, s'ingrossa.

38 Perché i singoli cavalieri vengono incorporati in *diverse* unità dell'esercito.

39 È il Cornet che dice questo augurio di salvezza al Marchese di Francia.

40 La risposta del Marchese al Cornet (Junker=*nobile* cavaliere)

41 Hanno appunto da dirsi molte altre cose, *perché* già parecchie se ne sono dette: è nata l'amicizia e la confidenza.

7.

Dice il piccolo Marchese: "Voi siete molto giovine Signore?" —

E il Signore di Langenau, un po' triste, un po' spavaldo: Diciott'anni. Poi, essi tacciono.

Più tardi, domanda il francese: "E anche voi avete una fidanzata, signor cavaliere?"

"E voi?" ribatte il Signore di Langenau.

"E' bionda come voi"

E tacciono di nuovo, finché il tedesco grida: "Ma pel demonio, e allora perché voi sedete in sella e cavalcate attraverso questo paesaggio avvelenato, incontro a quei cani dei turchi?"

Il Marchese sorride: "Per ritornare".

E il Signore di Langenau si fa triste. Egli pensa a una bionda fanciulla, con la quale giocava (a casa). Giuochi selvaggi. E vorrebbe (tornare) a casa, per un attimo soltanto. Per quel tanto che occorre, per dir le parole. "Maddalena" — perdona se io sono stato così.

"Come *sono stato*?" pensa il giovine signore.

E sono lontani.

8.

Un giorno all'alba, ecco un cavaliere. E poi, un secondo. Quattro, dieci. Tutti (chiusi) nel ferro. Grandi. Poi mille dietro: l'esercito. Bisogna dividersi.

"Tornate felicemente in patria, Signor Marchese"

"Maria ci protegge, Signor Cavaliere!" —

Ma non possono staccarsi. Sono amici d'un tratto, fratelli. Molto hanno ancora da fidarsi; perché sanno già così tanto l'uno dell'altro Essi esitano. Ed è fretta e scalpitio di cavalli (battito di zoccoli) attorno a loro. Allora il Marchese si sfila il lungo guanto destro. E trae la piccola rosa, le toglie un petalo. Come quando si rompe una particola.

"Questo ci proteggerà. Addio!"

Il Signore di Langenau stupisce. Guarda a lungo dietro il francese. Poi nasconde il petalo straniero sotto il giaco d'armi. E il petalo si leva si abbassa sui flutti del suo cuore.

Squillo di corno. Egli cavalca verso l'esercito, il Cavaliere. Sorride tristemente: lui protegge una donna estranea (straniera).

Sie zögern.⁴² Und ist Hast und Hufschlag um sie.⁴³ Da streift der Marquis den großen rechten Handschuh ab.⁴⁴ Er holt die kleine Rose hervor, nimmt ihr ein Blatt. Als ob man eine Hostie bricht.⁴⁵

»Das wird Euch beschirmen. Lebt wohl.«

Der von Langenau staunt. Lange schaut er dem Franzosen nach. Dann schiebt er das fremde Blatt unter den Waffenrock. Und es treibt auf und ab auf den Wellen seines Herzens.⁴⁶ Hornruf.⁴⁷ Er reitet zum Heer, der Junker.⁴⁸ Er lächelt traurig: ihn schützt eine fremde Frau.⁴⁹

[9]

EIN Tag durch den Troß. Flüche, Farben, Lachen —: davon blendet das Land.⁵⁰ Kommen bunte Buben gelaufen. Raufen und Rufen. Kommen Dirnen mit purpurnen Hüten im flutenden Haar. Winken. Kommen Knechte, schwarzeisern wie wandernde Nacht.⁵¹ Packen die Dirnen heiß, daß ihnen die Kleider zerreißen. Drücken sie an den Trommelrand. Und von der wilderen Gegenwehr hastiger Hände werden die Trommeln wach, wie im Traum poltern sie, poltern —.⁵² Und Abends halten sie ihm Laternen her, seltsame: Wein, leuchtend in eisernen Hauben.⁵³ Wein? Oder Blut? — Wer kann's unterscheiden?

[10]

ENDLICH vor Spork.⁵⁴ Neben seinem Schimmel ragt der Graf.⁵⁵ Sein langes Haar hat den Glanz des Eisens.⁵⁶

Der von Langenau hat nicht gefragt.⁵⁷ Er erkennt den General, schwingt sich vom

42 Nel momento del distacco si accorgono di essersi affezionati a vicenda... Ecco perché esitano a dividersi.

43 Ma la guerra con le sue necessità li *forza* a staccarsi.

44 Altro tratto di eleganza.

45 Gli dà *religiosamente* (*Hostie*) un petalo del suo talismano d'amore.

46 Il petto si solleva al respiro: e il petalo segue questo ritmo del cuore.

47 Lo squillo dell'adunata.

48 Ubbidisce allo squillo.

49 Non lo protegge il petalo di un fiore donatogli dalla *sua* fanciulla. Ma il petalo di una rosa donata da un fanciulla francese (fremd) al cavaliere francese.

50 Incontro tra l'esercito e la popolazione civile di una borgata, accorsa incontro all'esercito.

51 Knechte: sono gli armati di bassa estrazione al servizio dei cavalieri feudali.

52 Scena della brutale cupidigia maschile etc.

53 È il vino attinto con gli elmi nei tini e offerto dalle ragazze, così, ai cavalieri in guerra.

54 Finalmente il reparto in armi a cui appartiene il giovinetto Cavaliere Rilke compare innanzi al generalissimo conte Spork.

55 *Ragt*: il verbo descrive la statura imponente del generale.

56 Anche i capelli sono di ferro.

57 Non occorre domandare se quello è il generalissimo. Il suo aspetto lo dice.

9.

Un giorno attraverso la cavalcata: bestemmie, colori, risa. Ne è abbagliato il paesaggio. Vengono ragazzi (in abiti multicolori) correndo. Baruffe e grida. Vengono ragazze con capelli purpurei sulle chiome ondeggianti. Cenni. Vengono donzelli, in nero ferro come la Notte che va. Afferrano con calda cupidigia le ragazze, così che stracciano loro le vesti. Le premono contro l'orlo dei tamburi. E per la contro-difesa più selvaggia di mani febbrili, si fan svegli i tamburi: come in sogno essi rullano, rullano.

E a sera (le ragazze) porgono a lui strane lanterne: Vino, splendente in cuffie d'acciaio.

Vino, o sangue? Come si può distinguerlo?

10.

Finalmente, davanti a Sporck (sic!). Accanto al suo cavallo bianco il conte torreggia. La sua lunga chioma ha lo splendore del ferro. Il Signore di Langenau non ha domandato. Egli ravvisa il generale, balza da cavallo e s'inchina in una nuvola di polvere. Ma (il Generale) comanda: "Leggimi il fogliaccio (foglio di carta straccia)". E le sue labbra non si sono mosse. Non le adopera egli per ciò. Son proprio buone a bestemmiare. Ciò che eccede su ciò, lo dice la destra. E basta. Ee lo si capisce a vista. Il giovine cavaliere ha finito da tempo (di leggere). Non sa più dove stia. Spork è su tutto. Anche il cielo è levato di mezzo. Ora Spork, il grande generale dice:

Alfiere

Ed è molto, ciò.

Roß und verneigt sich in einer Wolke Staub. Er bringt ein Schreiben mit, das ihn empfehlen soll beim Grafen. Der aber befiehlt: »Lies mir den Wisch.« Und seine Lippen haben sich nicht bewegt.⁵⁸ Er braucht sie nicht dazu;⁵⁹ sind zum Fluchen gerade gut genug.⁶⁰ Was drüber hinaus ist, redet die Rechte. Punktum.⁶¹ Und man sieht es ihr an. Der junge Herr ist längst zu Ende. Er weiß nicht mehr, wo er steht. Der Spork ist vor Allem. Sogar der Himmel ist fort. Da sagt Spork, der große General:

»Cornet.«

Und das ist viel.⁶²

[11]

DIE Kompanie liegt jenseits der Raab. Der von Langenau reitet hin, allein. Ebene. Abend. Der Beschlag vorn am Sattel glänzt durch den Staub. Und dann steigt der Mond. Er sieht es an seinen Händen.⁶³

Er träumt.

Aber da schreit es ihn an.

Schreit, schreit,

zerreißt ihm den Traum.

Das ist keine Eule. Barmherzigkeit:

der einzige Baum

schreit ihn an:

Mann!

Und er schaut: es bäumt sich. Es bäumt sich ein Leib

den Baum entlang, und ein junges Weib,

blutig und bloß,

fällt ihn an: Mach mich los!⁶⁴

Und er springt hinab in das schwarze Grün

und durchhaut die heißen Stricke;

und er sieht ihre Blicke glühn

und ihre Zähne beißen.

58 Con ogni probabilità il *Wisch* è un pezzo di carta su cui Rilke ha chiesto di essere nominato *alfiere*.

59 Spork non ha bisogno di dar comandi con le labbra. Comanda *con tutto il corpo*. E poi col cenno della destra imperativo, come il poeta dirà subito dopo.

60 Il sacramentare tipico dei comandanti in guerra.

61 Comanda a cenni. Più imperativi della voce.

62 Commetto a soggetto.

63 Spunto che descrive il carattere sognante del *Cornet*. Mentre gli altri riposano, egli cavalca e sogna. E *gode* il chiaror di luna

64 Chi sia questa donna, il poeta lo lascia nell'indeciso. Ovunque passi la guerra, si scatenano crudeltà... Forse, è una depredata. Forse è una donna che ha resistito alle truppe, ed è stata sevizata.

11.

La compagnia è all'addiaccio al di là del fiume Raab. Il Signore di Langenau cavalca in avanti, solo. Pianura. Sera. E poi sale la luna. Egli se ne accorse, di sulle proprie mani.

Sogna.

Ma un grido lo investe.

Si grida, si grida

(il grido) gli strappa il sogno.

Non è una civetta. Pietà!

L'unico albero lo investe col grido:

Uomo!

Ed egli guarda. Qualcosa s'impenna. S'impenna un corpo
lunghezzo l'albero: una giovine

donna sanguinante e nuda,

lo investe: "Fammi libera!" –

Ed egli balza giù nell'erba nera,

e recide i vincoli ardenti;

e vede gli occhi di lei ardere

e i denti mordere.

Ride?

Lacht sie?

Ihn graust.

Und er sitzt schon zu Roß

und jagt in die Nacht. Blutige Schnüre fest in der Faust.⁶⁵

[12]

DER von Langenau schreibt einen Brief, ganz in Gedanken.⁶⁶ Langsam malt er mit großen, ernsten, aufrechten Lettern:⁶⁷

»Meine gute Mutter,
»seid stolz: Ich trage die Fahne,
»seid ohne Sorge: Ich trage die Fahne,
»habt mich lieb: Ich trage die Fahne —«⁶⁸

Dann steckt er den Brief zu sich in den Waffenrock, an die heimlichste Stelle, neben das Rosenblatt.⁶⁹ Und denkt: er wird bald duften davon. Und denkt: vielleicht findet ihn einmal Einer ... und denkt:....; Denn der Feind ist nah.⁷⁰

[13]

SIE reiten über einen erschlagenen Bauer. Er hat die Augen weit offen und Etwas spiegelt sich drin; kein Himmel.⁷¹ Später heulen Hunde. Es kommt also ein Dorf, endlich. Und über den Hütten steigt steinern ein Schloß. Breit hält sich ihnen die Brücke hin. Groß wird das Tor. Hoch willkommen das Horn. Horch: Poltern, Klirren und Hundegebell! Wiehern im Hof, Hufschlag und Ruf.⁷²

[14]

RAST! Gast sein einmal. Nicht immer selbst seine Wünsche bewirten mit kärglicher Kost. Nicht immer feindlich nach allem fassen; einmal sich alles geschehen lassen und wissen: was geschieht, ist gut. Auch der Mut muß einmal

65 Commento a soggetto.

66 È rientrato all'addiaccio. E mentre gli altri — guerrieri puri — dormono, egli — sognatore pensoso — scrive.

67 Religiosità con cui scrive.

68 Insiste sul suo ufficio di *alfiere*.

69 La mamma *propria* accanto alla fidanzata altrui.

70 La troverà sul cadavere. Presentimento della battaglia e della morte.

71 Altra figura di vittima della guerra, imprecisata: come quella della donna legata all'albero.

72 Tutte espressioni da commentare nella loro efficacia *evocativa* al momento.

Inorridisce
E siede di già a cavallo
e si precipita dentro la notte.
Forte, nel pugno, i canapi (corde) ardenti.

12.

Il Signore di Langenau scrive una lettera, tutto in pensieri. Piano egli dipinge con grandi, severe e diritte lettere:

Mia cara mamma,
siate superba: ch'io porto la bandiera.
Siate senza preoccupazione: ch'io porto la bandiera.
Vogliatemi bene: ch'io porto la bandiera.

Poi egli ripone la lettera addosso a sé sotto la cotta d'acciaio, nel luogo più segreto, accanto al petalo di rosa. E pensa: "Presto la lettera odorerà della rosa". E pensa: "Forse qualcuno la troverà un giorno". E pensa: "Perché il nemico è vicino".

13.

Essi cavalcano su di un contadino ucciso. Egli ha gli occhi largamente aperti, e qualcosa vi si specchia dentro: non un cielo. Più tardi ululano cani. Alfine viene un villaggio. E sulle capanne sale, di pietra, un castello. Largo si offre a loro (ai guerrieri) il ponte. Grande si fa il portone. Alto dà il benvenuto il corno. Odi! Strepito, tintinno, e abbaia di cani. Nitrire nella corte, battito di zoccoli, richiami.

14.

Riposo! Essere ospiti una buona volta! Non servire sempre da se soli i propri desideri di scarse vivande! Non protender sempre le mani ostilmente verso tutto, per ghermirlo. Ma una buona volta lasciarsi tutto succedere e sapere: "Ciò che succede è buono... Anche l'anima deve una volta allentarsi e avvolgersi in sé

sich strecken und sich am Saume seidener Decken in sich selber überschlagen. Nicht immer Soldat sein. Einmal die Locken offen tragen und den weiten offenen Kragen und in seidenen Sesseln sitzen und bis in die Fingerspitzen so: nach dem Bad sein. Und wieder erst lernen, was Frauen sind. Und wie die weißen tun und wie die blauen sind; was für Hände sie haben, wie sie ihr Lachen singen, wenn blonde Knaben die schönen Schalen bringen, von saftigen Früchten schwer.⁷³

[15]

ALS Mahl beganns. Und ist ein Fest geworden, kaum weiß man wie. Die hohen Flammen flackten, die Stimmen schwirrten, wirre Lieder klirrten aus Glas und Glanz, und endlich aus den reifgewordnen Takten: entsprang der Tanz. Und alle riß er hin. Das war ein Wellenschlagen in den Sälen, ein Sich-Begegnen und ein Sich-Erwählen, ein Abschiednehmen und ein Wiederfinden, ein Glanzgenießen und ein Lichterblinden und ein Sich-Wiegen in den Sommerwinden, die in den Kleidern warmer Frauen sind.

Aus dunklem Wein und tausend Rosen rinnt die Stunde rauschend in den Traum der Nacht.⁷⁴

[16]

UND Einer steht und staunt in diese Pracht.⁷⁵ Und er ist so geartet, daß er wartet, ob er erwacht.⁷⁶ Denn nur im Schlafe schaut man solchen Staat und solche Feste solcher Frauen: ihre kleinste Geste ist eine Falte, fallend in Brokat. Sie bauen Stunden auf aus silbernen Gesprächen, und manchmal heben sie die Hände so —, und du mußt meinen, daß sie irgendwo, wo du nicht hinreichst, sanfte Rosen brächen, die du nicht siehst. Und da träumst du: Geschmückt sein mit ihnen und anders beglückt sein und dir eine Krone verdienen für deine Stirne, die leer ist.⁷⁷

[17]

EINER, der weiße Seide trägt, erkennt, daß er nicht erwachen kann; denn er ist wach und verwirrt von Wirklichkeit.⁷⁸ So flieht er bange in den Traum und steht im Park, einsam im schwarzen Park. Und das Fest ist fern. Und das Licht lügt.

73 Commento a soggetto.

74 Commento a soggetto.

75 È il Cornet.

76 Crede di dormire.

77 Commento a soggetto. Come l'amore è preparato per i tempi successivi!

78 Con questa espressione, il Poeta esprime lo stato d'animo del giovinetto alfiere che è nella *realtà* dell'amore, come nel *sogno*.

come all'orlo di coperte di seta. Non esser sempre soldati. Ma portar finalmente i riccioli all'aria e l'ampio collare aperto e sedere su sedie di seta: e fino alla punta delle dita essere come dopo il bagno. E imparare di nuovo solamente adesso che cosa sono le donne. E come vanno quelle vestite di bianco, e come sono quelle vestite di azzurro; e quali mani esse abbiano e come cantino esse il proprio riso, quando paggi biondi recano i bei vassoi colmi di frutti succosi.

15.

Come banchetto ebbe inizio. E poi, è divenuto una festa: si sa appena come. Le alte fiamme palpitavano, le voci fruscivano, alla rinfusa tinnivano canzoni dal cristallo e dal fulgore di luce; e alla fine dai ritmi divenuti maturi è scaturita la danza. E tutti ha travolto con sé. E prima battito d'onde (una risacca) nelle sale. Un incontrarsi, e scegliersi, un prendere congedo, un godere lo splendore, un abbaglio di luce; e un cullarsi nelle brezze estive, che si avvertono nelle vesti di calde donne.

Dal vino scuro e da mille rose scorre l'ora fruscando dentro il sogno della notte.

16.

E uno sta e stupisce guardando dentro questa magnificenza. Ed è in disposizione d'animo che attende di risvegliarsi. Perché solo nel sonno si vede un tale complesso e tali feste di consimili donne: il loro più piccolo gesto è come una piega ricadente nel broccato. Esse vanno erigendo le ore da discorsi argentini e a volte sollevano le mani così — e tu devi pensare che esse in un qualsiasi luogo al quale tu non giungi colgano rose, che tu non vedi. E allora sogni: “Essere adornato di quelle rose ed essere diversamente beato, e meritarti una corona per la tua fronte che è nuda”.

17.

Uno che indossa bianca (tunica di) seta riconosce (a un tratto) che non si può svegliare: perché è sveglio e impigliato nella realtà. E così egli fugge angosciato nel sogno: e sta nel parco: solitario nel nero parco. E la festa è lontana. E la luce mente. E la notte è vicina intorno a lui: e fresca. Ed egli domanda a una donna, che a lui si curva:

“Sei tu la notte?”

Und die Nacht ist nahe um ihn und kühl. Und er fragt eine Frau, die sich zu ihm neigt:

»Bist Du die Nacht?«⁷⁹

Sie lächelt.

Und da schämt er sich für sein weißes Kleid.

Und möchte weit und allein und in Waffen sein.

Ganz in Waffen.⁸⁰

[18]

»HAST Du vergessen, daß Du mein Page bist für diesen Tag?⁸¹ Verlässest Du mich? Wo gehst Du hin? Dein weißes Kleid gibt mir Dein Recht —.«

-----⁸²

»Sehnt es Dich nach Deinem rauhen Rock?«

-----⁸³

»Frierst Du?⁸⁴ — Hast Du Heimweh?«⁸⁵

Die Gräfin lächelt.

Nein.⁸⁶ Aber das ist nur, weil das Kindsein ihm von den Schultern gefallen ist, dieses sanfte dunkle Kleid.⁸⁷ Wer hat es fortgenommen? »Du?« fragt er mit einer Stimme, die er noch nicht gehört hat.⁸⁸ »Du!«⁸⁹

Und nun ist nichts an ihm. Und er ist nackt wie ein Heiliger. Hell und schlank.⁹⁰

[19]

LANGSAM lischt das Schloß aus.⁹¹ Alle sind schwer: müde oder verliebt oder trunken. Nach so vielen leeren, langen Feldnächten: Betten. Breite eichene Betten. Da betet sichs anders als in der lumpigen Furche unterwegs, die, wenn

79 La donna *diffusa* attorno, così da confondersi con la notte.

80 Guerra e amore si confondono, per attrarlo entrambi.

81 Cioè strappato al suo dovere di guerra per un giorno: e destinato a servire la donna come un paggio.

82 Silenzio dell'alfiere, in sogno.

83 Lo stesso.

84 Brivido di commozione per la rivelazione presentita d'amore: e la contessa lo scambia per un brivido di freddo.

85 *Liebesweh* e la donna lo scambia per *Heimweh*.

86 No: non gela e non ha *Heimweh*. Qui, è il poeta che parla.

87 Quel brivido e quel Weh interiore non sono motivati se non dal cadergli di dosso, con la rivelazione dell'amore, la infanzia. Il bimbo diventa uomo. Infanzia *sentita* come abito.

88 La voce della nata virilità, della perduta infanzia.

89 La donna non risponde. E l'alfiere risponde a se stesso.

90 Così delicatamente, è espresso il mistero rivelato dell'amore.

91 Auslöschten: per un momento la scena abbandona i due amanti nel parco: e va *dentro* il castello, ove la festa finisce: e segue la notte, in cui i guerrieri — dopo tanti addiaci — dormono al coperto.

Ella sorride. Ed egli si vergogna della sua veste bianca. E vorrebbe essere lontano e solo ed in armi. Tutto in armi.

18.

“Hai tu dimenticato che sei mio paggio per oggi? Mi lasci? Dove vai? La tua tunica bianca mi dà diritto su te...”

Aneli dunque il tuo rude abito (di ferro)?

“Rabbrividisci? Hai nostalgia?”

La Contessa sorride.

No. Ma è solo, perché gli è caduto giù dalle spalle il suo essere bambino, questo dolce e oscuro abito. E chi glielo ha tolto di dosso?

“Tu?” egli chiede con una voce, che non ha ancora mai udito.

“Tu!”

E ora non ha più nulla addosso. Ed è ignudo come un santo. Luminoso e snello.

19.

Lentamente si spegne il castello. Tutti sono pesanti: stanchi o innamorati o ebbri. Dopo così tante vuote lunghe notti di campo, — letti. Larghi letti di quercia. In essi si prega diversamente che non nel miserabile solco lungo la via, che, quando si vuole addormentarsi, diviene come una tomba:

man einschlafen will, wie ein Grab wird.
 »Herrgott, wie Du willst!«
 Kürzer sind die Gebete im Bett.
 Aber inniger.⁹²

[20]

DIE Turmstube ist dunkel.⁹³
 Aber sie leuchten sich ins Gesicht mit ihrem Lächeln.⁹⁴ Sie tasten vor sich her wie Blinde und finden den Andern wie eine Tür.⁹⁵ Fast wie Kinder, die sich vor der Nacht ängstigen, drängen sie sich in einander ein. Und doch fürchten sie sich nicht. Da ist nichts, was gegen sie wäre: kein Gestern, kein Morgen; denn die Zeit ist eingestürzt. Und sie blühen aus ihren Trümmern.⁹⁶
 Er fragt nicht: »Dein Gemahl?«
 Sie fragt nicht: »Dein Namen?«⁹⁷
 Sie haben sich ja gefunden, um einander ein neues Geschlecht zu sein.
 Sie werden sich hundert neue Namen geben und einander alle wieder abnehmen, leise, wie man einen Ohrring abnimmt.⁹⁸

[21]

IM Vorsaal über einem Sessel hängt der Waffenrock, das Bandelier und der Mantel von dem von Langenau. Seine Handschuhe liegen auf dem Fußboden. Seine Fahne steht steil, gelehnt an das Fensterkreuz. Sie ist schwarz und schlank. Draußen jagt ein Sturm über den Himmel hin und macht Stücke aus der Nacht, weiße und schwarze. Der Mondschein geht wie ein langer Blitz vorbei, und die reglose Fahne hat unruhige Schatten. Sie träumt.⁹⁹

[22]

WAR ein Fenster offen? Ist der Sturm im Haus? Wer schlägt die Türen zu? Wer geht durch die Zimmer?¹⁰⁰ — Laß. Wer es auch sei. Ins Turmgemach findet er

92 Commentare a soggetto.

93 La scena cambia di nuovo. Ora, i due amanti non sono più nel parco. Ma sono saliti nella stanza della torre, per amarsi in solitudine e al riparo.

94 Buio: solo i loro sorrisi *vicini* illuminano a vicenda i volti. Pennellata impressionistica.

95 Bellissimo.

96 Non ieri non domani: solo l'attimo *presente* conta.

97 Tutto ciò che è realtà è dimenticato. Solo l'amore vive..

98 Perché ogni nuovo nome d'amore datisi, sembra *togliere* il precedente.

99 Grande pezzo impressionistico. Commento.

100 Qualcosa nella notte profonda accade nel castello: e vedremo poi essere un incendio appiccato dai

“Mio Signore Dio! Sia fatta la tua volontà”.
In letto le preghiere sono più brevi.
Ma più profonde.

20.

La stanza della torre è scura. Ma essi si balenano l'un l'altro in volto con i loro sorrisi.

Brancolano tastando con le mani innanzi a sé come ciechi: e si trovano l'un l'altro come una porta.

Quasi come bimbi, che impauriscono di fronte alla notte, essi si stringono l'uno all'altro. Eppure, non han paura. Qui, non v'è nulla che è contro di loro: non un ieri, non un domani. Perché il tempo è crollato giù. Ed essi fioriscono su dalle sue macerie.

Egli non chiede: “Il tuo sposo?...”

Ella non chiede: “Il tuo nome?...”

Essi si sono trovati, per essere uniti, una nuova creatura.

Essi si daranno a vicenda cento nomi, per ritoglierseli a vicenda, piano, così come ci si toglie un orecchino.

21.

Nell'atrio, sopra una sedia pendono l'armatura, la bandoliera e il mantello del sire di Langenau.

I suoi guanti giacciono a terra.

La sua bandiera sta rigida, appoggiata alla croce della finestra. E' nera e snella.

Fuori, una tempesta si avventa per il cielo e fa la notte a brandelli: bianchi e neri.

Il chiaror della luna trascorre come un lungo baleno: e la bandiera immobile ha ombre inquiete.

Sogna.

22.

Era una finestra aperta? E la tempesta è in casa? Chi chiude le porte? Chi va per le stanze?

nicht. Wie hinter hundert Türen ist dieser große Schlaf, den zwei Menschen gemeinsam haben; so gemeinsam wie *eine* Mutter oder *einen* Tod.¹⁰¹
IST das der Morgen? Welche Sonne geht auf? Wie groß ist die Sonne.¹⁰² Sind das Vögel? Ihre Stimmen sind überall.¹⁰³
Alles ist hell, aber es ist kein Tag.

[23]

ALLES ist laut, aber es sind nicht Vogelstimmen.¹⁰⁴
Das sind die Balken, die leuchten.¹⁰⁵ Das sind die Fenster, die schrein. Und sie schrein, rot, in die Feinde hinein, die draußen stehn im flackernden Land, schrein: Brand.¹⁰⁶
Und mit zerrissenem Schlaf im Gesicht drängen sich alle, halb Eisen, halb nackt, von Zimmer zu Zimmer, von Trakt zu Trakt und suchen die Treppe.¹⁰⁷
Und mit verschlagenem Atem stammeln Hörner im Hof:
Sammeln, sammeln!
Und bebende Trommeln.

[24]

ABER die Fahne ist nicht dabei.
Rufe: Cornet!
Rasende Pferde, Gebete, Geschrei,
Flüche: Cornet!
Eisen an Eisen, Befehl und Signal;
Stille: Cornet!
Und noch ein Mal: Cornet!
Und heraus mit der brausenden Reiterei.

Aber die Fahne ist nicht dabei.¹⁰⁸

nemici.

101 Il grande sonno degli amanti dopo l'amore non poteva essere più potentemente evocato.

102 Tutto visto attraverso il sonno, ridesto di soprassalto, degli amanti. Impressione di luce.

103 Impressione, invece, di suono.

104 Le due contrapposizioni (luce, suono) della coscienza che incomincia a farsi dopo il risveglio.

105 Incendio appiccato dai nemici.

106 Potenti notazioni impressionistiche.

107 Sono i guerrieri sveglati di soprassalto che cercano uno scampo.

108 Commento a soggetto.

Lascia! Sia chi si sia, nel locale della torre egli non trova adito.
Come dietro cento porte è questo grande sonno, che hanno due creature umane in comune: in comune così come una madre sola o una sola tomba.

23.

E' la mattina questa? Quale mai sole si leva? E come è grande? Sono uccelli? Le loro voci sono dappertutto.

Tutto è chiaro, ma non è il giorno. Tutto è sonoro (pieno di grida): ma non sono voci di uccelli.

Sono le travi che illuminano.

Sono le finestre che urlano. Sono le finestre che strillano. E strillano, rosse, dentro i nemici, che stanno fuori nella campagna vampante di fiaccole. Strillano: Al fuoco! E col sonno stracciato sui volti fan ressa tutti, mezzo in ferro mezzo ignudi, di stanza in stanza, di andito in andito e cercano la scala.

E con fiato mozzato barbugliano i corni nel cortile:

Adunata! Adunata!

E trepido rollio di tamburi.

24.

Ma il vessillo non è con loro.

Grida: Alfieri!

Cavalli infurianti, preghiere, grida, bestemmie: Alfieri!

Ferro contro ferro, comandi e segnali: Alfieri!

E ancora una volta: Alfieri!

E fuori con la rombante cavalleria.

Ma il vessillo non è con loro.

[25]

ER¹⁰⁹ läuft um die Wette mit brennenden Gängen, durch Türen, die ihn glühend umdrängen, über Treppen, die ihn versengen, bricht er aus dem rasenden Bau. Auf seinen Armen trägt er die Fahne wie eine weiße, bewußtlose Frau. Und er findet ein Pferd, und es ist wie ein Schrei: über alles dahin und an allem vorbei, auch an den Seinen.¹¹⁰ Und da kommt auch die Fahne wieder zu sich¹¹¹ und niemals war sie so königlich; und jetzt sehn sie sie alle, fern voran, und erkennen den hellen, helmlosen Mann und erkennen die Fahne...¹¹²
Aber da fängt sie zu scheinen an, wirft sich hinaus und wird groß und rot...¹¹³

Da brennt ihre Fahne mitten im Feind, und sie jagen ihr nach.¹¹⁴

[26]

DER von Langenau ist tief im Feind, aber ganz allein.¹¹⁵ Der Schrecken hat um ihn einen runden Raum gemacht,¹¹⁶ und er hält, mitten drin, unter seiner langsam verlodernden Fahne.

Langsam, fast nachdenklich, schaut er um sich. Es ist viel Fremdes, Buntes vor ihm. Gärten — denkt er und lächelt.¹¹⁷ Aber da fühlt er, daß Augen ihn halten und erkennt Männer und weiß, daß es die heidnischen Hunde sind —: und wirft sein Pferd mitten hinein.

Aber, als es jetzt hinter ihm zusammenschlägt, sind es doch wieder Gärten, und die sechzehn runden Säbel, die auf ihn zuspringen, Strahl um Strahl, sind ein Fest. Eine lachende Wasserkunst.¹¹⁸

[27]

DER Waffenrock ist im Schlosse verbrannt, der Brief¹¹⁹ und das Rosenblatt einer fremden Frau. —

Im nächsten Frühjahr (es kam traurig und kalt) ritt ein Kurier des Freiherrn von Pirovano langsam in Langenau ein. Dort hat er eine alte Frau weinen sehen.¹²⁰

109 Egli, l'alfiere. Si è destato dal sonno di soprassalto: e l'istinto guerriero lo porta ad accorrere giù.

110 Paragone *vivo* del grido. *Ein Pferd*: un cavallo qualsiasi, non il *proprio* cavallo.

111 L'alfiere ha riguadagnato col vessillo il proprio posto di combattimento.

112 Mann=l'Alfiere. Senza elmo, perché era in amore e non ha paura.

113 L'Alfiere le dà fuoco perché sia ben visibile.

114 L'Alfiere come condottiero.

115 Trasognamento.

116 Terrore della bandiera che brucia.

117 Trasognamento.

118 Commento a soggetto.

119 La lettera alla mamma.

120 La mamma dell'Alfiere. A soggetto. Leggere la mia versione.

25.

Egli corre a gara con gli anditi in fiamme, per porte, che lo circondano ardendo, per scale che lo abbrucicchiano, irrompe fuori dall'edificio furente.

Sulle sue braccia reca la bandiera come una bianca donna svenuta. Ed egli trova un cavallo, ed è come un grido: sopra tutto su via, e contro tutto innanzi, anche ai suoi (a quelli del suo reparto). Ed ora giunge anche il vessillo al suo posto; e mai era stato così regale. E adesso tutti la vedono, lontana innanzi, e riconoscono il luminoso senza elmo uomo: e riconoscono il vessillo.

Ma ora incomincia ad apparir luce, si apre e divien grande e rossa...

Ora brucia la bandiera in mezzo al nemico, ed essi i guerrieri le si avventano dietro.

26.

Il Signore di Langenau è profondamente dentro il nemico, ma è del tutto solo.

Il terrore ha fatto intorno a lui uno spazio rotondo, ed egli si tiene, nel centro dentro, sotto la bandiera che a poco a poco si brucia.

Lentamente, quasi pensieroso, egli guarda intorno a sé! Vi è un complesso di miraggi estranei, variopinti innanzi a lui.

Giardini – pensa egli e sorride.

Ma ora egli sente, che lo fermano degli occhi e riconosce uomini e sa, che sono cani pagani: — e scaglia il suo cavallo nel centro di quelli.

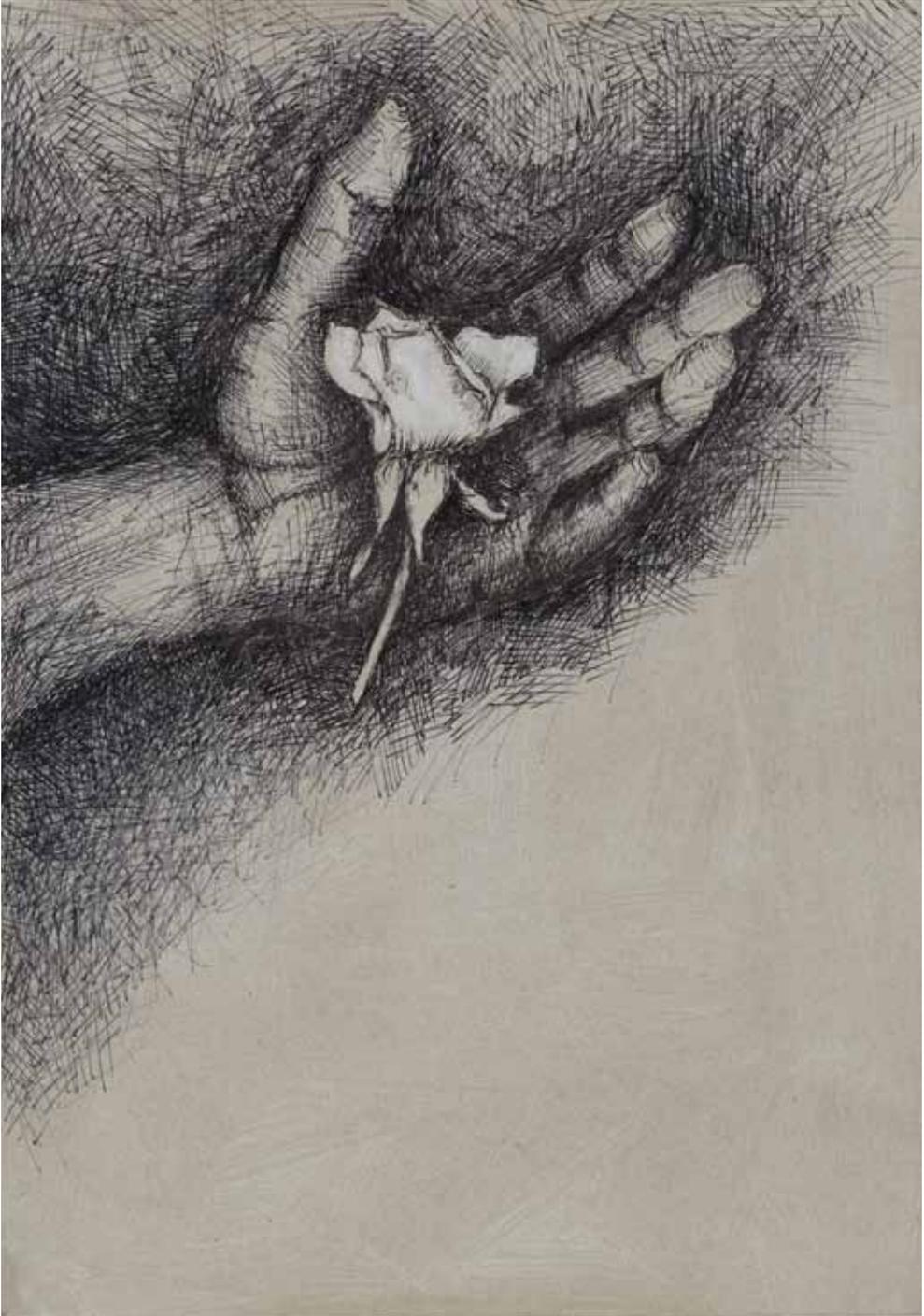
Ma quando adesso dietro di lui il cerchio nemico si serra, sono di nuovo giardini, e le 16 scimitarre, che si scagliano su di lui, raggio su raggio, sono una festa.

Una ridente arte d'acqua (giuoco di zampilli d'acqua = fontane — che ridono)

27.

Il giaco d'acciaio è bruciato nel castello, la lettera e il petalo di rosa di una donna straniera.

La primavera di poi (venne triste e fredda) un corriere del Barone di Pirovano cavalcò piano entrando a Langenau. Lì ha visto piangere una vecchia donna.



Edgar Caracristi, *Un giorno all'alba...*



Edgar Caracristi, *Finalmente, davanti a Sporck...*



Edgar Caracristi, *Sono gli stormi all'addiaccio...*

Versione 1929¹

Ai lettori il traduttore²

Il libro su Rilke che seguirà alla Raccolta di opere rilkiane tradotte, a questo volume e ai successivi, mi esonera dal compito di presentare adesso (e fosse pure di scorcio) il Poeta ai lettori.

Fra l'uno e gli altri, non sia per ora intermediaria se non la lunga, e appassionata, fatica del traduttore.

Ridussi qui in versi italiani (disponendole via via per successione di tempo) poesie trascelte da ciascun volume delle *Liriche* di Rainer Maria Rilke. Mancano solo, in questo florilegio, versioni dai *Sonetti a Orfeo* e dalle *Elegie di Duino*, che avrebbero dovuto inserirsi subito dopo le *Nuove Poesie*.

Le esclusi, perché mi aveva già preceduto un traduttore-poeta che molto apprezzo: Elio Gianturco. Epperò, nella Raccolta italiana, *Sonetti a Orfeo* e *Elegie di Duino* appariranno in apposito volume, tradotte da lui.

Dal mio libro su Rilke si vedrà che quest'ultima espressione della lirica rilkiana non è da me sentita con quella profonda e commossa pienezza di «simpatia», senza la quale accingermi a tradurre non mi riesce in alcun modo possibile.

Ciò valga a giustificare la lacuna.

E adesso, ch'io mi ritragga conviene. E che la mia voce ceda per l'innanzi alla diretta voce del Poeta, così come essa mi ha parlato nelle lunghe veglie, quando imploravo a interpretarla sovrumane potenze, e troppo, ogni volta, mi pareano inadeguate le mie, a ricreare nella lingua diversa, in immagini e in musiche, l'incanto della poesia originale.

Tradurre è sempre una sgomentevole impresa. Più sgomentevole ancora, tradurre un lirico tedesco. Tradurre un lirico tedesco come Rilke, addirittura disperata.

Quel suo stile rapido di ellissi e frequente di scorci; balenante ed irto di reticenze e di sottintesi; spesso ambiguo di sensi per la novità e per l'audacia degli scarsi nessi sintattici; inabissato con le più lontane radici nell'etimo delle parole, a suggerne sempre più fresche ed energiche linfe poetiche; così inesauribilmente abile e geniale nello sfruttare le possibilità liriche di una lingua in cui dall'inventato accozzo imprevisto di due vocaboli l'immagine si sprigiona come un lampo dall'urto di due nuvole temporalesche; quella sua irripetibile e sfarzosa ricchezza di vituosità musicali, onde ogni lirica rilkiana sembra, più che scritta, sonata su la tastiera dei sensi, e la melodia determinare, anzi creare, l'immagine, più che

1 R. M. Rilke, *Liriche*, Milano, Edizioni Alpes, 1929, pp. 89-123.

2 *Ibidem*, pp. XI-XVII.

non l'immagine la melodia; quella sua strabocchevole maestria nel giocare facile e spedito col contrappunto di allitterazioni, di assonanze, di rime, spremendo sino all'ultima stilla tutta la ricchezza melodica dell'idioma tedesco; e, infine, quel suo perenne parlare trasognato ed astratto alle cose e a se stesso un linguaggio di intesa e di consuetudine ermetica – tutte queste varie e potenti peculiarità dello «stile» rilkiano (ed altre infinite che non mi attardo ad aggiungere), son tali da far tremare chiunque si accinga a tradurre in un idioma straniero il miracolo di una consimile poesia.

Dissolverne ciascun piccolo (e pur quanto complesso!) organismo, traverso l'analisi de' suoi infiniti elementi costitutivi (di linea e di forma: di colore, di suono e di profumo); penetrar nel giuoco misterioso delle loro vicendevoli azioni e reazioni, per riconnettere poi gli uni e le altre in una nuova compagine che alla compagine originale *equivalga* in peso e in volume di energia lirica – non sarebbe, ad alcun filologo-poeta, possibile. E chi si accingesse alla impresa, mirando a questo scopo orgoglioso e sacrilego, meriterebbe per ciò solo da Febo il supplizio di Marsia.

Ad altro, più modestamente, e già fin troppo altieramente, mirai. A render cioè agevole conoscere, almeno in «ricalco», la poesia di Rilke, a tutti coloro cui non è dato accostarla di su l'originale tedesco.

Procurai solo che il «ricalco» toccasse il limite estremo di simigliante bellezza, raggiungibile non tanto dalle generiche possibilità dell'arte di tradurre in versi, quanto dalle specifiche capacità personali.

E s'intende che, questo, è il *mio* Rilke. Fedele più che alla sua obbiettiva realtà, alle soggettive impressioni che ne ebbi.

Un Rilke, tuttavia, che per il lungo giro di oltre due anni rappresentò per me una sofferta e goduta esperienza di vita.

Così profonda ed esclusiva, da saturarmi attorno l'universo. Così drammatica, che nel prendere adesso congedo da Rilke, mi sembra d'aver per sempre chiuso gli occhi a una creatura amata.

Possano le sue pupille riaccendersi nel cuore di chi legge!

Vincenzo Errante

Milano, marzo 1929

La Ballata su l'amore e su la morte dell'alfiere Cristoforo Rilke

(1899-1906)

«...Il 24 Novembre dell'anno 1663 Ottone Rilke Signore di Langenau Graenitz e Ziegra, fu in Linda investito del feudo omonimo, per la aliquota già patrimonio del fratello Cristoforo, caduto sul campo in Ungheria.

Ma dovette egli stendere compromesso di riconoscere nulla l'investitura, qualora il fratello Cristoforo (che dall'atto di morte prodotto risultava defunto quale alfiere della compagnia comandata dal barone Piròvano nell'imp. austr. reggimento di Heyster a cavallo) – tornasse....».

Ho trovato questo passo in un antico *registro*. Lo si può leggere così. O, anche, nel modo seguente:

1.

Cavalcare, Cavalcare, cavalcare. Tutto il giorno. La intiera notte. Il giorno intero. Cavalcare, cavalcare, cavalcare.

E il cuore s'è fatto così stanco! Così immensa la nostalgia!

Non si scorge più groppa di monte. Non un albero. Nulla ardisce levarsi a mezz'aria. Esotiche capanne s'accovacciano sitibonde, protese a sorgive inaridite in pantani. Nemmeno una torre. E sempre lo stesso paesaggio...

Due occhi? Ma per vedere che cosa? La notte soltanto, a volte, ci si illude di conoscer la via. Ripercorriamo forse, dopo ogni tramonto, il cammino conquistato a fatica, di giorno, sotto questo cielo straniero? ... Forse. Pesante è la sferza del sole. Come da noi nel cuore d'agosto. Non era dunque già sul colmo l'estate, quando sonò il buttasella? Nel commiato, dal verde, a lungo smagliarono le vesti delle donne, dietro gli stormi via via più lontani. Ma ora, da gran tempo!, si cavalca. Dev'essere autunno, pertanto.

Almeno laggiù, ove donne accorate ripensano a noi.

2.

Ritto in arcioni, s'accosta il sire di Langenau.

Mormora: «Signor Marchese...».

Ha parlato ed ha riso, per ben tre giorni, il compagno: un piccolo ed esile cavaliere di Francia. Ora, sembra dismemore. È come un bimbo già vinto dal sonno. Densa gli s'adagia la polvere su la fine goletta bianca a ricamo. Egli non se ne avvede. Sfioreisce a poco a poco su la sella di velluto.

Ma sorride il sire di Langenau. E dice: «Strani occhi avete, marchese. Certo, voi somigliate alla mamma».

Ed ecco, che l'esile cavaliere, si aderge. Spolvera la candida goletta di trina. È — d'improvviso — rinato.

3.

Qualcuno racconta della mamma lontana.

Certo, un cavalier d'Alemagna. Ad alta voce, lento, colloca le parole. Siccome fanciulla che fiori da un fascio trascalga, e questo va su quello provando e ancor non prevede la conserta armonia — così dispone egli, accanto a parola, parola. Per la gioja? O il dolore?

Protendon tutti l'orecchio. E pur chi, nello stormo, non conosce l'idioma tedesco, d'un tratto — comprende.

... Anche se percepisce soltanto qualche avulsa parola: «A sera»... «Ero piccino...».

4.

Ed eccoli già stretti, concordi questi cavalieri che vengon di Francia e di Borgondia, dai Paesi Bassi e dalle valli della Carinzia, dai castelli di Boemia, dalle terre di Leopoldo imperatore.

Ciò che l'uno vien narrando, l'hanno anche gli altri *sentito*. In non diversa maniera.

Come se, al mondo, non vi fosse che un'unica mamma: — per tutti.

5.

Si cavalca così, immergendosi nel folto della sera. Di una sera qualunque.

Silenzio, di nuovo. Ma sta dentro, nel cuore d'ognuno, il viatico di luminose parole.

Discinge, si toglie adesso l'elmo il marchese. Son morbidi i suoi capelli di tenebra. Com'egli il capo reclina, per le spalle la chioma s'effonde, feminea.

Anche il sire di Langenau scerne adesso, da lungi, qualcosa levarsi: sveltato ed oscuro, in un alone di luce.

Più tardi, più innanzi — lontanando — il pensiero improvviso: una Madonna.

6.

Fuochi di bivacco. Si siede, torno torno, in attesa. In attesa che qualcuno canti.

Ma grava su tutti una sì profonda stanchezza! La luce rossastra, è pesante. S'apiglia alle calzature polverose. Striscia fin sopra i ginocchi. Sbircia entro le mani congiunte. Non ha ali. I volti sono immersi nella tenebra. Pure, brillano un poco, di strana luce, gli occhi del piccolo Francese. Egli ha baciato furtivo una rosa. Séguiti pure adesso ad appassirgli sul cuore!

Se n'è accorto il sire di Langenau, poi che prender sonno non può. Pensa: «Io non ho alcuna rosa sul cuore!...».

Poi, canta. Ed è un'antica canzone nostalgica, che le fanciulle, in patria, modulano d'autunno, quando muoion sui campi le mèssi.

7.

Dice il piccolo marchese:

«Siete voi giovine molto, signore?»

E il sire di Langenau, un po' triste, un po' fiero:

«Diciott'anni».

Poi, tacciono.

Più tardi ancora domanda il Francese:

«Avete in patria una sposa promessa?»

«Che ha biondi, così come i vostri, i capelli».

«E voi?», ribatte il sire di Langenau.

E taccion di nuovo. Fin che quegli prorompe:

«Perché mai siete allora lì in sella, e cavalcate per terre pestifere incontro ai cani infedeli?»

Il marchese sorride: « Per ritornare...».

E divien triste il signore di Langenau. Ripensa una bionda fanciulla, con la quale, laggiù, avea diviso i suoi giochi. Selvaggi.

E in patria vorrebbe adesso tornare. Per un attimo solo. Per quell'attimo solo, che basti a proferir le parole: «Magda, perdona se fui sempre così...»

«...Fui?...» ripensa il giovinetto.

E sono lontani.

8.

Un giorno, all'alba, ecco un cavaliere. E poi un altro. Quattro. Dieci. Tutti chiusi nel ferro — grandi. Poi, dietro, migliaia: l'esercito.

Separarsi, bisogna.

«Fate in patria felice ritorno, marchese!».

«Vi protegga Maria, cavaliere!».

Ma prender commiato, non possono. Sono amici, d'un tratto: fratelli. Molto han-

no ancora da confidarsi, poiché già tanto, l'uno dell'altro, conoscono ormai. Indugiano. Ed è precipite furia d'intorno, fra scalpitar di cavalli.

Ecco: dalla destra sfila il lunghissimo guanto il marchese. Trae furtivo la piccola rosa. Un foglia ne spicca, co'l gesto di chi franga una particola.

«Vegli questo talismano su voi!»

Stupito, il sire di Langenau a lungo riguarda allontanarsi il compagno. Poi, nasconde la esotica foglia sotto il giaco d'acciaio.

Sui flutti del cuore si leva, s'abbassa il petalo di rosa.

Squillo di corno. Verso i ranghi galoppa il sire di Langenau.

Tristemente sorride.

Una donna – straniera! — sta vigilante su lui.

9.

Lunghesso gli stormi, bestemmie smagliar di colori altissime risa.

N'è abbacinato, tutto in giro, il paesaggio. Accorrono in variopinte vesti, ragazzi. Baruffe e clamori. Fanciulle che han porpore accese su le chiome fluttuanti. Richiami.

Chiusi in maglie di ferro, donzelli: foschi come la Notte che va. Con cupido ardore abbrancan le donne procaci. Ne straccian le vesti. Le serrano forte, guizzanti, di contro i tamburi. Repugnano, quelle, ritrose. E le mani convulse, a difesa, li destan dal sonno a rullare.

Rullano in sogno. Rullano in sogno, a distesa... E reggono a sera assai strane lanterne. In cuffie d'acciaio, rifulger di rutilo vino.

Vino? O sangue?... Chi sa?

10.

Innanzi a Spork, finalmente.

Presso il cavallo bianco, il gran Condottiero torreggia. Le lunghe sue chiome han bagliori di ferro.

Non ha dimandato, il sire di Langenau. Il Duce ravvisa, all'aspetto. Balza di sella. Fra nemi di polvere, s'inchina.

Una lettera porge. Gli propizierà il generale.

Ma questi comanda: «Lèggi!» Le labbra non si son schiuse nemmeno. Non occorre. Soltanto tempestare esse sanno. Al resto provvede, con cenni d'imperio, la destra.

È sufficiente. E lo prova.

Il sire di Langenau ha da tempo finito. Non sa più dove sia.

Spork solamente — su tutto, su tutti.

Perfino il cielo è scomparso.
Adesso Spork, il grande Condottiero, dice:
«Alfiere». Ed è molto.

11.

Sono gli stormi all'addiaccio, di là della Raab.
Verso il fiume, a raggiungerli, cavalca – solo – il sire di Langenau.
Pianura. Sera.
Dinanzi alla sella, balena per entro la polve il fibbiale.
La luna che spunta! Se guarda le mani poggiate al garrese, sovr'esse la vede salire.
Sogna.
Ancora lo investe di un grido.
Quel tronco che, solo, si drizza nel piano
Non úlula un gufo. «Pietà!»
Gli lacera il sogno.
Non tace, perdura.
Ma un grido lo investe improvviso.
Nel bujo ove scruta,
qualcosa s'impenna...
Un corpo s'impenna
a quel tronco. Di giovine donna
che sanguina ignuda,
e in volto gli avventa: «Soccorso!»
Ed ei balza di sella
tra 'l verde cui affosca la notte...
Recide quei ceppi di fiamma.
Scorge gli occhi feminei bruciare,
un batter di denti convulso.
Ella ride?
Inorridisce il sire di Langenau.
Ed è in sella, d'un balzo, di nuovo.
Via nella notte a galoppo si scaglia,
E stringe nel pugno quei ceppi roventi.

12.

Il sire di Langenau scrive, tutto assorto in pensieri.
Lentamente, quasi dipinga, a lettere grandi, precise, diritte. Scrive:

*Mamma mia buona,
siate superba; ch  alfieri son io.
State tranquilla; ch  alfieri son io
Vogliatemi bene; ch  alfieri son io.*

Ripone quindi la lettera in seno, sotto il giaco d'acciaio, accanto alla piccola foglia di rosa. E pensa: «Ne olezzer , fra breve, ogni riga...». E pensa: «Forse, chi sa?, un giorno la troveranno...».

E pensa: «... Perch  non   lungi il nemico».

13.

Calpestan, d'un tratto, gli zoccoli il cadavere di un bifolco. Scannato. Sbarra i grandi occhi. In essi, si specchia qualcosa. Non il cielo.

Pi  tardi,  lulo di cani. Alfine, un villaggio. Sormonta i tugurii – tutto di pietra – il castello. Si slarga il ponte, invitando. A chi avanza, pi  vasta la porta vaneggia, via via. Alto squillar di corni, in saluto. Odi! Strepito, tintinno di ferri, abbajar di mastini. Per la corte, annitir, scalpitare, vociare.

14.

Riposo.

Ospiti, alfine! Non dover sempre servire, con le proprie braccia, ogni brama: di scarse vivande! Non pretendere sempre con cuore nemico, verso ogni cosa, le mani. Ma lasciar che d'attorno la vita si svolga, succeda – e sapere: « Tutto ci  che accade,   pe 'l bene!».

Anche l'anima deve a volte potersi sdrajare, per avvolgersi in s  come in lembi di seriche coltri! Non essere — in eterno — soldati! Ma portar, finalmente, i riccioli liberi per le spalle; e aperto sul petto il largo collare di trine; e posar sopra serici seggi; e immergersi tutti in un tepido bagno — cos .... *E imparare di nuovo* — come la prima volta — le donne... E quali dolci mani esse hanno; e come canta il loro riso, quando paggi dai flavi capelli recano i bei vasellami ricolmi di frutti succosi...

15.

Da prima, convito.

Poi — chi sa come? — festino.

Palpito alto di fiamme. Frusciare di voci. Tinnire di canti alla rinfusa dal balen o de' cristalli. E alfine, dal Ritmo gi  colmo,   traboccata la Danza. E ha tutti travolto,

via, vorticosa, con sé. Per le sale, un estuare di ondate a risacca. Incontri, ricerche, congedi, incontri novelli. Un'ebbrezza di luce per gli occhi in estatico abbaglio... Un lasciarsi cullar sugli effluvii d'estate che spargono, calde, le vesti feminee... Dal vino di tenebra, da mille corolle di rose, il Tempo trascorse frusciando per entro la notte, nel Sogno.

16.

Ma v'è pur chi sosta e si attarda. Fra i molti, uno solo.
Stupito s'affisa su tanto splendore. E, trepido, attende il risveglio. Ché solo nel sonno appajon consimili gale, consimili giostre di femmine belle. E il loro più fievole gesto è come la piega per cui ricade in drappoggio il broccato. Scandiscono — creandole, l'ore, dal tinnulo eloquio d'argento. E a volte protendon le mani — così. E tu farnetichi allora: «In sfere cui non attinge l'anelito mio colgono rose soavi che i miei sguardi mortali non veggono».
E sogni, allora:
«Oh, di sovrumane rose adornarsi, e assurgere diversamente beato, a conquistar quella ghirlanda per le mie tempie ignude — che han freddo!»

17.

Quegli che indossa bianca tunica di seta, ecco, d'un tratto, avverte: destarsi non può. Perché non solo è ben desto; ma impigliato nella dura realtà.
E allora rifugge, con trepido cuore, nel sogno. E sta nel parco. Solo, nel parco di tenebra. E lontano è il festino. E la luce, menzogna. E la notte, gli è intorno, da presso. Vicina, in frescura.
Domanda alla donna protesa su lui:
«Forse, la Notte sei tu?».
Ella sorride.
Vergogna lo prende della sua tunica bianca, feminea.
E vorrebbe essere lungi. Solo. In armi. Tutto in armi, dall'occipite al piede.

18.

«Dimenticato hai forse che mio paggio — per l'intero giorno — tu sei? Mi lasci? Ove corri? La tunica bianca che vesti mi fa oggi sovrana di te».
Egli tace.
«Rimpiangi forse il rude giaco d'acciaio?»
Tace.
«Rabbrividisci di freddo? Nostalgia?»

La Contessa sorride.

No. Rabbrivisce non d'altro che d'aver sentito ricadere, repente, giù da le spalle la sua fanciullezza. Questo misterioso manto soave. Chi mai glielo ha tolto di dosso?

«Forse tu?» chiede con voce che gli suona prima d'ora inaudita.

«Tu!»

Ora, non ha più nulla. Nemmeno un velo su sé. È ignudo come un Santo.

Esile e luminoso.

19.

Lentamente si spegne il castello. In tutti, è come un peso mortale. Stanchi, innamorati o ebbri.

Dopo tante vacue illimiti notti di campo, distendersi sotto le coltri! Larghi, comodi letti di quercia. Sovr'essi, diversamente si prega, che non all'addiaccio, entro il miserabile solco: putrida tomba, a chi voglia calarsi nel sonno.

«Signore Iddio! Sia fatta la tua volontà!»

Son più brevi, di tra le coltri, le preci.

Ma più profonde.

20.

Oscurità nella stanza in cima alla torre.

Ma si balenano in volto, a vicenda, coi loro sorrisi. Brancolano ciechi, le mani protese. E si ritrovano, l'un l'altra, come si trova nel bujo una porta. Al pari di bimbi, cui spaurisca la notte, s'avvinghiano stretti.

Ma paura non hanno.

Nulla, è contro di loro. Non un jjeri. E nemmeno un domani. Ché il Tempo è crollato: e dalle sue macerie, fioriscono entrambi.

Egli non chiede: «E il tuo sposo?»...

Non chiede ella: «...Il tuo nome?»

Trovati si sono, avvinghiati. Per esser – confusi — una nuova creatura.

E cento nomi novelli si daranno a vicenda: per riprenderseli, piano, l'un l'altro.

Così come si sfilava dall'orecchio una perla.

21.

Nell'atrio, sopra uno scanno, l'armatura, la bandoliera, il mantello del sire di Langenau. A terra, i suoi guanti.

Il vessillo sta – rigido — poggiato alla croce della finestra.

È funebre e snello.
Fuori, la bufera s'avventa in furore pe 'l cielo.
E fa la notte a brandelli: bianchi e neri.
Il chiaror della luna trascorre come un lungo baleno; e il vessillo, immobile, ha palpiti inquieti.
Sogna.

22.

Era forse la finestra, dischiusa? E la bufera è ormai dentro il castello?
Chi serra, sbattendo, le porte?
Chi va per le stanze?
Lascia! Sia chi si sa! Nell'eremo della torre, non pèntra alcuno.
Siccome dietro cento usci sbarrati, sta questo gran sonno che hanno due creature,
in comune.
In comune così, come un'unica madre o come un'unica morte.

23.

È forse l'aurora? Qual mai sole si leva? ed è il sole sì immenso? Son gorghéggi d'uccelli? Riempiono essi l'universo.
Tutto rifulge; ma non s'è levata l'aurora.
Tutto risuona; ma non di gorghéggi d'uccelli.
Son le travi, che bruciano. Son le finestre, che strillano. Strillano, rosse, contro le schiere nemiche, che stanno nella notte vampante di fiaccole. Strillano: «Al fuoco!»
Co 'l sonno stracciato sui volti, s'accalcano tutti – mezzo cinti di ferro, ignudi a metà — di andito in andito.
Alla scala si slanciano, cercandola aneli. Rauchi, per tutta la corte, barbugliano i corni: «Adunata! Adunata!»
E trepidi van rullando i tamburi.

24.

Ma il vessillo, il vessillo dov'è?
Richiami: «L'alfiere dov'è?»
Cavalli furanti, preghiere, scattare di grida, bestemmie.
«L'alfiere dov'è?»
Tinnire di ferri, comandi, segnali.
Silenzio. «L'alfiere dov'è?»

«Dov'è? Dov'è?»

E fuori, alla carica, in un rombo, i cavalli.

.....
Ma in testa agli stormi, il vessillo non sta.

25.

A gara s'avventa con gli anditi in fiamme, per usci che addosso gli stringono
vampe, per scale che addosso gli strinan le carni.

Irrompe dal folle maniero.

Su le braccia, come candida esanime donna, egli reca con sé, — la bandiera.

Un cavallo!... V'è in groppa, d'un balzo. Come un grido che tutto raggiunge, che
tutto sovrasta, tralascia, — sorpassa i suoi stormi volanti.

Ed ecco l'insegna, di nuovo, alla testa. Non mai sventolò più regale.

Ciascuno la scorge. Ciascuno saluta, là innanzi, lontano, l'alfiere che splende, dal
libero capo senz'elmo.

D'un tratto, il vessillo balena, s'incendia, trabocca, s'effonde, rosseggia.

Nel folto dell'oste nemica, divampa il vessillo.

E dietro – s'avventan gli stormi.

26.

Nel folto dei ranghi nemici si è spinto il Signore di Langenau. Solo.

Largo gli ha fatto in quel folto – tutto d'in tondo — il terrore. Ed egli sta, ritto,
nel mezzo: di sotto al vessillo, che, lento, bruciando si va.

Attoniti sguardi, all'ingiro, quasi pensoso, sospinge.

Strani, versicolori miraggi!

Pensa: «Giardini...» E sorride.

Repente, s'avvede che lo arrestano pupille ben fise... Volti d'uomini! E son volti
di cani infedeli...

Su loro, spronando, si scaglia...

Ma come a le spalle il cerchio nemico si serra – ancora giardini...

E le sciabole curve che adesso s'avventano a lui – baleni festosi.

Zampilli che sbocciano in risa nel fiore d'una fontana.

27.

Nel castello, l'incendio ha bruciato la tunica d'arme, la lettera e la foglia di rosa:
il talismano di una donna straniera.

La primavera di poi (venne gelida e triste) un corriere del barone di Piròvano
cavalcò, lento, verso il feudo dei Rilke. A Langenau.
E vide pianger colà una donna dai bianchi capelli.



LA BALLATA SU L'AMORE E SU LA
MORTE DELL' ALFIERE CRISTOFORO
RILKE
(1899-1906)



Edgar Caracristi, *Oscurità nella stanza...*

Versione 1951¹

Ai lettori²

La rivelazione in Italia della Poesia di Rainer Maria Rilke risale agli anni 1929-1930.

Si riconnette, cioè, ai quattro volumi delle mie versioni rilkiane e al mio volume biografico-critico, coraggiosamente pubblicati in quegli anni dalla Casa editrice Alpes, diretta allora da Cesare Giardini.

La rivelazione ebbe la risonanza ormai nota. E i cinque volumi della edizione Alpes si esaurirono rapidamente, mentre tra il 1930 e il 1940 andava crescendo sempre più fra noi (così come in Germania e in Francia) l'interesse per l'opera di Rilke.

Di qui, nel 1941³— assunta dalla benemerita Casa editrice Sansoni di Firenze — la nuova Raccolta rilkiana in tre volumi: quello delle *Liriche* (in una scelta più che raddoppiata); quello delle *Prose*; e infine, quello della mia monografia biografico-critica, compiutamente rifusa nel capitolo dedicato alle *Elegie di Dui-no* e ai *Sonetti a Orfeo*. Con questa Raccolta, si giunse, tra il 1941 e il 1947, alla quarta edizione.

Ed ecco che la Sansoni ha adesso disposto questa quinta edizione, — la quale fonde in un unico tomo de' suoi Grandi Classici i due volumi delle *Liriche* e delle *Prose*. [...]

Vincenzo Errante

Dal Ninfale di Riva sul Garda, giugno 1951

1 Da: Rilke, *Liriche e prose*, Firenze, Sansoni, 1951, pp. 119-153.

2 *Ibidem*, pp. XIX-XX.

3 In realtà nel 1942 [nota di chi scrive].



Edgar Caracristi, *Nel folto dei ranghi...*

La ballata sull'amore e sulla morte dell'alfiere Cristoforo Rilke

[1899-1906]

«...Il 24 Novembre dell'anno 1663, Ottone Rilke, Signore di Längenau Graenitz e Ziegra, fu in Linda investito del feudo omonimo per la aliquota già patrimonio del fratello Cristoforo, caduto sul campo in Ungheria.

Ma dovette egli stendere compromesso di riconoscere nulla l'investitura, qualora il fratello Cristoforo (che dall'atto di morte prodotto risultava defunto quale alfiere della compagnia comandata dal barone di Piròvano nell'imp. austr. reggimento Heyster a cavallo) – tornasse....»

Ho trovato questo passo in un antico *regesto*. Lo si può leggere così. O, anche, nel modo seguente:

1.

Cavalcare, cavalcare, cavalcare.

Tutto il giorno. La intiera notte. Il giorno intiero

Cavalcare, cavalcare, cavalcare.

E il cuore si è fatto così stanco! Così immensa la nostalgia! Non si scorge più sagoma di monte. Non un albero. Nulla ardisce di levarsi a mezz'aria. Esotiche capanne s'accovacciano sitibonde, protese a sorgive inaridite in pantani. Nemmeno una torre.... E sempre lo stesso paesaggio....

Due occhi? Ma per vedere che cosa? La notte soltanto, a volte, ci s'illude di conoscere la via. Ripercorriamo forse, dopo ogni tramonto, il cammino conquistato di giorno, a fatica, sotto questo cielo straniero? Forse.... Pesante è la sferza del sole. Come, da noi, nel cuore d'agosto. Ma non era già sul colmo l'estate, quando partimmo? Nel commiato, dal verde, a lungo smagliarono le vesti delle donne, dietro gli stormi lontananti via via. Ora, da gran tempo si cavalca. Dev'essere autunno, pertanto.

Almeno laggiù, — dove accorate le donne ripensano a noi.

2.

Ritto in arcioni, si accosta il sire di Längenau. Mormora:

«Signor Marchese....».

Ha parlato, ha riso per ben tre giorni il compagno: un piccolo, esile cavaliere di Francia.

Ora, sembra dismemore. È come un bimbo sorpreso dal sonno.

Densa gli si adagia la polvere sulla fine goletta bianca, di trina. Egli non se ne avvede. Sflorisce a poco a poco sulla sella di velluto.

Ma sorride di nuovo, il sire di Längenau. E dice:

«Strani occhi avete, marchese.... Certo, somigliate alla mamma....».

Come d'incanto, l'esile cavaliere risboccia e si aderge.

È, d'improvviso, rinato.

3.

Qualcuno, adesso, racconta della mamma lontana.

Certo, un cavaliere d'Alemagna.

Ad alta voce, lento, colloca le parole.

Siccome fanciulla che fiori trascelga, e questo va su quello provando, né ancora prevede la conserta armonia, – così egli dispone, accanto a parola, parola.

Per la gioia o il dolore?

Protendono tutti l'orecchio. E perfino chi non conosce l'idioma tedesco, d'un tratto, comprende.

Anche se percepisce qualche rotta parola:

«A sera....».

«Ero piccino....».

4.

Ed eccoli già stretti, concordi, — questi cavalieri che vengono di Francia e di Borgondia, dai Paesi Bassi e dalle valli della Carinzia, dai castelli di Boemia, dalle terre di Leopoldo imperatore.

Ciò che l'uno viene narrando, lo hanno anche gli altri *sentito*. In non diversa maniera.

Come se, al mondo, non vi fosse che un'unica mamma, — per tutti.

5.

Si cavalca così, immergendosi nel folto della sera. Di una sera senza volto.

Silenzio, di nuovo. Ma sta, nel cuore d'ognuno, il viatico di luminose parole.

Solleva, si toglie adesso l'elmo il marchese.

Sono morbidi i suoi capelli di tenebra. Com'egli il capo reclina, la chioma si effonde per le spalle, feminea.

Anche il sire di Längenau scerne adesso, da lungi, qualche cosa levarsi in un alone di luce.

Snella, solitaria, oscura, — un'erma quasi distrutta.
Più tardi, più innanzi – lontanando – il pensiero improvviso: una Madonna.

6.

Fuochi di bivacco. Si siede, a torno a torno, in attesa. In attesa che qualcuno canti....

Ma grava su tutti una così profonda stanchezza! La luce rossastra è pesante. Si appiglia alle calzature polverose. Striscia fino ai ginocchi. Sbircia entro le mani congiunte. Non ha ali.

I vólti sono immersi nella tenebra. Pure brillano un poco, di strana luce!, gli occhi del piccolo Francese....

Egli ha baciato furtivo una rosa.

Séguiti adesso ad appassirgli sul cuore! Se n'è accorto il sire di Làngenau, poi che prendere sonno non può.

Pensa:

«Io non ho nemmeno una rosa sul cuore....». Poi, canta.

Ed è un'antica canzone nostalgica, che le fanciulle, in patria modulano d'autunno, quando muoiono sui campi le mèssi.

7.

Domanda il piccolo marchese:

«Siete giovine molto, signore!».

E il sire di Làngenau, un po' triste, un po' lieto:

«Diciott'anni».

Poi, tacciono.

Più tardi, ancóra domanda il Francese:

«Avete in patria una sposa promessa?»

«E voi?», ribatte il sire di Làngenau.

«Che ha biondi, così come i vostri, i capelli». E tacciono di nuovo. Fin che quegli prorompe:

«Perché mai siete allora lì in sella, e cavalcate per le terre pestifere incontro i cani infedeli?»

Il marchese sorride:

« Per ritornare....».

E diviene triste il signore di Làngenau. Ripensa una bionda fanciulla, con la quale, laggiù, aveva diviso i suoi giuochi selvaggi.

E in patria vorrebbe adesso tornare. Per un attimo solo. Per quell'attimo solo, che basti a proferir le parole: « Magda, perdona se fui sempre così....».

«Fui?», ripensa il giovinetto.
E sono lontani.

8.

Un giorno, all'alba, ecco un cavaliere. E poi un altro. Quattro. Dieci. Tutti chiusi nel ferro. Grandi. Poi, dietro, migliaia: l'esercito.

Separarsi, bisogna.

«Buon ritorno in patria, marchese!».

«Vi protegga Maria, cavaliere!».

Ma prendere commiato, non possono. Sono amici, d'un tratto. Fratelli. Molto hanno ancora da confidarsi, poi che già tanto, l'uno dell'altro, conoscono ormai.

Indugiano.

Ed è precipite furia d'intorno, fra scalpitar di cavalli.

Ecco: dalla destra, sfila il lunghissimo guanto il marchese. Trae furtivo la piccola rosa. Ne spicca un petalo soltanto, col gesto di chi franga una particola.

«Vegli questo talismano su voi!».

Stupito, il sire di Längenau a lungo riguarda allontanarsi il compagno. Poi, nasconde la reliquia sotto il giaco d'acciaio.

Sui flutti del cuore si leva, si abbassa il petalo di rosa.

Squillo di corno.... Verso i ranghi galoppa il sire di Längenau. Tristemente sorride....

Una donna – straniera — sta vigilante su lui.

9.

Lungh'essi gli stormi, bestemmie smagliar di colori altissime grida.

N'è abbacinato, tutto intorno, il paesaggio. Accorrono, in variopinte vesti, ragazzi. Baruffe e clamori. Fanciulle, che hanno porpore accese tra le chiome fluttuanti. Richiami.

Chiusi in maglie di ferro, donzelli: foschi come la Notte che va. Con cupido ardore abbrancano le donne procaci. Ne straccian le vesti. Le serrano forte, guizzanti, di contro ai tamburi. Repugnano, quelle, ritrose. E le mani convulse, a difesa, ridestan dal sonno i tamburi a rullare.

Rullano in sogno. Rullano in sogno, a distesa....

E reggono, a sera, assai strane lanterne.

In cuffie d'acciaio, rifulger di rutilo vino.

Vino? O sangue? Chi sa?...

10.

Innanzi a Spork, finalmente.

Presso il cavallo bianco, il gran Condottiero torreggia.

Le chiome sue lunghe hanno bagliori di ferro. Non ha domandato ad alcuno, il sire di Längenau. Ravvisa il Condottiero all'aspetto. Balza di sella. Fra nemi di polvere, s'inchina. Porge una lettera. Gli propizierà il generale.

Ma questi comanda:

«Lèggi!».

Le labbra non si sono schiuse nemmeno. Non occorre. Sanno tempestare soltanto. Al resto, provvede con cenni d'imperio la destra.

Basta. E lo prova.

Il sire di Längenau ha finito di leggere da tempo. Non sa più dove sia.

Spork. Solamente Spork. Su tutto. Su tutti. Perfino il cielo è scomparso.

Adesso Spork, il grande Condottiero, spicca tre sillabe sole:

«Alfiere».

Ed è tutto.

11.

Sono all'addiaccio gli stormi, di là della Raab. Verso il fiume cavalca a raggiungerli – solo – il sire di Längenau.

Pianura. Sera.

Per entro la polvere, là innanzi, balenano borchie e fibbiali.

La luna che spunta! Se guarda le mani poggiate al garrese, sovr'esse la vede salire.

Sogna.

Ma un urlo lo investe.... Non tace...Perdura.

Gli lacera il sogno.

Non úlula un gufo.

«Soccorso!».

E il grido lo chiama.

Nel buio ove scruta, un albero solo che strilla.

E un corpo sovr'esso s'impenna. Di giovine donna.

Che, bianca, vi sanguina ignuda;

e in vólto gli avventa quell'urlo:

«Soccorso!».

D'un balzo, è giù di sella l'alfiere,

tra 'l verde che affosca la notte....

Recide quei cànapi ardenti.

Scorge gli occhi feminei bruciare.
Un batter di denti convulso.
Chi ride?
Inorridisce, il sire di Längenau.
Ed è in sella, di nuovo, d'un balzo.
Via nella notte a galoppo si scaglia,
i cànapi ardenti stringendo nel pugno.

12.

Il sire di Längenau scrive, tutto assorto.
Lentamente, quasi dipinga, a lettere grandi precise diritte. Scrive:

*Mamma mia buona,
siate superba; ché alfiere son io.
State tranquilla; ché alfiere son io
Vogliatemi bene; ché alfiere son io.*

Ripone quindi la lettera in seno, sotto il giaco d'acciaio, accanto alla piccola foglia di rosa.

E pensa: «Ne olezzerà, tra breve, ogni riga....».
E pensa: «Forse, chi sa?, un giorno la troveranno....».
E pensa: «Perché non è lontano il nemico».

13.

Calpestano adesso gli zoccoli il cadavere di un bifolco scannato. Sbarra gli occhi. E negli occhi si specchia qualche cosa. Non il cielo.

Più tardi, úlulo di cani.
Alfine, un villaggio.
Sormonta i tugurii – tutto di pietra – il castello.
Si slarga il ponte, invitando. A chi avanza, più vasta vaneggia la porta via via.
Alto squillare di corni, in saluto....
Odi! Strepito, tintinno di ferri, abbaiar di mastini.
Per la corte, annitir scalpitare vociare.

14.

Riposo.
Ospiti, alfine! Non dover sempre servire, con le proprie braccia, la fame: di

scarse vivande! Non protendere sempre con cuore nemico verso ogni cosa le mani! Ma lasciar che d'attorno la vita si svolga, succeda, – e sapere: « Tutto ciò che accade, è pel bene! ».

Anche l'anima deve a volte potersi sdraiare, per avvolgersi in sé come in lembi di seriche coltri! Non essere, in eterno, soldati! Ma portar finalmente i riccioli liberi per le spalle; e aperto sul collo il largo collare di trina; e posar sopra serici seggi; e immergersi tutti in un tiepido bagno, così.... *E imparare di nuovo*, come la prima volta, le donne.... E quali dolci mani esse hanno; e come canta il loro riso, quando paggi dai biondi capelli recano i bei vasellami ricolmi di frutti succosi....

15.

Da prima, convito.

Poi, chi sa come?, festino.

Palpito alto di fiamme. Frusciare di voci. Tinnire di canti alla rinfusa dal balenio de' cristalli. E infine, dal Ritmo già colmo, è traboccata la Danza. E ha tutti travolto, via, vorticoso, con sé.

Per le sale, un estuare di ondate a risacca. Incontri, congedi, incontri novelli. Un'ebbrezza di luce, per gli occhi in estatico abbaglio. Un lasciarsi cullar sugli effluvii d'estate, che spargono, calde, le vesti feminee....

Dal vino di tenebra, da mille corolle di rose, il Tempo trascorre frusciando, per entro la notte, nel sogno.

16.

Ma v'è pure chi sosta e si attarda.

Fra i molti, uno solo.

Stupito si affisa su tanto splendore. E, trepido, attende il risveglio. Ché solo nel sonno appaiono consimili gale, consimili giostre di femmine belle. E il loro più fievole gesto è come la piega per cui ricade in drappoggio il broccato.

Scandiscono, creandole, l'ore, dal tinnulo eloquio d'argento. E a volte, protendono le mani. E tu farnetichi, allora: « In sfere cui non attinge l'anelito mio, colgono rose soavi che i miei occhi mortali non vedono ».

E sogni, allora: « Oh, di sovrumane rose adornarsi; e assurgere diversamente beato; e conquistar quella ghirlanda per le mie tempie ignude, che han freddo! ».

17.

Quegli che indossa una bianca tunica di seta, ecco, d'un tratto, avverte: destar-

si non può. Perché non solo è ben desto. Ma impigliato nella circostante realtà.

E allora rifugge, con trepido cuore, nel sogno. E sta nel parco. Solo, nel parco di tenebra. E lontano è il festino. E la luce, menzogna. E la notte, gli è intorno, da presso. Vicino, in frescura.

Domanda alla donna protesa su lui:

«Forse, la Notte sei tu?».

Ella sorride.

Lo prende vergogna della sua tunica bianca, feminea. E vorrebbe essere lungi.

In armi.

Tutto in armi, dall'occipite al piede.

18.

«Dimenticato hai forse che mio paggio, per l'intero giorno, tu sei?... Mi lasci? Dove corri? La tunica bianca che indossi mi fa oggi sovrana di te....»

Egli tace.

«Rimpiangi dunque il rude giaco d'acciaio?».

Tace.

«Rabbrividisci di freddo? Nostalgia?».

La Contessa sorride.

No! Rabbrivisce non d'altro, non d'altro che d'aver sentito ricadere, repente, giù dalle spalle la sua fanciullezza: questo misterioso manto dolcissimo.... Chi mai glielo ha tolto di dosso?

«Forse tu?», chiede con voce, che gli suona prima d'ora inaudita.

«Tu!».

Ora, non ha più nulla. Nemmeno un velo su sé. È ignudo come un Santo.

Esile e luminoso.

19.

Lentamente si spegne il castello.

In tutti, è come un peso mortale. Stanchi, innamorati o eberi.

Dopo tante vacue illimiti notti di campo, distendersi sotto le coltri! Larghi, comodi letti di quercia. Sovr'essi, diversamente si prega, che non all'addiaccio, entro il miserabile solco: tomba, a chi voglia calarsi nel sonno.

«Signore Iddio! Sia fatta la tua volontà!».

Sono più brevi, di tra le coltri, le preci.

Ma più profonde.

20.

Oscurità nella stanza in cima alla torre.

Ma si balenano in vólto, a vicenda, coi loro sorrisi. Bràncolano ciechi, le mani protese. E si ritrovano a vicenda, come si trova nel buio una porta. Al pari di bimbi, cui spaurisca la notte, si avvinghiano stretti.

Ma non hanno paura.

Nulla è contro di loro. Non un passato. E nemmeno un domani. Ché il tempo è crollato: e dalle sue macerie, fioriscono entrambi.

Egli non chiede: «E il tuo sposo?».

Non chiede ella: «...Il tuo nome?».

Trovati, si sono. Avvinghiati. Per essere, confusi, una nuova creatura.

E cento nomi si daranno a vicenda. Per riprenderseli, piano, a vicenda.

Così come si sfilava dall'orecchio una perla.

21.

Nell'atrio, sopra uno scanno, l'armatura la bandoliera il mantello del sire di Längenau. A terra, i suoi guanti.

Il vessillo sta, rigido, poggiato alla croce della finestra.

È funebre e snello.

Fuori, la bufera si avventa in furore pel cielo.

E fa la notte a brandelli: bianchi e neri.

Il chiaror della luna trascorre come un lungo baleno.

E il vessillo, immobile, ha palpiti inquieti.

Sogna.

22.

Era forse la finestra, dischiusa?

E la bufera è ormai dentro il castello?

Chi serra, sbattendo, le porte?

Chi va per le stanze?

Lascia! Sia chi si sia! Nell'eremo della torre non pèntra alcuno.

Siccome dietro cento usci sbarrati, sta questo gran sonno, che hanno due creature, — in comune.

In comune così, come un'unica madre o come un'unica tomba.

23.

È forse l'aurora? Quale mai sole si leva?
Ed è il sole così immenso?
Sono gorgheggi di uccelli? Riempiono l'universo.
Tutto rifulge; ma non si è levata l'aurora.
Tutto risuona; ma non di gorgheggi d'uccelli.
Sono le travi, che bruciano. Sono le finestre, che strillano. Strillano, rosse,
contro le schiere nemiche, che stanno nella notte vampante di fiaccole.
Strillano: «Al fuoco!».
Col sonno stracciato sui vólti, si accalcano tutti – mezzi cinti di ferro; ignudi a
metà — di àndito in àndito, di stanza in stanza.
Alla scala si slanciano, cercandola aneli.
Rauchi, per tutta la corte, barbugliano i corni: «Adunata! Adunata!».
E trepidi vanno rullando i tamburi.

24.

Ma i vessillo, il vessillo dov'è?
Richiami:
«L'alfiere dov'è?».
Tinnire di ferri. Comandi. Segnali.
Silenzio.
«L'alfiere dov'è?».
«Dov'è? Dov'è?».
E fuori, alla carica, in un rombo, i cavalli.

Ma in testa agli stormi il vessillo non sta.

25.

A gara si avventa con gli ànditi in fiamme. Per usci che addosso gli stringono
vampe. Per scale che addosso gli strinan le carni.
Irrompe dal folle maniero.
Sulle braccia, quasi bianca esanime donna, — la bandiera.
Un cavallo!... V'è in groppa, di balzo.
Come un grido che tutto raggiunge, che tutto sovrasta e tralascia, — sorpassa
gli stormi volanti.
Ed ecco l'insegna, di nuovo, alla testa.
Ciascuno la scorge. Ciascuno saluta, là innanzi, lontano, l'alfiere che splende,

col libero capo senz'elmo.

D'un tratto, il vessillo balena, s'incendia, trabocca. Grandeggia. Rosseggia.
Nel folto dell'oste nemica, l'insegna agitata divampa.
E dietro, si avventano a gara gli stormi.

26.

Nel folto dei ranghi nemici si è spinto il Signore di Längenau.
Solo.

Largo gli ha fatto in quel folto, attorno attorno, il terrore. Ed egli sta ritto, nel mezzo: di sotto al vessillo che, lento, bruciando si va.

Attoniti sguardi, all'ingiro, quasi sognanti, sospinge.

Strani, versicolori miraggi!

Pensa: «Giardini...» E sorride.

Repente, si avvede che pupille ben fise lo arrestano. Vólti d'uomini. E sono vólti di cani stranieri.

Su loro, spronando, si scaglia.

Ma come alle spalle il cerchio nemico si serra – ancóra giardini....

E le sciabole curve che adesso si avventano a lui, – baleni festosi.

Zampilli che sbocciano in risa nel fiore di una fontana.

27.

Nel castello, l'incendio ha bruciato la tunica d'arme, la lettera e il petalo di rosa: il talismano di una donna straniera....

La primavera di poi — venne gelida e triste — un corriere del barone di Pi-ròvano cavalcò, lento, verso il feudo dei Rilke: a Längenau.

E vide pianger colà una donna dai bianchi capelli.



Edgar Caracristi, *Davanti al castello...*

Vincenzo Errante

Orientamento allo studio dei poeti stranieri¹

[...]

Giungere a comprendere, anche soltanto per goderlo dentro di noi, un poeta della nostra lingua (di quella che ci sta dentro nel sangue, fusa col ritmo stesso organico della vita) rappresenta già una arduissima impresa. Ancora più arduo, è conquistare un poeta di lingua straniera.

Alle altre arti tutte, che, attraverso le prodigiose capacità ricettive dell'occhio e dell'udito, beatificano lo spirito umano (alla Musica, alla Pittura, alla Scultura, all'Architettura, alla Danza) è toccata in sorte la fortuna di mezzi espressivi, universalmente intelligibili e sensibili: suono, colore, linea, movimento. Alla Poesia, no. La Poesia si attua e diviene entro limiti imposti dalla varietà delle lingue. La Poesia, anzi, entro questi limiti di varietà, per un contrasto misterioso, si potenzia moltiplicandosi differenziata. Il suo taumaturgico strumento espressivo, la *parola*, (che esercita tutte quante in sè sola le complesse funzioni del suono e del colore, della linea e del movimento) la *parola*, non può essere intesa e sentita da chi non conosce a fondo la lingua, in cui fu adoperata come mezzo artistico.

Soccorre, è vero, per alcuni poeti stranieri, l'opera di un interprete: il traduttore. Ma anzitutto, poche letterature sono come la nostra (e specie nella lirica pura, che è disperata impresa tradurre) povere di versioni poetiche degne di questo nome: forse, per la tempera stessa della lingua italiana, sagomata da una lunga tradizione classica in forme concrete e stabili, perentorie e lampanti, riluttanti a piegarsi sotto il giogo delle compagini stilistiche e delle cadenze metriche straniere. Poi, il traduttore-poeta, scomponendo attraverso il filtro della propria sensibilità reagente, controllata da una mente critica, l'organismo poetico originale ne' suoi atomi infinitesimi, lo rifonde non già in una *equivalente*, ma in una *simigliante* compagine nuova; di linea, di colore, di movimento, di suono. E in questa simigliante, ma non identica, compagine nuova va infusa gran parte dell'anima sua. Per di più, in funzione della razza e dell'epoca a cui il traduttore appartiene. Opera, insomma, d'arte; ma anche di critica in atto, la versione po-

1 *Prolusione tenuta il 3 dicembre 1932 alla R. Università di Milano per la cattedra di Lingua e Letteratura tedesca*, Milano, Arte Grafiche Editrici V. Colonnello & C., 1933, pp. 76. Il manoscritto con le indicazioni per la stampa è conservato a Riva del Garda, Biblioteca Comunale, MS 5050/A. Il testo non è qui riportato integralmente, ma per ampi stralci di specifico interesse per la traduzione. La prolusione fu pubblicata dell'autore a proprie spese in edizione limitata fuori commercio presso l'editore Colonnello che ricorda la vicenda nella prefazione al volume di testimonianze in ricordo di Errante. Il titolo del manoscritto è lievemente diverso rispetto all'edizione a stampa: *Orientamento critico allo studio dei poeti stranieri*.

etica è, forse ancor più della critica, interpretazione personalissima. Vale come sussidio esegetico; ma le sue impressioni non possono sostituirsi alle dirette impressioni dell'originale sulla immediata sensibilità, ai fini della critica.

Ha detto Francesco de Sanctis che se nel vestibolo dell'Arte noi volessimo porre una statua, dovremmo metterci la Forma, e questa mirare e studiare, e che da questa sia il principio. Ebbene. Il mondo anteriore alla poesia (che nel poeta tumultua caotico prima dell'espressione poetica) potrebbe mai «calarsi, fondersi, dimenticarsi, perdersi» in una Forma, la quale non fosse, nel miracolo stesso dell'essere, la *Lingua* in cui il poeta si attua?

Ma conquistare una lingua alle radici per intendere i suoi poeti, non è così agevole come apprendere le poche nozioni sufficienti al tecnico per attingere ai libri tecnici, o al turista per circolare in paese straniero.

Pensate ad alcuni versi immortali della nostra lirica, e proprio a quelli composti dei vocaboli più semplici e consueti. Per esempio, ai due endecasillabi leopardiani

*e naufragar m'è dolce in questo mare,
oppure:
dolce e chiara è la notte e senza vento.*

E ditemi voi a quali abissi del «senso di un idioma», a quali organiche profondità musicali della nostra lingua deve sapersi calare uno straniero, prima che la sua sensibilità estetica appositamente educata giunga a vibrar d'unissono con la nostra sensibilità istintiva, commossa e inondata *alle radici* dal *melos* indefinibile di quei versi.

Nel vestibolo della Letteratura straniera, stia dunque la Forma. E cioè la *Lingua* straniera.

Verità lapalissiana? Certo. Ma in un'epoca in cui nelle Facoltà di Lettere si è ormai, a volte, trasmodatamente reagito contro gli eccessi della filologia pura, mi sembra necessario che da un insegnante non sospetto di filologia pura, vi giunga questo monito. Tanto più che, mentre i profanatori non hanno osato ancora varcare il tempio della Filologia classica, greca e latina, troppi gazzettieri pontificano oggi nelle Letterature straniere, fra incensi di vicendevoli turiboli, dai seggi appoggiati alle colonne dei troppi periodici sedicenti letterarii. Armati di formule pseudofilosofiche più grette e tediose delle vecchie formule retoriche, mistificano di rivelare i poeti di lingue, di cui ignorano spesso, per primi, anche l'alfabeto.

Non vi corrompa, giovani, il loro esempio! Quando non ripetono, per un fenomeno di psittacismo epidemico, giudizi di terza mano, dicono (siatene certi solennissime corbellerie.

5.

sidio e segetico; ma le sue impressioni non possono so-
stituirsi alle dirette impressioni dell'originale sul-
la immediata sensibilità, ai fini della critica.

Ha detto Francesco de Sanctis che se nel vesti-
bolo dell'Arte noi volessimo porre una statua, do-
vremmo metterci la Forma, e questo mirare e stu-
diare, e che da questa sia il principio. Ebbene. Il
mondo anteriore alla poesia - che nel poeta tu-
multua caotico prima dell'espressione poetica - po-
trebbe mai "calarsi, fondersi, dimenticarsi, per-
dersi" in una Forma, la quale non fosse, nel mire-
colo stesso dell'essere, la lingua in cui il poeta si-
attua?

Ma conquistare una lingua alle radici per in-
tendere i suoi poeti, non è così agevole come ap-
prenderne le poche nozioni sufficienti al Tecnico
per attingere ai libri tecnici, o al turista per cir-
colare in paese straniero.

Pensate ad alcuni versi immortali della no-
stra lirica, e proprio a quelli composti dei voca-
boli più semplici e conosciuti. Per esempio, ai
due endecasillabi leopardiani

Tondo corpo sotto
e naufragar m'è dolce in questo mare

o *Tondo corpo sotto*
Dolce e chiara è la notte e senza vento.

E ditemi voi a quali abissi del "senso di un idioma",
a quali organiche profondità musicali della no-
stra lingua deve saper si calare uno straniero, mi-
me che la sua sensibilità estetica appositamente
educata giunge a vibrar d'unisono con la nostra

7.
 fragili come una sensitiva --- ma senza la dura criv-
 ilia di anni ed anni sacrificati alla fatica si ap-
 prendere filologicamente una lingua, voi resterete
 sordi, per esempio, alla musica, e quindi ciechi al-
 la bellezza, di questa semplice, e trasognata, lirica
 goethiana:

*Tutto sotto
 corpo sotto*

Über allen Gipfeln
 ist Ruh:
in allen Wipfeln,
spiëst du
kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
ruhest du auch.

Se non vi sentite tutto l'animo che occorre per
 battervi vittoriosi con la ortografia, con la morfologia,
 con la sintassi e con la metrica; per conquistare il
 lessico; per farvi, attraverso una lunga con-
 suetudine coi testi, il gusto quasi fisico della
 lingua - per compiere insomma una solida pre-
 parazione filologica - rinunziate, fin d'ora, alla
 gioia di capire e di sentire un poeta straniero.

Sarà fatica aspra ed ingrata. I vostri organi
 vocali si ribelleranno da prima, ad emettere suoni
 che vibreranno barbari all'orecchio. Se vostra
 memoria rilutterà contro l'assalto, in falangi, dei
 vocaboli e dei paradigmi. Se vostra logica, contro
 il sovvertimento della consueta sintassi --- ma
 il giorno in cui, per grazia di quella fatica, vi si
 rivelerà l'incanto della prima lirica nella lingua
 ormai sottomessa; e avvertirete in quella il baleno
 d'una immagine, la pennellata di colore in sito di
 un aggettivo, il quizzo di movimento proprio

Non vi gioverà imbottirvi, come i famosi ranocchi aspiranti alle proporzioni del bue, di astruse precettistiche estetiche; armarvi di capziose scaltrezze dialettiche; moltiplicare i virtuosismi di una sensibilità capillare – se non vi siate messi prima in grado di esporvi, per reagire, alle immediate impressioni del testo straniero. Potrete essere dotti come Pico, dialettici come Socrate e più loici di Mefisto, scrittori come Sainte-Beuve o eloquenti come Taine, vibratili come una sensitiva... Ma senza la dura vigilia di anni ed anni sacrificati alla fatica di apprendere filologicamente una lingua, voi resterete sordi, per esempio, alla musica, e quindi ciechi alla bellezza, di questa semplice, e trasognata, lirica goethiana:

*Über allen Gipfeln
ist Ruh!
In allen Wipfeln,
spürst du
kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
ruhest du auch.*

Se non vi sentite tutto l'animo che occorre per battervi vittoriosi con la ortografia, con la morfologia, con la sintassi e con la metrica; per conquistare il lessico; per farvi, attraverso una lunga consuetudine coi testi, il gusto quasi fisico della lingua (per compiere insomma una solida preparazione filologica) rinunziate, fin d'ora, alla gioja di capire e di sentire un poeta straniero.

Sarà fatica aspra e ingrata. I vostri organi vocali si ribelleranno, da prima, a emettere suoni che vibreranno barbari all'orecchio. La vostra memoria rilutterà contro l'assalto, in falangi, dei vocaboli e dei paradigmi. La vostra logica, contro il sovvertimento della inusitata sintassi... Ma il giorno in cui, per grazia di quella fatica, vi si rivelerà l'incanto della prima lirica nella lingua ormai sottomessa; e avvertirete in quella il baleno d'una immagine, la pennellata di colore insita in un aggettivo, il guizzo di movimento propagantesi come corrente elettrica da un verso, la cadenza lirica in cui si sciolgono le logore giunture della sintassi, l'energia poetica che si sprigiona dalla sintesi nuova di due vocaboli in una parola composta; e soprattutto le infinitesime azioni e reazioni vicendevoli di quegli atomi fusi nell'organismo artistico – quel giorno, benedirete la fatica lunga aspra e ingrata. Perché sarete giunti, quel giorno, a estendere, moltiplicandola, la capacità dei vostri sensi e del vostro spirito. Come dopo l'ascensione d'una montagna, avrete incluso nel vostro orizzonte, in potenza, il panorama di tutta un'altra Poesia da godere.

Conquistata che abbiate la lingua, avrete certo assolto, fra i compiti vari, il più ingrato. Ma non basta. V'occorrerà iniziarvi a quello che, in un recente saggio, Borgese definì «il senso d'una letteratura».²

Vorrei che non mi fraintendeste, scambiandomi per un discepolo anacronistico di Ippolito Taine. Non lo sono, anche se oso riconoscere, in epoca d'avventata giustizia sommaria nei riguardi dell'opera sua, i non pochi meriti di questo Maestro della critica positivista, succeduta nella seconda metà dell'Ottocento, sui territori dell'arte invasi dalla scienza trionfante, alla critica romantica cui coronò la solitaria veggenza di Francesco de Sanctis.

Io so che fu grave errore ridurre l'arte a prodotto naturale, spiegandola, al microscopio, come tutta quanto risolta e finita nei tre elementi genetici della *razza del momento* e dell'*ambiente*. So bene che fu errore annientare le individualità dei poeti per entro le leggi del determinismo storico e sotto gli attributi fisiologici della specie. Non ignoro (anche perché è gloria italiana) la strenua battaglia combattuta dall'estetica dell'intuizione e della creazione contro quegli errori dell'empirismo. Riconnettendosi da un lato al de Sanctis dall'altro al Bergson – Croce, Aliotta, Cesareo, Gentile hanno rivendicato la libertà della fantasia e, per essa, la individua autonomia d'ogni poeta e, anzi, d'ogni opera. Hanno scarcerato le monadi dalla servitù delle ellissi storiche, dalla prigionia delle costellazioni scolastiche.

Ma pure, se è vero che ogni poeta e ogni opera rappresentano un cosmo autonomo, in cui gli stimoli e le ispirazioni ambienti appajono trasfigurati inconfondibilmente da ogni singola fantasia creatrice (e solo questa trasfigurazione è il fatto estetico) – non v'ha dubbio che le espressioni d'una letteratura sono riconoscibili a distanza in forza di determinati contrassegni comuni, di determinati caratteri solidali, perfino nel *modo* di quella trasfigurazione fantastica.

Come gli individui d'una stirpe, d'altronde; e non importa se singolarmente tra di loro differentissimi.

Ponete insomma la simmetrica architettura armoniosa della *Commedia*, retta dal numero, contro la caotica selva del *Faust*, retta dal giuoco fantastico; mettete il chiaro e liquido scorrere orizzontale d'una sinfonia di Rossini contro il vertiginoso impennarsi verticale d'una *Toccata e fuga* di Bach. E ditemi poi se sarebbe possibile immaginare invertiti i climi nazionali in cui nacquero; se basta proprio davvero a chiarirci il violento contrasto l'antitesi delle due singole personalità

2 Con ogni verosimiglianza Errante si riferisce al lavoro di Giuseppe Antonio Borgese, *Il senso della letteratura italiana*, Milano, Treves, 1931. Preme sottolineare il valore di questo richiamo. Al tempo Borgese era già in America dove insegnava senza aver prestato giuramento al regime fascista. Sarebbe rientrato in Italia solo nel 1948.

creatrici, o se non giovi anche appellarci alla irriducibile antipodia delle due razze, germanica e latina.

Il complesso di quei caratteri solidali e di quei contrassegni comuni; il ripetersi di alcuni motivi conduttori facilmente enucleabili dal ritmo storico delle espressioni letterarie; la prevalente aspirazione di queste alla plastica piuttosto che alla musica, o viceversa – tutto ciò, ed altro ancora, costituisce il senso, e direi quasi, lo *stile* di una letteratura. Per predisporci a capirne un poeta (per abolire insomma in noi critici lo *stile* della nostra letteratura che svierebbe la sensibilità corrompendo *a priori* il giudizio ³) giova iniziarci al senso della letteratura straniera. Ma alla iniziazione non basta il moltiplicarsi delle esperienze soltanto letterarie. Bisogna che vi addentriate nel dramma storico del popolo straniero; che ne apprendiate, a volte, la filosofia; che esponiate i vostri sensi alle impressioni delle altre arti (della musica, della pittura, della scultura, dell'architettura) nelle quali tutte lo stile caratteristico dell'arte di un popolo si ripete confermandosi e precisandosi.

Se è vero, come è vero, che *l'audacia della libertà* è il motivo conduttore dominante nella letteratura tedesca da Lutero e Nietzsche (BORGES), non riuscirete ad afferrarne i motivi organici, ove non abbiate prima capito il grande dramma della Riforma, in cui la Germania riscattò, a prezzo di un secondo sofferto Medio Evo, la libertà di rifarsi una civiltà sua propria indipendente dalla civiltà latina e cattolica. Soltanto allora, capirete anche le cause e i caratteri del tardivo Rinascimento tedesco – ultimo, in ordine di tempo, fra i Rinascimenti europei – col tumultuario scoppio improvviso dello *Sturm und Drang* (vera e propria Riforma antilatina trasferitasi dal campo religioso e politico al campo filosofico e artistico) e con la meravigliosa fioritura del Romanticismo.

Similmente, non sperate mai d'*intuire* l'unità metafisica del *Faust* goethiano, voi, avvezzi a *percepire* quella architettonica della *Commedia*, se non abbiate fatto prima vostro il senso almeno della filosofia tedesca; così come per comprendere il disperato *Streben* del protagonista nessun commento vi sarà più esplicito del petrificato slancio verticale d'una cattedrale gotica. Se vi accosterete ai mille *Lieder* della lirica tedesca, in cui s'effondono tutte le luci tutti i suoni tutti i profumi della primavera, tutte le estasi e tutti i tormenti dell'amore, tutti gli incanti magici della natura, essi v'appariranno poco più che sdolcinatissime canzoncine del Settecento italiano (Rolli o Metastasio) ove non vi siate prima iniziati sulle prodigiose melodie dello Schumann: *Liederkreis* e *Dichtersliebe*. E resterete sordi a gran parte della lirica tedesca, in cui la natura si esprime con una sensibilità e con un'anima più vive della sensibilità e dell'anima umane, se

3 Grandissima sensibilità di Errante che individua nella mancanza di distacco da un *habitus* mentale acquisito e difeso con pervicacia la possibilità di penetrare rettamente una realtà straniera avvicinata e valutata con categorie incongrue, oggi potremmo dire con attitudine coloniale.

non avrete bevuto con tutti i pori dei vostri sensi dischiusi il divino *Waldweben*, il mormorio della foresta, nel wagneriano *Sigfrido*.

La lunga via mi costringe ad accennare appena in baleno di scorci con parsimonia di esempi. Tenete comunque ben fermo che, come la letteratura greca del quinto secolo avanti Cristo sorge e cammina indissolubilmente allacciata alle Cariti della Scultura e dell'Architettura, così la Poesia tedesca sorge e cammina, nel suo tardivo Rinascimento, indissolubilmente allacciata, quasi in gruppo canoviano, alle sue sorelle immortali: la Musica e la Filosofia.

Chiedete ad entrambe soccorso, se vi seduce di iniziarvi al suo stile.

Ecco. Solamente adesso, voi potrete affrontare lo studio di un singolo poeta straniero. Affrontarlo, non tanto per comprenderlo e per goderlo in una solitudine ascetica o edonistica, e insomma infeconda; quanto per portare alla comprensione e al godimento altrui un vostro personale contributo illuminante.

Attraverso i secoli che vanno dai grammatici alessandrini a noi (riflettendo nella storia della Critica l'evoluzione del concetto di Estetica, anche prima che il Baumgarten inventasse il vocabolo) le più contraddittorie teorie metodologiche si succedettero, o convissero ora in pace ora in guerra, ad additare ora questa ora quella via da battere quando ci si accinga a studiare un poeta.

La critica fu variamente classica (o più esattamente, retorica) dagli Alessandrini al Romanticismo, durante il quale seguì ad esistere in zuffa con la critica romantica: e questa intese in Germania, in Francia, in Italia, tra l'altro, a considerare lo svolgimento d'ogni letteratura in funzione dello svolgimento d'una civiltà. Fu, quindi, vedemmo, positivista col Taine; psicologica, col Sainte-Beuve; storica, col D'Ancona e col Rajna; estetica, infine, col Croce e con gli epigoni suoi. Ciascuna scuola, nell'attributo che la qualifica, definì anche il proprio metodo. Ciascuna, ignorò o combatté gli altri ritenendo infallibile sé sola.

Contro un unico metodo, io voglio mettervi in guardia sin dall'inizio.⁴ E sgombrar subito il terreno. Contro il metodo comodo, ma infingardo ed eretico, che (deformando subdolo il pensiero crociano) esclude e anzi condanna ogni preparazione erudita e positiva ai fini della critica, come se il fantasma estetico non fosse la trasfigurazione fantastica di una esperienza umana: del poeta reagente a se stesso o al mondo concreto che lo circonda.

Croce non ha mai predicato ai giovani un simile metodo che, tutto e solo confidando nelle sublimi intuizioni del genio innato, nulla chiede all'umile pa-

4 Di grande apertura l'atteggiamento speculativo di Errante, da ricondursi con ogni evidenza all'obiettivo finale del suo discorso, volto a fornire le coordinate più efficaci per un discorso traduttivo valido.

ziente fatica di ricerca che deve essere la quotidiana evangelica virtù d'ogni studioso. Croce ha anzi sostenuto la *necessità* della preparazione erudita e positiva; e anche proprio come mezzo indispensabile alla critica estetica. La ha sostenuta, affermando che l'ignorante ben dotato di gusto naturale e d'agile fantasia «passa indifferente innanzi a capolavori per lui inaccessibili, o, invece d'intendere le opere d'arte quali effettivamente sono, ne inventa, egli, altre con l'immaginazione».

Escluso soltanto questo metodo (che definiremo della ispirata asinità inconsapevole) a me sembra possibile una conciliazione fra tante precettistiche avverse, sul terreno del semplice buonsenso.

Per preparare la mente critica al controllo anzitutto della sensibilità reagente sotto le impressioni estetiche e poi della fantasia riproduttrice orientata verso l'interpretazione e il giudizio, io penso che si debba attingere un po' a tutti i metodi.

Al metodo *storico* che, mentre ricostruisce l'esperienza sociale del poeta, ricrea in prospettiva e colorisce e anima lo sfondo entro il quale la sua figura campeggerà staccandosi illuminata. Al metodo *psicologico* che, cogliendo e risuscitando la personalità creatrice, chiarisce e svela l'opera poetica alle sue scaturigini stesse. Al metodo *romantico*, nel limitato senso che ogni poeta è un cosmo avente un proprio autonomo moto di rotazione su se stesso, ma partecipante anche a un moto di traslazione: quello della civiltà e dell'epoca in cui s'affonda come uno strumento sismico sensibilissimo, a registrarne le vibrazioni. E si inserisce pertanto nella storia d'una letteratura, che non è disciplina scolastica, topografica e mnemonica, ma realtà viva e drammatica nella dialettica de' suoi sviluppi. Al metodo *positivista*, infine (e sia pure con le debite cautele) in quanto non si può del tutto dimenticare che la fantasia creatrice è, sì, spirito: ma che questo spirito visse umanamente imprigionato in un corpo e si nutrì d'una sensibilità soggetta agli stimoli delle varie circostanze ambienti.

Alla cauta scelta e alla giusta dosatura di questi varii apporti, presieda la mente critica. E ne concordi lo sforzo verso queste tappe successive: conoscere anzitutto il poeta da ogni possibile lato e sotto ogni possibile luce; quindi, capirlo; poi goderlo nella *illuminata* riproduzione fantastica interpretativa. Per raggiungere infine il coronante obbiettivo della valutazione estetica.

Certo, come non vi sono astratte malattie sibbene unicamente ammalati da curare, così non vi sono metodi astratti sibbene unicamente poeti da interpretare. E poi che ogni poeta è dagli altri diverso, giova a ciascuno volta per volta accostarci con un metodo appositamente prescelto. Non affronteremmo, d'altronde, con l'istesso equipaggiamento i ghiacci del polo e le canicole dell'equatore. Voglio dire che la scelta e la dosatura dei singoli apporti esegetici attinti ai diversi metodi nella fase di preparazione, debbono mirare a costituir volta per volta lo

specifico metodo esegetico volta per volta a ciascun poeta appositamente applicato e inteso alla meta ultima della interpretazione critica e della valutazione estetica.

L'orientamento verso quella scelta, le formule e i modi di quella dosatura, chiedeteli volta per volta al poeta che vi accingete a studiare. Accostatevi insomma *direttamente* all'opera sua per un primo esame vigile, oculato, scrutatore. Ove non siate addirittura negati a questi studi, avvertirete se l'esperienza storica del poeta, se il mondo della realtà sociale sofferta, costituisca lo stimolo precipuo e la materia grezza della sua trasfigurazione fantastica: e nel caso affermativo, chiederete alla ricerca storica gli apporti per risalire a quel mondo pratico che, anteriore alla Forma, divenne Forma esso stesso, rifiuto per opera della fantasia creatrice. Avvertirete (come, per esempio, nel caso della lirica pura: diretta espressione totale dell'io reagente a se stesso ed al mondo) se la personalità del poeta rappresenti essa stessa il nucleo stimolante, sensitivo e sentimentale del fantasma poetico: e chiederete allora i lumi al metodo psicologico. Similmente, non vi sfuggirà il caso in cui sul moto di rotazione d'un mondo poetico intorno a se stesso, predomini il moto di traslazione lungo l'ellissi d'una corrente letteraria: dolce stil nuovo o *Sturm und Drang*, romanticismo o barocco, neoclassicismo o preraffaellismo, simbolismo o *Parnasse*, impressionismo o espressionismo. E procurerete, allora, di ricollocare l'astro dentro l'ordine influente della costellazione.

Comunque, se vi sorreggono una sensibilità artistica controllata e una onesta coscienza scientifica, voi avvertirete subito (in quel primo diretto esame dell'opera poetica) tra divinanti balenii e nette impressioni, anche innumerevoli punti in ombra, intiere zone ermetiche, musiche inafferrabili, brillio di fatue fiammelle sfuggevoli, incognite velate: tutto un mondo, insomma, di profonde incertezze presaghe, inquietanti e fascinose. Sentirete d'essere appena all'inizio della vostra esplorazione. Sulle soglie piene di vertigine d'un continente misterioso appena intraveduto. Quel tanto, che tuttavia occorre per accendervi dentro l'ardore della scoperta, l'ansia del possesso. E la fatica lunga della preparazione positiva vi sarà allora anch'essa allettante. Così tutta intesa verso una Bellezza intravista: per raccogliere dentro di voi, sprigionantesi dalle cognizioni esatte, tanta luce quanta ne basterà, fra poco, a illuminarvi il mistero di quel mondo inquietante e fascinoso: l'opera e, attraverso l'opera, la personalità d'un poeta.⁵

5 Coerentemente a questi assunti, Errante dei poeti che studiò con maggiore intensità non lasciò soltanto la traduzione ovvero l'interpretazione in atto, ma anche corposi trattati che ne delineano la personalità in tutte le sue implicazioni. Esempio paradigmatico la biografia di Rilke.

La personalità di un poeta. Ecco. «Che si nasconda un non so quale mistero nella poesia, è verità, che fu sempre riconosciuta. Ma per lunghi secoli – da Aristotele a Laharpe – si è creduto che l’analisi paziente delle opere poetiche avrebbe svelato quel mistero. Di che cosa è fatta la tale opera poetica? In che cosa i versi che concordiamo nel trovare poetici si distinguono da quelli che non lo sono?... Dal preromanticismo in poi, l’estetica si è volta a un diverso obbiettivo. Avendo il vecchio metodo fallito allo scopo, noi speriamo maggior fortuna ricercando non più *di che cosa* sia fatta, ma *come* si fa un’opera di poesia. Scrutando non più il mistero del poema: ma il mistero del poeta. Il mistero non già della sua storia personale, de’ suoi amori, delle sue debolezze (tutto ciò è oggetto di una scienza diversa); ma della sua vita di poeta in quanto poeta: tale, quale passò nell’opera sua... Si tratta insomma d’interpretare una esperienza umana, rivivendola».

Così Henry Bremond, in un libro giustamente famoso: *Prière et Poésie*. Ed io vorrei che v’imprimeste bene nell’anima la massima: “*Interpréter une expérience humaine, en la faisant de nouveau*”. Perché questo appunto, e non altro, significa interpretare davvero un’opera di poesia.

Senza una simile, non letteraria e non accademica, ma passionale volontà di umanamente e solidalmente rivivere quella divina e dolorosa esperienza umana che fu ogni opera di poesia⁶ (umana, come l’amore e la morte) la vostra critica resterà sempre retorica, quale si svolse appunto da Aristotele a Laharpe. E non importa se alle vecchie precettistiche retoriche (della *mimesis* aristotelica e della *concinnitas* ciceroniana; dell’oraziano *utile dulci* e dei tre *cursus* medievali; dello *splendor formae* di San Tommaso e del *bello stile* umanistico; del *dicendi modus* sacro al Rinascimento, della *maraviglia* o della *acutezza* care al Barocco e del *mos pastoritius* esaltato dall’Arcadia); e non importa se a tutti questi vecchi canoni retorici, altri canoni si sono venuti sostituendo, dall’alba del Romanticismo a noi, che prescrivono i modi con cui si scevera la poesia dalla non poesia. Modi meno formali e più intimi, in quanto derivano dal concetto estetico della inscindibile unità *forma-contenuto*. Ma non perciò meno aridi e disseccanti, quando non li ravvivi la passione *d’interpréter une expérience humaine en la faisant de nouveau*. Sotto il tormento di una critica gelida, puramente letteraria e normativa, l’opera di poesia resterà sempre un pezzo anatomico straziato dal *bistouri* chirurgico, un tessuto dissolto nelle sue cellule dalla luce fredda e meccanica del microscopio. Non tornerà organismo vivente, se non le riinfonda il suo originario fluido vitale il palpito umano del poeta, umanamente risuscitato da noi dentro di noi.

Risuscitarlo dentro di noi, significa ripercorrere anzitutto, prima della sua totale esperienza nell’arte, la sua totale esperienza nel mondo. Risoffrirla con

6 Viene prospettato il concetto di rispecchiamento determinato dall’empatia

una intensità patetica e fantastica, che sbocchi in una specie di allucinazione cosciente. La quale dovrà ottenere di identificarci col poeta stesso, di farci perdere e confondere in questa scaturigine viva dell'opera di poesia, sino al punto di risentir tumultuare, dentro di noi, il caos di torbide energie anele di chiarirsi esprimendosi, che fu, dentro il poeta, anteriore alla Forma. Soltanto allora, giungeremo poi a riprodurre fantasticamente, nel nostro spirito, il processo creativo dal caos, per l'appunto amorfo, dell'istinto lirico al cosmo poetico attuato nell'espressione.

Per raggiungere un tanto scopo, nessuna fatica vi parrà troppa, se attingerete a un sacro *furor*, quasi d'innamoramento, l'anelito di perdervi e di identificarvi nel poeta.

E ascoltatevi! Non trascurate la biografia, anche se vi converrà risalire sempre dalla foce dei fatti esteriori all'intima loro sorgente, per impadronirvi di questa: e cioè, dell'organismo creatore.

Prendete il poeta al suo nascere. Considerate attenti il periodo albale dell'infanzia e dell'adolescenza, come quello in cui meglio s'illuminano, ancor grezze, le energie istintive, e quindi liriche, di tanti poeti. Accompagnatelo poi di tappa in tappa attraverso tutta la vita, sino all'attimo, spesso rivelatore, della morte. Studiate il suo epistolario, i suoi diarii, le testimonianze dei contemporanei, interpretando queste e quelli. Ricreatevi attorno la natura che lo estasiò o tormentò. Ridestate le creature umane fra le quali visse. Rifate, insomma, la sua esperienza d'uomo. Perché uomo fu, prima d'esser poeta. Pensate, d'altronde, che ai poeti senza una vita documentata – come Omero o come Shakespeare – l'umanità di sforzò di crearne una, leggendaria o ipotetica, la quale, in un certo modo, corrispondesse all'opera loro e concorresse a spiegarla. Gli elementi biografici estranei alla vita del poeta in quanto poeta (e questa sola, in definitiva, importa, allo scopo critico) cadranno da sé nell'oblio, come vani. A poco a poco, da una miriade di fatti infinitesimi, d'impressioni capillari, di osservazioni analitiche – tutti agenti e reagenti – vi si ricomporrà dentro la sintesi di quella viva totalità umana, per lasciarvi perdere in sé. Ne coglierete come il timbro musicale inconfondibile, la caratteristica cadenza ritmica individua. Distinguerete netta la linea dialettica di un dramma umano, con la quale ravviserete poi coincidere la linea dialettica di un dramma poetico nell'opera poetica, dai primi tentativi sino al canto del cigno. E quando avrete risuscitato quella totalità, vi sarà agevole riimmergervi poi le singole opere dialetticamente connesse nell'opera tutta, perché quella e questa riabbiano, ora soltanto, la vibrazione che ebbero nei singoli attimi creativi e nell'attualità di tutto intiero il drammatico *curriculum* della creazione: esperienze umane anch'essi, vissute e sofferte.

In ogni singola lirica, in ogni strofa, e persino in ogni verso, occorre poter risentire *tutto quanto* il poeta, che v'è tutto quanto racchiuso: sensi, pathos, fantasia. Concentratissimo, come può essere a volte, nel lampo d'uno sguardo, la totalità dell'innamorato. E lirica strofa verso avulsi da quella totalità, si spengono

e muojono alla vita espressiva, come la sillaba strappata dalla parola. La lucciola, occorre immergerla nella sua notte perché rifulga. La lirica, la strofe, il verso nella loro totalità – il poeta – perché vivano e risplendano.

Ed eccoci all'ultima tappa del lungo cammino. A quella seconda – e definitiva – esplorazione dell'opera d'un poeta, per giungere alla quale degnamente equipaggiati vi fu necessario passare attraverso una così faticosa vigilia di ricerche, di esperienze e di studi.

Perché insomma, quando avrete filologicamente imparata una lingua in cui il poeta s'espresse; quando vi sarete iniziati allo stile della letteratura a cui appartenne; quando un primo attento esame dell'opera sua vi avrà suggerito lo specifico metodo esegetico da applicarsi al poeta prescelto; e quando infine risuscitato ed incluso dentro di voi il complesso dell'organismo creatore e delle circostanze in cui creò – avvertirete che per rivivere ora *l'esperienza del poeta in quanto poeta*, v'occorre tornare all'opera stessa. Ché questa è (nel coronante obiettivo della critica pura) la totalità estetica perfetta; e solamente essa include tutto quanto il poeta. Annulla la sua vita e la sua morte. Vita prepotente, che gli sopravvive nelle categorie sublimi dell'Arte: e si accresce e si potenzia, moltiplicandosi svariata nel tempo. Quella vita, non perde nulla attraverso i secoli. Molto, anzi, guadagna via via, finché si rinnova l'umanità, in cui l'opera poetica riattua, una e diversa, il prodigio che la generò.

Ebbene. Da qui, da questa seconda esplorazione definitiva, s'inizia il vero e proprio regno della critica estetica; o, meglio, della Critica in senso assoluto. Interpretazione e valutazione. Questa è la meta, a cui tutte le precedenti tappe esegetiche intendevano.

E qui s'indebolisce invece – sino quasi a venir meno – l'efficacia di ogni metodologia. Perché qui incominciano i perigliosi domini della sensibilità individualia, del gusto personale e della singola fantasia che ricrea. Qui, ogni bussola impazzisce: e poco o nulla giovano le carte topografiche e i goniometri. La precisa pazienza del metodo che prevede, cede all'estro imprevedibile della genialità. La quale, nel critico non diversamente che nel poeta, è dono di Dio. Un *fiat* che, nella storia della letteratura universale, si ripeté per i grandi critici assai più di rado che per i grandi poeti.

Se dopo la lunga vigilia di preparazione, voi avvertiste in coscienza di non possedere quel dono, non tentate di produrre artificialmente il miracolo. Homunculus non può far le veci di Adamo. Adoperatevi invece per apportare il vostro contributo alle indagini positive intorno al poeta: filologiche e storiche. Anche qui d'altronde, non meno che nella Critica vera e propria, v'è modo di servir con onore, e a volte con gloria, la Scienza e la Poesia.

Ma se vi consiglio la meditata rinunzia, non vi comando l'ignavia codarda

che getta subito le armi e si arrende. Anche dopo la lunga preparazione esegetica la conquista critica di un poeta *italiano* nel testo ormai illuminato da tutte le possibili luci, è dura impresa. Più dura, a parità di preparazione, è la conquista critica di un testo straniero, e sia pure per chi abbia prima affrontato la paziente vigilia filologica da cui prendemmo le mosse.

Ebbene. Se è vero, come è vero, ciò che il Gentile sostiene nella sua Filosofia dell'Arte (perfino un «lettore italiano deve tradurre nella propria lingua, e nella sua lingua d'oggi, il poema scritto in italiano sette secoli fa»), io vi esorto alla conquista di un testo straniero – nella seconda, e definitiva, esplorazione – attraverso il lungo, assiduo, appassionato esercizio del tradurlo.

Leggerlo e rileggerlo (credete alla mia esperienza ventennale) non basta. Ogni poeta è creatore, come dice l'etimo del vocabolo. Ma non di un mondo poetico astratto: sibbene espresso, e cioè reso sensibile, da uno stile individualmente creato, che sta alla lingua lessicale e grammaticale come il singolo umano alla categoria universale dell'uomo. E il tessuto d'ogni stile, nei poeti degni di questo nome, ha trame così infinitesimamente capillari, che la sapienza filologica più agguerrita e la sensibilità più esperta e captante non riescono, leggendo, ad appercepirlo qual è. Una peculiarità avvertiamo; e per questa peculiarità avvertita, si scivola, alla semplice lettera, su mille altre. La strabocchevole ricchezza implicita in quella minuzia di trama, ci sfugge. Leggere è, allora, come guardare un cielo notturno ad occhio nudo. Tradurre, è riguardare lo stesso cielo col soccorso di un telescopio, che moltiplichiamo a miriadi, fra stella e stella, il formicolio degli astri ad occhio nudo invisibili. La disperata fatica di render il tessuto originale in una lingua diversa, trattiene la nostra sensibilità ad ogni passo. Le impedisce di spaziare svagandosi. La costringe a penetrar, concentrandosi, in profondità, e a toccar fondo per risalire arricchita; e toccar fondo appena un poco più innanzi, via via. E si prova, allora, come l'incanto di un palombaro, a' cui occhi attoniti si sveli, negli abissi marini, la meraviglia dello spettacolo inopinato: l'immenso fervore pullulante di vite vegetali e animali, non intraviste neppure nei sogni.

Ecco infatti (nell'indugiarsi a tradurre) colta una ellissi o afferrato uno scorcio, in cui restava prima occulto il motivo d'una evidenza plastica raggiunta. Ecco enuclearsi esplicito e nitido, fuor da un ritorno di frase, il tema d'un componimento che si elabora in tempi di sonata. Qui, una reticenza scopriamo che vaneggia nel tessuto stilistico, più eloquente delle parole onde si compone alla superficie il tessuto. Un sottinteso fa da cassa di risonanza alla potenza suggestiva della espressione. Più oltre, da un nesso sintattico individuato balena improvvisa un'immagine, prima appena intravista. Da un etimo di parola su cui scopriamo cadere l'accento lirico principale di un verso, gemono le più ricche linfe poetiche del verso tutto quanto. Un suffisso insolito, un prefisso illogico tracciano un alone di sfumatura attorno a una pennellata risentita; danno effetto di chiaroscuro a un disegno, brivido o sussulto a

una cosa, tremito o guizzo a una forma; introducono nel contesto musicale, a quel punto, la nota staccata d'uno strumento nuovo. Dall'urto di due termini avversi costretti a convivere in una sola parola composta, si sprigiona l'energia di movimento che dà vita a una strofa intiera. Qui, il verbo *attribuisce* come un aggettivo. Altrove, l'aggettivo *mette in azione* come un verbo.

Questo appunto, e non altro, significa rifare il processo creativo. Purché dagli sparsi elementi infinitesimi percepiti, la fantasia del traduttore-critico sappia a poco a poco intuire e ricomporre l'organismo tutto intiero, retto insieme dalla originaria energia centripeta che lo potenzia attorno al proprio nucleo cardiaco. Cuore, appunto, a cui tutto il sangue dell'organismo affluisce e da cui refluisce nel battito pieno, senza intermittenze, della vitalità poetica. Questo, e non altro, significa rifare il processo creativo. Purché il critico giunga a ricollocare ogni singolo organismo riprodotto dentro la totalità del poeta, e a farlo rivivere nella sua individua atmosfera vitale: dinamicamente inserito, cioè, nel dramma dialettico di tutta intiera l'opera del poeta.

In siffatte operazioni, stanno implicite l'interpretazione critica e la valutazione estetica. *Quiddità* che sfuggono, come sfugge la stessa Poesia, ad ogni precettistica di metodo. E solo si attuano e si comunicano graduandosi sulla genialità del singolo critico.

E il circolo si chiude su se stesso.

Procurai, all'inizio di allontanarvi dalle traduzioni *già fatte*. Perché, pure sfruttandole come mezzi esegetici preziosi, non v'illudeste di poter sostituire pigramente ai fini critici le impressioni mediate a quelle immediate dell'originale. E ho concluso invece, esortandovi alla fatica della traduzione *personale* come esercizio ermeneutico di avviamento alla critica vera e propria.

Ma adesso, anche a qualcosa di meglio e di più mi permetto d'esortar quelli tra voi che intendessero specificamente seguire gli studii, nel campo d'una letteratura straniera; e che si sentissero, almeno in potenza forniti delle qualità adatte allo scopo. Li esorto a cimentarsi in un compito arduo, ma che io ritengo importante per uno studioso appunto di letterature straniere, quando non voglia servir solo una ristretta comunità d'iniziati, ma anche gli interessi più vasti della cultura nazionale.

Li esorto alla traduzione d'arte. La quale, per chi sappia intenderla come deve essere intesa, richiede l'identico lavoro preparatorio, erudito e positivo, e insomma esegetico, della critica vera e propria.

Traduttore-traditore. La fortuita assonanza beffarda dei due vocaboli ha suggerito, in Italia, la diffamatoria ironia di questa equazione alla Anagrafe dello stato civile letterario. L'equazione è esattissima, se attribuita a singoli casi di lesa maestà poetica, purtroppo non infrequenti. Ma mi sembra ingiusta, o per lo meno frettolosa, se la si estenda a tutta intiera, senza distinzioni, la categoria dei traduttori.

Come ogni critica che si rispetta è anche una traduzione in potenza, così – lo avvertimmo – ogni traduzione degna è critica in atto. Forse è, anzi, la più compiuta forma di critica estetica, in quanto riproduce l'opera originale in un simigliante organismo *sensibile* (e quindi, per definizione, *estetico*); e in questo non appaiono come residui razionali (il che avviene nella critica vera e propria) tutti gli elementi filologici, psicologici, storici raccolti lungo il corso della preparazione erudita. E tuttavia, se il traduttore conosce l'arte sua, quegli elementi restano inclusi, attuati ed attivi, nell'organismo sensibile della traduzione, perché la fantasia dell'interprete ve li condusse a rifondersi nell'unità della Forma, lungo le stesse vie battute già dall'esperienza creatrice del poeta.

Il traduttore cerca d'accostare così a tutti gli spiriti che, ignari di una lingua, sono però assetati d'ogni possibile Bellezza, la particola in cui, se non altro un suo atto di fede, procurò di far discendere ad incarnarsi il Verbo di un poeta d'altra lingua.

Egli non ignora per primo che la Divinità in se stessa ha una luce e una musica, di cui nella particola non restano che un riflesso e un'eco. Ma se la fede dell'interprete fu sincera, e se alla fede risposero non del tutto inadeguate le forze, il traduttore non tradisce il suo Dio. Comunica agli altri almeno una piccola scintilla del grande fuoco originario.

[...]

RAINER MARIA RILKE

L I R I C H E

TRADUZIONE DI VINCENZO ERRANTE



EDIZIONI ALPES MILANO

1 9 2 9

Vincent Branford

L'arte della traduzione
poetica

Con esempi di traduzioni
italiane moderne dalla lirica
classica e dalla lirica straniera
cronologicamente disposte da
Saffo a Paul Valéry.

Due lezioni di appendice alla Prefazione



Milano

5-6-7 agosto del 1932

=

L'arte della traduzione poetica Con esempi di traduzioni italiane moderne dalla lirica classica e dalla lirica straniera cronologicamente disposte da Saffo a Paul Valéry¹

Milano, 5-6-7 agosto del 1932

I

Nella prolusione metodologica al mio corso di quest'anno sulla poesia di Lenau, io procurai di orientarvi, traverso l'esperienza mia propria, allo studio di un poeta straniero. E conclusi, dimostrandovi come il lungo e complesso travaglio della preparazione esegetica (filologica, psicologica, storica) possa alfine sboccare ad un punto in cui la strada si biforca: e un ramo affluisce verso l'obbiettivo della Critica vera e propria; mentre l'altro sbocca verso l'obbiettivo della riproduzione o, meglio, della Traduzione artistica.

Aggiunsi (perché era dover mio porvi in guardia contro l'eventualità di spiacevoli delusioni) che a questi due obbiettivi non tutti gli studiosi possono giungere. Senza alcune doti naturali, suscettibili tuttavia di perfezionarsi quando ci siano, non si diviene critici o traduttori. Anche perché la critica e la traduzione poetica sono entrambe arte: e all'arte occorrono, oltre che sensibilità sentimento e fantasia, anche adeguati mezzi stilistici. Occorre essere insomma, oltre che filologi e storici, anche scrittori.

E tuttavia, pur consigliandovi la ponderata rinuncia, vi esortai a scrutar prima se in voi non esistano, almeno in potenza, le doti naturali atte a perfezionarsi verso la critica o verso la traduzione artistica.

Ora, che la critica così detta estetica – e cioè la critica vera e propria – sia utile e nobilissima arte, alla quale debbano intendere, ogni qual volta sia possibile, tutte le operazioni esegetiche coronandosi del proprio supremo obbiettivo – è verità ormai non più dubitabile. Per lunghi anni, quando ancora imperavano nelle Università italiane, affermando di non dover essere se non fini a se stessi, il metodo filologico da una parte e il metodo storico dall'altra (contaminazione, quest'ultimo, del metodo filologico puro col metodo positivista) la scuola della critica estetica discendente, col Croce, dal de Sanctis fu aspramente avversata.

Ma la lunga battaglia ingaggiata appunto dal Croce e dai discepoli suoi, all'alba del nuovo secolo, è terminata con la vittoria. E la Riforma Gentile ha dato a tale vittoria, per dir così, una consacrazione ufficiale, introducendo nei

1 Biblioteca Comunale di Riva del Garda, 1932, cc. 55, 5049/M. Si riporta soltanto l'introduzione teorica e di dà l'elenco delle liriche in traduzione esaminate da Errante.

programmi scolastici il metodo della critica estetica, per ciò che sopra tutto riguarda la lettura e il commento dei testi greci e latini, italiani e stranieri.

Non m'occorre pertanto, all'inizio del mio insegnamento, difendere la critica estetica nella sostanziale importanza della sua funzione. Essa deve considerarsi senz'altro come la meta suprema d'ogni studio letterario – purché si tengano presenti, e ben fermi, questi due punti:

1) che la critica estetica non sopprime affatto il lungo lavoro di preparazione erudita ma, anzi, lo esige con l'impiego concorde di tutti i possibili mezzi esegetici;

2) che non è affatto disonorevole, ma anzi onorevolissimo, quando manchino le specifiche qualità native, arrestarsi al lavoro esegetico. Il quale mentre può costituire anche un'attività scientifica per sé stante e fine a se stessa, di altissima nobiltà, prepara, d'altronde, il materiale al critico vero e proprio che non può sempre compiere tutto il lavoro esegetico da sé.

II

Ciò premesso – e sgombrato, dunque il campo – una difesa mi resta ancora da farvi. Meglio: non tanto da farvi (perché a ciò provvidi nella mia conferenza metodologica) quanto da avvalorare con i documenti. La difesa, cioè, della traduzione artistica.

Nei riguardi di questo importantissimo e dibattutissimo problema estetico, io ho dissentito in pratica, e dissenso in teoria, dalle opinioni prevalenti.

Croce e Gentile (sebbene il primo con più recisa intransigenza) hanno entrambi condannato la traduzione artistica, dichiarando *explicite* l'impossibilità che l'organismo poetico della traduzione equivalga, in esatta riproduzione, all'organismo poetico originale. Osterebbe insomma alla possibilità teoretica, e pratica, della traduzione il suo violento soggettivismo. Entrambi ripetono, dunque, il vecchio abusatissimo adagio beffardo: O bella infedele, o brutta fedele.

Ma io osservo. Se il soggettivismo dovesse costituire l'hic sunt leones di uno studio e sbarrarne i confini, noi dovremmo allora rinunciare anche alla critica vera e propria. E perfino alla storia, quando si voglia intendere per storia non solo la ricerca dei documenti, ma anche la loro interpretazione: ma anche il loro sfruttamento ai fini della critica storica. Di veramente oggettivo, nell'esercizio della scienza, non vi è neppure il microscopio, fin che darà vita alle sue lenti un occhio umano personalissimo.

Nessun traduttore dotato di cervello ha mai preteso di dare, nella versione, un organismo equivalente all'originale; sibbene solo simigliante. Non si potrebbe però sostenere che tra il testo greco di Pindaro e quello, italiano, del Pindaro di Romagnoli sia tal divario da non poterli ravvisar, nonché fratelli, neppur lontani parenti. Sarebbe ingiusta eresia.

Chiunque sappia una lingua, e sia in grado d'affrontar direttamente i testi, si priverebbe ricorrendo solo ai simiglianti tradotti di una beatitudine, cui non vale a sostituir la versione. Ma sarebbe stolto colui che rinunziasse a documentarsi visivamente nella storia dell'arte sulle riproduzioni cromatiche dei quadri solo perché la riproduzione non eguaglia l'originale, né è possibile accedere a tutti gli originali, percorrendo l'Europa intiera, di museo in museo.

Proprio qui, si potenzia l'utilità del tradurre: e con essa la necessità, per uno studioso di letterature straniere d'affrontar quella prova, se appena avverta, ripetuto, le qualità adatte allo scopo.

Certo, il traduttore è – come il critico – un interprete. Né più né meno del pianista, il quale interpreta una pagina musicale, perché possano goderla tanto chi non sa sonare, quanto chi non saprebbe eseguirla con eguale bravura.

Esistono traduttori traditori dei poeti tradotti, e sono la maggioranza. Come esistono, in maggioranza, strimpellatori di pianoforte che diffamano le Sonate di Beethoven o i Notturmi di Chopin. Ma questa maggioranza di inetti non sopprime la necessità dei buoni esecutori e degli ottimi, così come non basta a far emettere sommaria sentenza di morte contro tutti i pianisti e contro l'arte d'interpretare al piano le pagine musicali.

Nel corso del mio insegnamento, io non vorrò mai enunciarvi le verità critiche in cui credo, senza esporle subito alla riprova della sensibilità e del vostro giudizio attraverso una precisa e ricca documentazione, la quale ci permetta anche di discutere e di sviscerare insieme i vari problemi.

Ed ecco che, per provarvi la possibilità della traduzione poetica (e nella speranza che fra di voi sia anche soltanto quell'uno atto a cimentarsi in questa prova) intendo dare alla mia prolusione metodologica, nella presente e nella successiva lezione (prima d'affrontar senz'altro il corso monografico sulla poesia di Lenau) una specie di riprova documentaria. La quale ritengo sia per riuscirvi interessantissima.

Premetto ancora qualcosa, fermando due punti essenziali:

1) Fra tutte le forme di espressione poetica, quella che presenta a una traduttore le più sgomentevoli difficoltà è la lirica pura, o per meglio definirla, la melica. E ciò perché essa – come dice l'etimologia – è connaturale inscindibilmente con un elemento essenzialissimo e più difficilmente riproducibile: la musica, di cui è tutta intrisa.

2) Nella mia prolusione, vi affermai che l'anima del traduttore s'infonde anch'essa nella traduzione. E aggiunsi che vi si infonde in funzione dell'epoca in cui nasce la traduzione. Nulla, infatti, è soggetto in arte a sfiorire di più precoce vecchiaia. Le traduzioni su cui gustarono i capolavori della poesia classica e straniera i miei padri e i vostri nonni – anche le più egregie – producono in noi il

sensu di indefinibile disagio che ci coglie quando, sfogliando un vecchio albo di fotografie, i nostri sguardi si posano su goffe figure vestite in una foggia disusa. Gli è che ogni opera di poesia, nel susseguirsi delle generazioni, passa automaticamente per una serie di metamorfosi. Ridivenendo attività spirituale ogni volta diversa per lo specchio dell'epoca in cui si riflette, infinitamente rinasce e si rinnova. E appunto per ciò ogni generazione esige che nuovi traduttori presentino al suo spirito le opere poetiche d'altra lingua, sotto una specie che rechi, dell'epoca, il suggello intimo e formale.

Ebbene: per tentar di conciliarvi con la malfamata arte del tradurre – per procurar di dimostrarne documentariamente la possibilità e l'efficacia – io ho spogliato tra le versioni italiane moderne di lirici classici e stranieri. Tra le versioni dei lirici, perché la riprova, condotta entro il circoscritto campo che presenta le più disperanti difficoltà, avesse a riuscir più efficace e probativa; tra le versioni moderne soltanto (eseguite, cioè dal Pascoli in poi) perché meglio abbiano ad agire sulla nostra moderna sensibilità.

Ne ho scelte alcune, legandole e disponendole in modo da consentirci, in questa e nella successiva lezione, un rapido volo lungo il crinale di picchi che corre da Saffo a Valéry: dal divino grido e quasi rantolo d'amore che risuonò nella lirica greca dal V secolo avanti Cristo, al simbolismo ermetico e prezioso di un poeta francese contemporaneo.

Dissi: rapido volo. La nostra sensibilità moderna (trepida e malata, forse per la progressiva abolizione dello spazio e del tempo) non sopporta di restare a lungo esposta alle impressioni uniformi e durevoli. Un lampo di luce – e un brivido intensissimo in cui si scarica tutta la nostra capacità emotiva. Poi, una pausa riposante, nella quale i sensi si provvedono di una nuova capacità di percezione e di commozione.

Ecco il caratteristico ritmo estetico dell'epoca nostra.

Anche per questo, ho scelto tutte liriche brevi. Molte, anzi, brevissime. Da godersi al lampo di magnesio.

Liriche d'altre lingue, dunque. E di tempi diversi. Ma tutte filtrate attraverso la sensibilità congeniale di traduttori moderni, e scelte da un antologista moderno.

Esse varranno, certo meglio di lunghi discorsi teoretici, a orientarci intorno ai meriti o ai demeriti, alla possibilità o alla impossibilità della traduzione artistica.

Esempi poetici

- I Dai frammenti dei lirici greci dell'età classica
Da Saffo
Un paesaggio in due versi (traduzione di Ettore Romagnoli)
Due gridi d'amore (traduzione di Ettore Romagnoli)
Effetti d'amore (traduzione di Vincenzo Errante)
Da Ancreonte
Potenza d'amore (traduzione di Ettore Romagnoli)
Da Mimnermo
Terrore delle vecchiaia (traduzione di Ettore Romagnoli)
Da Alcmane
Il Poeta vecchio (traduzione di Ettore Romagnoli)
La notte (traduzione di Vincenzo Errante)
Da Alceo
L'estate (traduzione di Ettore Romagnoli)
Da Ibico
La primavera (traduzione di Ettore Romagnoli)
Amore di vecchio (traduzione di Ettore Romagnoli)
- II Dalla lirica greca dell'età alessandrina
Da Teocrito
Ora gioconda (traduzione di Giovanni Pascoli)
Da Asclepiade
Pianto d'amore (traduzione di Ettore Bignone)
Da Mnasalca
Per la morte di un grillo (traduzione di Ettore Bignone)
Da Dioscuride
Sulla tomba del musicista Flessimene (traduzione di Ettore Bignone)
Da Nicia
L'ape (traduzione di Ettore Bignone)
Da Antipatro Siconio
Per la tomba dell'etera Laide (no traduttore)
Da Meleagro
Alla cicala (traduzione di Ettore Bignone)
Da Crinagora
Memento homo (traduzione di Ettore Bignone)
- III Dalla lirica latina
Da Catullo

Giuramento di donna (traduzione di Giovanni Pascoli)
Invocazione a Lesbia (traduzione di Vincenzo Errante)
Da Orazio
Il fonte di Bandusia (traduzione di Giovanni Pascoli)

IV Quattro voci del Medioevo cortese e crudele

1. Dai verzieri di Provenza
Dalla Contessa di Dia
Io vivo in grave e doloroso stato... (traduzione di Diego Valeri)
2. Dai castelli di Lamagna
Da Walther von der Vogelweide
Primavera e donne (traduzione di Carlo Picchio)
Dalle corti e dalle sentine di Parigi
Da Charles d'Oléans
Rondello (traduzione di Ugo Ghiron)
Da François Villon
Rondello (traduzione di Diego Valeri)
La ballata degli impiccati (traduzione di Guido Mazzoni)

V Un terzetto del Rinascimento di Francia

Da Pierre Ronsard
Levati su, bellina (traduzione di Diego Valeri)
Da Joachim du Bellay
Se il viver nostro è men d'una giornata (traduzione di Diego Valeri)
Da Louise Labé
Fin che i miei occhi potran lacrimare... (traduzione di Diego Valeri)

VI Un settecentista inglese

Da Robert Burns
Ell'è una cosina... (traduzione di Angiolo Orvieto)

VII Dall'Ottocento inglese

Da Percy Bisshe Shelley
Il tempo che fu (traduzione di Giovanni Pascoli)
Filosofia dell'amore (traduzione di Adolfo de Bosis)
Canto funebre (traduzione di Roberto Ascoli)
Oh, un cocchio di nube (traduzione di Vincenzo Errante)
Da Robert Browning
La canzone di Pippa passes (traduzione di Antonio Cippico)

- VIII Dall'Ottocento tedesco
Da Wolfgang Goethe
Canto notturno del viandante (traduzione di Tomaso Gnoli)
Epigramma veneziano (traduzione di Vincenzo Errante)
Convegno all'indomani (traduzione di Vincenzo Errante) Lui-Lei
Io ti penso (traduzione di Ugo Ghiron)
Da Friedrich Hölderlin
A Diotima (traduzione di Ugo Ghiron)
Da August von Platen
Sospiro invernale (traduzione di Ugo Ghiron)
Da Heinrich Heine
La tempesta (traduzione di Vincenzo Errante)
- IX Dall'Ottocento francese
Da Victor Hugo
Consacrazione di Eva (traduzione di Guido Vitali)
I nostri morti (traduzione di Ugo Ghiron)
- X Quartetto di contemporanei
- X, 1 Dalla Germania
Rainer Maria Rilke
Fontana di Roma (Villa Borghese) (traduzione di Vincenzo Errante)
Risveglio del vento (traduzione di Vincenzo Errante)
- X, 2 Dalla Catalogna
Joan Maragall
La Mucca cieca (traduzione di Cesare Giardini)
- X, 3 Dall'Inghilterra
William Watson
Aprile (traduzione di Angiolo Orvieto)
- X, 4 Dalla Francia
Paul Valéry
Le melagrane (traduzione di Vincenzo Errante)



Vincenzo Errante. (Foto Museo Riva del Garda)

Il Sommologo

Finito di stampare
nel novembre 2011
Grafica 5 - Arco