

\*\*Saggio pubblicato in: Mauro Ponzi (cur.), *Spazi di transizione. Il classico moderno (1888–1933)*, Milano, Mimesis 2008, pp. 221-245. Tutti i diritti riservati

Gabriella Rovagnati

L'INFINITO E GLI INFINITI.  
ALCUNE VERSIONI TEDESCHE DEL XII CANTO DI LEOPARDI FRA IL TARDO  
OTTOCENTO E IL PRIMO NOVECENTO.

*Martin Bircher in memoriam*

La ricezione di Leopardi in Germania iniziò assai presto. L'anno stesso in cui il poeta morì, nel 1837, uscì a Lipsia da Brockhaus la prima traduzione tedesca dei *Canti*, eseguita da Karl Friedrich Ludwig Kannegießer.<sup>1</sup> A far conoscere davvero il nome di Leopardi fra i tedeschi fu però Arthur Schopenhauer. Questi tuttavia non conobbe personalmente il poeta durante il suo viaggio in Italia nel 1818-19; solo dopo la morte di Leopardi, il filosofo venne a contatto con la sua opera; ma riconobbe in essa immediatamente – soprattutto nelle *Operette morali* e nei pensieri –, il prodotto del lavoro di una sorta di “sosia”<sup>2</sup> subalpino. Accolse quindi con entusiasmo lo scritto di Francesco De Sanctis *Schopenhauer e Leopardi*, un testo in forma di dialogo, pubblicato nel 1858, che metteva in rilievo l'affinità del suo pensiero con quello del poeta. De Sanctis presentava infatti Schopenhauer agli italiani, presso i quali era fino ad allora praticamente sconosciuto, come “il filosofo dell'avvenire”.<sup>3</sup>

Schopenhauer, per parte sua, espose nella sua opera il pensiero di Leopardi come quello di un pessimista irriducibile, cantore monocorde della vanità e del dolore dell'esistere. E questa fu l'immagine di Leopardi che da lui ereditò Nietzsche, nella cui opera assai numerose sono le esternazioni di apprezzamento per Leopardi. Nietzsche condivideva con Leopardi una concezione estetica secondo cui l'arte è qualcosa di fallace, ma anche di indispensabile per sopportare la coscienza della nullità e del non senso della realtà. L'illusione del bello, che Nietzsche chiama l'“apollineo”, coincide con il bisogno leopardiano di recuperare quell'innocenza primigenia, tipica della fanciullezza e della fantasiosa naturalezza degli antichi, che sola può contrastare il potere annichilente dell'analisi e della ragione.

Le citazioni leopardiane nell'opera di Nietzsche sono numerose<sup>4</sup> e riguardano sia il poeta sia il pensatore, di cui Nietzsche colse la profonda e radicale spinta innovativa. In Leopardi egli riconobbe il filologo capace di unire all'aridità dell'erudizione il fuoco della passione, il poeta in grado di unire alla melodia del verso la profondità della riflessione e il pensatore audace, pronto a superare i canoni della mera razionalità e a spingersi nel “gioco” fittizio dell'arte per poter immaginare uno spazio infinito nel quale fosse dolce naufragare. Una citazione diretta dal XII Canto, il più famoso di Leopardi, si trova alla fine dell'annotazione 575 del V libro di *Morgenröte*

<sup>1</sup> G. LEOPARDI, *Gesänge des Grafen Giacomo Leopardi nach der in Florenz 1831 erschienenen Ausgabe übersetzt von K. L. Kannegießer*, Leipzig 1837.

<sup>2</sup> A. SCHOPENHAUER, *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Arthur Hübscher, Bonn 1978, p. 440 (Lettera a David Asher del 3 gennaio 1859).

<sup>3</sup> F. DE SANCTIS, *Schopenhauer e Leopardi*, Como / Pavia 1992, p. 9.

<sup>4</sup> Sulla ricezione di Leopardi di parte di Schopenhauer e Nietzsche cfr. G. ROVAGNATI, “das moderne Ideal eines Philologen”: Rudolf Pannwitz als Interpret von Giacomo Leopardi, in “der geist ist der könig der elemente”. *Der Dichter und Philosoph Rudolf Pannwitz*, hrsg. von G. R., Overath 2006, pp. 141-164.

[Aurora], dove Nietzsche dichiara che i “Luftschiffahrer des Geistes”, gli aeronauti dello spirito, sono destinati “an der Unendlichkeit zu scheitern”, a naufragare nell’infinito.<sup>5</sup>

Nietzsche, che non tentò mai di tradurre Leopardi, se non parafrasandolo o trasformando un suo pensiero in un nuovo aforisma – era infatti convinto di non essere in grado di compiere una simile mediazione linguistica, che preferì delegare a persone “più degne e più adatte”<sup>6</sup> – cita qui la versione in tedesco di Robert Hamerling che, pubblicata nel 1866<sup>7</sup>, fu per alcuni decenni la traduzione canonica della poesia leopardiana fra i parlanti tedesco.

\*\*\*

Nella premessa al suo lavoro, oltre ad illustrare il pessimismo cosmico del poeta italiano, Hamerling chiarisce quali siano i criteri da lui adottati nella versione:

Puntualmente ed esattamente il traduttore ha riprodotto in tedesco nelle vere e proprie canzoni (sic!)<sup>8</sup> gli intrecci di rima estremamente capricciosi dell’originale. In quelle poesie, in cui il grande spirito, vorremmo dire ellenico, di Leopardi pareva voler far esplodere il limite del proprio idioma e del proprio stile poetico autoctono e, stanco di un bell’ordine, di un suono rimato ripetuto lungo le strofe, si abbandonava a ritmi liberi, riprendendo la rima solo là dove essa si proponeva, anche il traduttore ha trattato quest’ultima con grande arbitrarietà. Non è colpa della versione se i metri dell’originale non suonano immediatamente familiari e melodici all’orecchio dei lettori tedeschi, e tanto meno è responsabilità sua se, in veste tedesca, ancor più acuta emerge quella disperazione che costituisce il tono di fondo dei canti di Leopardi e che, di là del riguardo che non si può negare a un pensiero grandioso e a una consequenzialità ferrea, pure rende sostanzialmente sopportabile la nobiltà dell’espressione e il fascino corrompente dell’idioma italiano.<sup>9</sup>

Hamerling difese strenuamente il proprio lavoro di traduttore anche quando certo Zumbini, dalle pagine della rivista «Nuova Antologia», dichiarò che la versione leopardiana di Gustav Brandes<sup>10</sup>, uscita nel 1869 (e che passò piuttosto inosservata), era, se non migliore, per lo meno di ugual valore della sua. Secondo Hamerling, infatti, Zumbini non era in grado di differenziare il valore estetico delle diverse interpretazioni in modo da poter giungere a un giudizio spassionato:

Se avesse potuto farlo, non sarebbe rimasto per lui un segreto il fatto che la traduzione di Kannegießer è un primo tentativo obsoleto e insufficiente, quella di Brandes l’opera pretenziosa di un uomo che credeva bastasse capire grosso modo uno scrittore per poterlo anche tradurre magistralmente.<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> F. NIETZSCHE, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, Darmstadt 1966, Bd. II, p. 1279.

<sup>6</sup> Così Nietzsche in una lettera a Hans von Bülow del 2 gennaio 1875, cit. in M. RIEDEL, *Zwischen Poesie und Prosa. Nietzsche und Leopardi* in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» N.F. Bd. 50, H. 2 (2000), pp. 183-202, cit. p. 187.

<sup>7</sup> G. LEOPARDI, *Gedicht*, Übersetzt in den Versmaßen des Originals von Robert Hamerling, Bildburghausen 1866.

<sup>8</sup> In realtà Leopardi è considerato poeta antesignano della modernità proprio perché non riprende pedissequamente la struttura tradizionale della “canzone”, ma la trasforma e la rinnova.

<sup>9</sup> Ivi, *Vorwort*, pp. 5-14, cit. p. 5: “Gewissenhaft und genau hat der Übersetzer in den eigentlichen Canzonen die ungemein capriziösen Reimverschlingungen des Originals ins Deutsche nachgebildet. In denjenigen Gedichten, in welchen der große, wir möchten sagen hellenische Geist Leopardi’s die Grenze seines Idioms und seiner heimischen Dichtweise sprengen zu wollen schien, und, müde des Wohlgeordneten, strophisch=wiederkehrenden Reimgeklingels, in freieren Rhythmen sich erging, der Reim nur aufnehmend, wo er sich eben darbot, behandelte natürlich auch der Übersetzer den letzteren mit größer Willkür. / Die Schuld der Übertragung kann es nicht sein, wenn die Versmaße des Originals dem deutschen Leser nicht sogleich vertraut und gefällig ins Ohr klingen, eben so wenig als sie es zu verantworten hat, wenn im deutschen Gewande jene Trostlosigkeit der Weltanschauung noch schärfer hervortritt, die den Grundton der Leopardischen Gesänge bildet, und die neben der Rücksicht, die man einer großartigen Denkart und einer eisernen Consequenz nicht versagen kann, doch vornehmlich der Adel des Ausdrucks und der bestechende Reiz des italienischen Idioms erträglich macht”. La traduzione di questa e delle successive citazioni è di chi scrive.

<sup>10</sup> G. LEOPARDI, *Dichtungen*, Deutsch von Gustav Brandes, Hannover 1869.

<sup>11</sup> R. HAMERLING, *Herr Zumbini und die deutschen Leopardi=Uebersetzer* (1. März 1875). In: R. H.: *Prosa. Skizzen, Gedenkblätter und Studien*, Neue Folge, Erster Band, Hamburg 1891, pp. 199-205, cit. p. 200: “Hätte er dies gekonnt, so wäre es ihm kein Geheimnis geblieben, daß die Uebersetzung von Kannegießer ein veralteter, unzulänglicher erster Versuch, die von Brandes das anspruchsvolle Werk eines Mannes ist, welcher glaubte, es genüge, einen Autor leidlich zu verstehen, um ihn auch meisterhaft zu uebersetzen”.

Hamerling procede marchiando la versione di Brandes di diletterismo e sostenendo – secondo una convinzione a lungo invalsa – che solo un poeta potesse tradurre Leopardi. Brandes, sostiene Hamerling, ha certo molti meriti, ma come esegeta più che come traduttore: spesso le sue note esplicative sono di qualità assai migliore della sua versione, che invece mostra poca sensibilità per il ritmo e la melodia dei versi e risulta “schwunglos, nüchtern, ohne Adel der Form und des Ausdrucks”<sup>12</sup>, ossia “priva di slancio, concreta, senza nobiltà di forma e d’espressione”. Hamerling, per contro, afferma di essere molto soddisfatto del risultato del proprio lavoro: anche se contiene qualche errore, la sua traduzione di Leopardi fa parte dei suoi lavori preferiti. Queste argomentazioni nascono dalla convinzione di Hamerling di essere assai più “poeta” di Brandes.

In effetti, assai cospicua è l’opera letteraria di questo scrittore<sup>13</sup>, il cui vero nome era Rupert, nato in Bassa Austria (a Kirchberg am Walde) nel 1830 e morto in un sobborgo di Graz (a Stifting) nel 1889. Grande ammiratore di Bismarck, Hamerling che, nonostante le origini modeste, era riuscito a laurearsi e a diventare professore al Gymnasium (a Vienna, Graz e Trieste), fu un convinto sostenitore della politica pangermanica e si distinse presso i contemporanei come autore di poemi epici<sup>14</sup>, di opere teatrali<sup>15</sup> e di romanzi.<sup>16</sup> Oggi del tutto dimenticato, godette in vita di un notevole successo. La sua traduzione dei *Canti* di Leopardi, come si diceva, diventò il veicolo più diffuso di conoscenza del poeta italiano nel mondo di lingua tedesca nel secondo Ottocento. Certo, di Leopardi alcuni apprezzarono anche il lavoro filologico<sup>17</sup> e il pensiero, espresso in maniera asistemica nello *Zibaldone*, ma fra i parlanti tedesco egli si affermò soprattutto come autore di versi.

Non si deve tuttavia pensare che le liriche di Leopardi abbiano raggiunto un pubblico più numeroso di una stretta cerchia di studiosi e letterati. Anzi, ancora nel 1937, in occasione del primo centenario dalla morte del poeta, il noto romanista di Monaco Karl Vossler, celebrando in Leopardi, con ardimento critico, il precursore della modernità, si chiedeva anche con amarezza:

Come mai da noi in Germania una poesia così grande, umanamente schietta e pura ha trovato un’eco tanto debole, almeno finora?<sup>18</sup>

Di tono non diverso è l’affermazione con cui Ralph-Rainer Wuthenow apre la sua postfazione alla nuova traduzione leopardiana di Ludwig Wolde, uscita da Insel nel 1979<sup>19</sup>:

Non si può dire che Giacomo Leopardi sia sparito dalla coscienza dei lettori tedeschi – non ci è mai stato. Leopardi, benché variamente citato e ripetutamente tradotto [...], in Germania è poco noto.<sup>20</sup>

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 204.

<sup>13</sup> R. HAMERLING, *Sämtliche Werke in sechzehn Bänden*, Mit einem Lebensbild und Einleitung hrsg. von Michael Maria Rabenlechner, Mit fünf Bildern, drei Abbildungen und einem Brief als Handschriftprobe. Qui: Bd I: *Hamerlings Leben und Schaffen*, pp. 9-91.

<sup>14</sup> Fra questi: *Ahasverus in Rom*, 1866; *Der König von Sion*, 1869; *Amor und Psyche*, 1881; *Homunculus*, 1888.

<sup>15</sup> Cfr. *Danton und Robespierre*. Tragödie, 1871; *Teutonisches Scherzspiel*, 1872.

<sup>16</sup> Il più noto è *Aspasia*, 1876.

<sup>17</sup> Lo studio intensissimo del mondo classico, portò Leopardi fin da adolescente a una straordinaria conoscenza del greco e del latino, tanto che l’antichista di Heidelberg Georg Friedrich Creuser, per la sua edizione critica dell’opera di Plotino, ricorse alla traduzione dal greco in latino della vita del filosofo panteista scritta da Porfirio, versione che Leopardi, a soli sedici anni, aveva rifatto basandosi sulla versione di Marsilio Ficino, corredandola di un dotto commento e di diverse proposte d’emendamento.

<sup>18</sup> K. VOSSLER, *Giacomo Leopardi*, Festrede in «Corona» 8/1 (1938), pp. 5-25, citaz. p. 6: “Wie kommt es, daß bei uns in Deutschland eine so große, menschlich echte und reine Poesie einen so schwachen Widerhall gefunden hat wenigstens bis jetzt?”

<sup>19</sup> G. LEOPARDI, *Gedichte und Prosa*, Ausgewählt und übersetzt von Ludwig Wolde, mit einem Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow, Frankfurt a.M. 1979.

<sup>20</sup> Ivi, R.-R. WUTHENOW, *Nachwort*, pp. 275-299, cit. p. 275s.: “Man kann nicht sagen, daß Giacomo Leopardi den deutschen Lesern aus dem Bewusstsein entschwunden sei – er ist dort nie gewesen. Leopardi ist in Deutschland trotz gelegentlicher Hinweise und wiederholter Übersetzungen [...] nur wenig bekannt.”

Come molti altri, Wuthenow sottolinea l'aspetto innovativo dell'opera leopardiana, dove "filologia, filosofia e poesia formano una commistione davvero moderna, e moderno Leopardi lo è anche per un altro aspetto: la sua poesia, nonostante la purezza della sua conduzione lineare, è poesia di riflessione in senso particolare; quanto poco si possa parlare di ingenuità lo dimostrano poi ampiamente i 'Pensieri' [...]".<sup>21</sup>

Della modernità di Leopardi presero coscienza molti intellettuali e scrittori dell'ultimo turno di secolo e si cimentarono nella traduzione dei suoi testi, in particolare di quelli dove Leopardi si dimostra "Dichter und Denker", dotato di grande talento stilistico e di profonda capacità d'analisi. La poesia in questo senso più adeguata a far emergere questa sua duplice natura è certamente *L'infinito*, la cui versione richiede non solo competenza filologica, ma anche un'interpretazione di tipo filosofico. La composizione, che è in assoluto la più nota del poeta, fu scritta a Recanati fra la primavera e l'autunno del 1819 e pubblicata solo nel 1825 nel numero di dicembre della rivista milanese «Nuovo Ricognitore»; i critici sono concordi nel ritenere che i quindici versi che la compongono contengano "l'intero" Leopardi, che propone qui una meditazione sul proprio percorso artistico e umano e confronta la fugacità dell'esistere a uno spazio eterno "secolarizzato", privo di riferimenti metafisici, dove non c'è un Dio in grado di risolvere l'angoscia del vivere, il sempre incombente "tedio mortal".

Per questo, prendendo questo componimento come paradigmatico, si metteranno qui a confronto alcune delle versioni di questo Canto, il XII, eseguite fra il 1866 e i primi decenni del Novecento.

Qui il testo originale:

#### L'infinito

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
e questa siepe, che da tanta parte  
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e mirando, interminati  
spazi di là da quella, e sovrumani  
silenzi e profondissima quiete  
io nel pensier mi fingo; ove per poco  
il cor non si spaura. E come il vento  
odo stormir tra queste piante, io quello  
infinito silenzio a questa voce  
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
e le morte stagioni, e la presente  
e viva, e il suon di lei. Così tra questa  
immensità s'annega il pensier mio:  
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

La poesia è composta da 15 endecasillabi sciolti, che però seguono un ritmo regolare solo all'inizio (1-3) e nel distico finale (14-15), mentre nel corpo centrale enjambements e doppie cesure ne ostacolano il flusso, dimostrando come Leopardi passi da forme tradizionalmente rigide a una maggiore libertà e flessibilità del verso. La struttura del componimento è rigorosamente simmetrica; il verso centrale (8) segna una sorta di spartiacque fra la prima parte, concentrata sullo spazio, e la seconda, dedicata invece alla categoria del tempo. Parallelamente, da un discorso puramente soggettivo si passa, nel finale, a una dimensione sovraindividuale.

Hamerling propose questa traduzione del canto:

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 276: "Philologie, Philosophie und Poesie, das ist eine recht moderne Zusammenstellung, und modern ist Leopardi auch in anderer Hinsicht: seine Poesie ist trotz der Reinheit ihrer Linienführung in besonderem Sinne Reflexionspoesie; wie wenig von Naivität die Rede sein kann, zeigen dann abermals die 'Pensieri' [...]."

## Das Unendliche

Mir theuer stets war dieser öde Hügel  
Und dieß Gestrüpp, das einen großen Theil  
Vom fernen Horizonte raubt den Blicken:  
Doch ruhend hier und schauend träumt sich jenseits  
Desselben uneremeßne Fernen, träumt  
Sich tiefsten Frieden, heil'ge Götterstille  
Der Sinn, wo nicht Geringes schon die Seele  
Befängt mit Schrecken. Und wenn dann den Windhauch  
Ich säuseln hör' im Strauchwerk, dann vergleich' ich  
Mit jener ew'gen Stille dieß Gesäusel.  
Da, siehe, kommt das Unvergängliche  
Mir in den Sinn, vergangner Zeiten denk' ich,  
Und unsrer Zeit, der lauten. Da verschlingt  
Den Geist die Woge des Unendlichen:  
Und lieblich ists in dieser See zu scheitern.<sup>22</sup>

La traduzione del titolo è la più comune; quello che salta all'occhio è l'uso della ripetizione (di parole come "träumt" o "Sinn"), non presente nell'originale. Il tratto soggettivo della parte iniziale del componimento viene abolito: "io nel pensier mi fingo" diventa un assai più impersonale "träumt sich [...] / Der Sinn", che per di più equipara la fantasia al sogno. L'intento di restituire l'andamento dei versi dell'originale costringe il traduttore ad alcune interpretazioni che esplicitano in maniera eccessivamente diretta le immagini; così, mentre l'inventiva suggerisce a Leopardi "interminati spazi [...] e sovrumani silenzi e profondissima quiete", Hamerling lascia che i sensi sognino "uneremeßne Fernen, tiefsten Frieden, heil'ge Götterstille", dove sia l'aggettivo "heilig", sia i "Götter" sembrano inadatti a evocare un infinito del tutto privo di trascendenza. In compenso, sempre per ragioni metriche, viene abolito nella versione l'aggettivo "viva" riferito alla "stagione" presente. L'immagine del naufragio finale è poi anticipata ed esplicitata già nel terzultimo verso ("Da verschlingt / Den Geist die Woge des Unendlichen: / Und lieblich ists in dieser See zu scheitern"), dove "l'onda dell'infinito inghiotte lo spirito", conferendo al testo un'oggettività, un'ineluttabilità che cancella la compiacenza e la connivenza, suggerite invece dall'originale. Nella versione di Hamerling, inoltre, l'io lirico non è in posizione seduta, ma "ruhend und schauend", e questo stravolge un po' l'iconografia tradizionale del pensatore, che assai spesso, quando medita, è rappresentato seduto.

\*\*\*

Una diversa versione del canto di Leopardi fu pubblicata dal 1878 da Paul Heyse, altro autore oggi noto solo a pochi specialisti, benché insignito nel 1910 del Premio Nobel. Scrittore fecondissimo, Heyse si fece mediatore fra la cultura tedesca e quella italiana; ma i suoi meriti a questo riguardo non stanno tanto nelle sue numerosissime novelle, spesso caratterizzate da uno stile edulcorato e da un uso stereotipato e iterativo della metafora, quanto nella sua infaticabile attività di traduttore. Questo aspetto del suo lavoro, ampiamente trascurato anche dal pubblico<sup>23</sup>, fa di Heyse un pioniere nell'importare in Germania tanti nomi della poesia italiana.<sup>24</sup> Fra gli autori a cui Heyse si dedicò con particolare intensità va annoverato Leopardi<sup>25</sup> di cui utilizzò la versione del XII canto come motto alla novella *Nerina*, lasciando in italiano il titolo.<sup>26</sup> La sua versione dell'idillio

<sup>22</sup> G. LEOPARDI, *Gedichte*, Übersetzt in den Versmaßen des Originals von Robert Hammerling (nota 7), p. 57.

<sup>23</sup> Cfr. sull'argomento G. ROVAGNATI, "Zur Lektüre für unreife Jugend soll das Buch freilich nicht empfohlen werden". *Paul Heyses Übersetzung der Mandragola von Niccolò Machiavelli*, in *Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien*, hrsg. von Roland Berbig und Walter Hettche, Frankfurt a.M., Berlin etc. 2001, pp. 163-176.

<sup>24</sup> P. HEYSE, *Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Übersetzungen und Studien*. 5 Bde. Berlin 1889.

<sup>25</sup> G. LEOPARDI, *Werke*. Deutsch von Paul Heyse. 2 Bde. Berlin: Hertz 1878.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 3.

leopardiano cerca di mantenere la lunghezza degli endecasillabi dell'originale rendendoli con versi di dieci o undici sillabe. Anche in questo caso il ritmo costringe il traduttore ad aggiunte o omissioni che eludono la particolare vaghezza dell'originale. Ecco la versione di Heyse:

Lieb war mir immer dieser kahle Hügel,  
Und diese Hecke, die dem Blick so viel  
Vom fernsten Horizont zu schu'n verwehrt.  
Und wenn ich sitz' und um mich blicke, träum' ich,  
Endlose Weiten, übermenschlich Schweigen  
Und allertiefste Ruhe herrsche dort  
Jenseits der niedern Schranke, und das Herz  
Erschauert mir vor Grau'n. Und hör' ich dann  
Den Wind erbrausen im Gezweig, vergleich' ich  
Die grenzenlose Stille dort, und hier  
Die laute Stimme; und des Ew'gen denk' ich,  
Der todten Zeiten und der gegenwärt'gen  
Lebend'gen Zeit und ihres Lärms. Und so  
Im uferlosen All versinkt mein Geist,  
Und süß ist mir's, in diesem Meer zu scheitern.

Anche Heyse rende "mi fingo" con "träum' ich", conservando però la formula soggettiva dell'originale, e scorge dietro la siepe uno spazio dove (elemento assente in Leopardi) "herrsche", regna, "allertiefste Ruhe". La siepe del secondo verso (Hecke) viene di nuovo menzionata nel settimo come "niedere Schranke", bassa barriera, così che da un semplice dimostrativo (questa) si passa a un'immagine troppo chiaramente precisata. Eccessiva appare anche la formulazione "und das Herz / Erschauert mir vor Grau'n" per "il cor non si spaura", dove la sensazione di smarrimento è assai meno forte e attutita dalla forma avverbiale "per poco", che Heyse evita di tradurre. Quanto al distico finale, lo "uferloses All" trasferisce in una dimensione cosmica l'immensità, mentre "il pensier mio" è reso con "mein Geist". Il "See" di Hamerling, dov'è "dolce naufragar", diventa qui, in un'ulteriore dilatazione, un "Meer".

\*\*\*

Non alla più recente versione di Heyse, ma a quella di Hamerling, presente nella sua biblioteca, custodita presso il Deutsches Literaturarchiv di Marbach (DLA), fa riferimento invece Rudolf Pannwitz per la propria traduzione di alcuni canti leopardiani, pubblicati fra il 1904 e il 1906 sulla rivista «Charon», foglio dagli intenti rivoluzionari, che Pannwitz aveva fondato con l'amico Otto zur Linde. Sentendosi Pannwitz il continuatore dell'opera di Nietzsche<sup>27</sup>, non stupisce che la sua conoscenza di Leopardi poeta sia stata filtrata anche nel suo caso da Hamerling.

All'attività di traduzione Pannwitz assegnò fin dall'inizio della sua carriera di poeta e pensatore un ruolo importante nella mediazione fra culture diverse; infatti, tradusse moltissimo, e soprattutto lirica. In conformità con la sua poetica, Pannwitz rivedeva poi di continuo le sue versioni, consapevole del fatto che la traduzione per un verso è un prodotto storico, posteriore all'originale e sempre passibile di revisione, per l'altro è un componimento poetico nuovo e autonomo. Pannwitz concepiva il tradurre come una sorta di empatia con il poeta da trasferire in un nuovo contesto culturale e in un'altra lingua, che tuttavia non doveva essere priva dell'audacia di chi opera consapevolmente una metamorfosi.

---

<sup>27</sup> Sulla vita e la poetica di Pannwitz cfr. G. ROVAGNATI, "denn ich bin mehr als person: reinigendes element". Zu Rudolf Pannwitz und seiner Undine-Dichtung, in Rudolf Pannwitz, *Undine. Ein nachgelassenes Versepos*. Mit einem Essay herausgegeben von G. R. Nürnberg 1999, pp. 11-88.

Benché gli interessasse molto anche il Leopardi pensatore, soprattutto per via dello stile sostanzialmente aforistico<sup>28</sup> del suo *Zibaldone*, Pannwitz ne tradusse soltanto testi poetici. Fra questi anche *L'infinito*, che uscì sul numero di «Charon» dell'ottobre del 1904:

#### Das Unendliche

Lieb war mir immer dieser kahle Hügel  
Und diese Hecke die so grossen Teiles  
Den Blick verwehrt zum letzten Horizonte.  
Doch sitze ich und schaue : unermessliche  
Von dort jenseitige Räume, übermenschliche  
Stillschweigen und die abgründigste Ruhe  
Erdenke ich mir dann, wo bald das Herz sich  
Nicht mehr ermatten wird. Und wie den Wind ich  
Durch diese Pflanzen rauschen höre : jenes  
Unendliche Stillschweigen, das vergleiche ich  
Nun dieser Stimme, und mich mahnts des Ewigen  
Und der verstorbenen Zeiten und der einen  
Die lebt und ihres Klangs. Und so ertrinkt in  
Der Grenzenlosigkeit mir mein Gedanke.  
Und süß ist mirs in diesem Meer zu scheitern.

In genere la versione risulta più diretta e meno sfumata; “e mi sovvien l'eterno“, per esempio, si trasforma in un più drastico e bieco “und mich mahnts des Ewigen”. Un errore interpretativo è l'aggettivo “kahl” per “ermo” e poco appropriata è anche la resa di “spaura” con “ermatten wird”, che sposta un brivido di natura psicologica a una dimensione di fatica, alla quale Leopardi non allude. Il verso finale – fatta salva la diversa grafia – è identico a quello proposto da Heyse.

Di questo canto esiste però anche una posteriore traduzione di Pannwitz, pubblicata per la prima volta da Andrian la Salvia<sup>29</sup>:

Lieb war mir immer dieser kahle hügel  
Und diese hecke die so grossen teiles  
Den letzten horizont dem aug entrückt.  
Doch sitzend ich und betrachtend : unermessliche  
|Die räume| [V]on dort jenseitig|s|[-ige räume] / übermenschliche  
|Die| |s| [S]till|e| [-schweigen] und die abgründigste ruhe  
Einbild ich mir im denken wo [fast erschreckt |in kürzel |durch|  
kleines  
Das herze nicht erschrickt. und wie den wind ich  
Durch diese pflanzen rauschen höre – jenes  
Endlose schweigen nun mit dieser stimme  
Vergleiche ich und mich gedenkts des ewgen  
Und der verstorbenen zeiten und der einen  
Die lebt und ihres klangs. also in dieser  
Maszlosigkeit verneint sich mein gedanke  
Und süß ist mirs in diese |m meer| [-r see] zu scheitern.

Anche solo dalla veste grafica della traduzione, indica come Pannwitz – dopo la fase ribelle della sua collaborazione a «Charon» – sia tornato all'ammirazione incondizionata per Stefan George, di cui recupera la scrittura rigorosamente minuscola. Molte sono le varianti - evidenziate con accuratezza filologica – fra le due versioni; nella conclusione c'è qui, rispetto alla precedente

<sup>28</sup> Vgl. G. ROVAGNATI, *Die Kunst, sich kurz zu fassen. Zu Rudolf Pannwitz und seiner Aporistik*, in Rudolf Pannwitz, *Sprüche und Ansprüche. Aporistisches*. Mit einem Essay hrsg. von G. R. Nürnberg 2003, pp. 9-86.

<sup>29</sup> A. LA SALVIA, *Nachricht von den Dichtern, die unsere Erde kaum berühren. Giacomo Leopardi in Deutschland 1900 bis 1930*, in: H. L. SCHEEL, M. LENTZEN (Hrsg.), *Giacomo Leopardi. Rezeption – Interpretation – Perspektiven*, Tübingen 1992, pp. 155-182, in particolare pp. 155-162.

versione, una nuova interpretazione: il pensiero non “s’annega / ertrinkt” più, ma si annulla / “verneint” nell’infinito.

Frugando nel materiale del lascito non ancora archiviato, nella cassa del cosiddetto “Pannwitz-Bunker”<sup>30</sup> contrassegnata dal numero 121, ho trovato un’ulteriore versione del canto, a tutt’oggi inedita, e di sicuro precedente a quella pubblicata su «Charon»:

#### Das Unendliche

Lieb hatt ich immer diesen kahlen Hügel  
Und diese Hecke die in solcher Länge  
Den Blick vom letzten Horizonte ausschliesst.  
Doch sitzend-schauend: unermessliche  
Jenseitige Räume, übermenschliche  
Stillschweigen und die abgründigste Ruhe  
Schaff ich mir in Gedanken, wo in Bälde  
Das Herz sich nicht abquält. Und wie ich höre  
Den Wind durch diese Pflanzen rauschen, will ich  
Jene endlose Ruhe dieser Stimme  
Vergleichen, und mich überkommt das Ewge  
Und die gestorbenen Zeiten und die heut noch  
Lebendige und ihr Klang. Also in dieser  
Masslosigkeit sinkt unter mein Gedanke,  
Und süß ist mirs in diesem Meere scheitern.

La maggiore aderenza al testo di partenza di questa versione è evidente. Essa promette di rilevare quali difficoltà abbia incontrato il traduttore nel restituire il verso “ove per poco il cor non si spaura”: qui l’interprete trasforma la paura in tormento, accrescendo la sensazione cui allude l’originale. Un altro punto critico per il traduttore è chiaramente il doppio gerundio “sedendo e mirando”, che qui Pannwitz tenta di mantenere, salvo risolverlo nella versione a stampa con un duplice indicativo, che nella sua immediatezza elimina la sensazione di lentezza e durevolezza dell’azione, implicita invece nel gerundio.

De *L’infinito*, una poesia che evidentemente stava particolarmente a cuore a Pannwitz, esiste poi un’ulteriore variante inedita, una trascrizione su un foglio sciolto<sup>31</sup>, che pare essere, in ordine cronologico, la primissima delle traduzioni, come dimostrerebbe la grafia tedesca obliqua, usata cioè prima dell’assunzione definitiva della grafia tonda latina, appresa da George. Sotto la traduzione è indicato il ritmo dei versi, endecasillabi in cui si alternano trochei e spondei (- ~ - - ~ -): misura e musicalità sono i criteri primari ai quali Pannwitz tenta qui di attenersi:

Lieb war mir immer dieser leere hügel  
Und diese hecke die für solche breite  
Den letzten horizont vom blick verschliesset.  
Doch sitze ich und schau : unge**xxxx**  
Jenseitige Räume : übermenschliche  
Allschweigsamkeit [~~Schweigsam~~] und abgründigste Stille  
Bild ich mir im Gedanken, wo in kurzem  
Das herz sich [~~nicht mehr xx~~] nicht abmüht. und wie den wind ich  
Durch [~~durch~~] diese Pflanzen rauschen [~~brausen~~] höre, **xxxx** jene  
endlose Schweigen ich mit dieser Stimme  
vergleiche : und der ewigen überkommt mich  
Und die gestorbenen Stunden und die heute  
Lebendige und ihr Schall [~~von xxx~~]. Also in [~~xxx~~] dieser  
Unendlichkeit versagt sich mein Gedanke.  
Und süß ist **xxx** : in diesem Meere scheitern.

<sup>30</sup> Cfr. U. VON BÜLOW, *Im “Pannwitz-Bunker”. Anmerkungen zum Nachlaß von Rudolf Pannwitz*, in “*der geist ist der könig der elemente*”. *Der Dichter und Philosoph Rudolf Pannwitz* (nota 4), pp. 217-236.

<sup>31</sup> DLA. A: Pannwitz. *Gedichte. Sammlungen* 1903. Kasten 121.



Anche questa versione, pubblicata qui per la prima volta e che presenta alcuni punti del tutto illeggibili, è caratteristica dello stile di Pannwitz e del suo gesto onomaturgico, che si rivela per esempio in una parola come “Allschweigsamkeit”, omnisilenziosità, un composto che tende ad intensificare all'estremo un concetto, ad assolutizzarlo.

Un solo esempio basti a dimostrare come Pannwitz abbia scelto con cura ogni parola: “esclude” è tradotto nelle quattro varianti con un verbo sempre diverso, ossia, in successione cronologica, con “verschliesset”, “ausschliesst”, “verwehrt”, “entrücket”. Si tratta di scelte tutte plausibili, che tuttavia ogni volta producono una sfumatura diversa nel suono e nel significato. In generale il Leopardi di Pannwitz risulta meno duttile e più diretto nelle formulazioni linguistiche, meno melodico e meno ambivalente dell'originale. Ma Pannwitz era convinto che il prodotto di una traduzione dovesse non tanto seguire pedissequamente l'originale nel dettaglio, quanto riprodurre di esso i tratti formali specifici, che, come aveva appreso da George, costituivano il vero valore di una poesia:

La poesia è l'espressione suprema e definitiva di un evento: non restituzione di un pensiero ma di un'atmosfera. Quel che ha effetto in pittura sono distribuzione linea e colore, in poesia: scelta misura e suono.<sup>32</sup>

Pannwitz espresse la propria teoria della traduzione nella parte conclusiva del suo unico libro noto *Die Krisis der europäischen Kultur*<sup>33</sup> e le sue argomentazioni piacquero, com'è noto, a Walter Benjamin che le citò nel suo saggio su “Il compito del traduttore”. Pannwitz, che all'astrazione della teoria univa sempre una forte carica sensuale, concepiva la traduzione come una fusione fra il testo di partenza e quello di arrivo che, se riusciva, somigliava all'amplesso di una coppia, ossia a un mistero o a un miracolo. Tradurre era insomma per Pannwitz qualcosa di “organico” che, come tale, si sottraeva alla cristallizzazione e andava di volta in volta rinnovato, quasi fosse una delle molte manifestazioni della nietzscheana “ewigeWiederkunft des Gleichen”, dell'eterno ritorno dell'analogo.

\*\*\*

Di origini croate (nacque a Gut Dijanes/Vrbovec), lo scrittore e traduttore poliglotta Otto Hauser (1876–1944) fu un grande mediatore fra culture diverse. Pioniere nel far conoscere la poesia orientale<sup>34</sup> e la lirica straniera<sup>35</sup> ai lettori di lingua tedesca, fu infaticabile traduttore, ma anche scrittore<sup>36</sup>, storico della letteratura<sup>37</sup> e teologo.<sup>38</sup> Le sue versioni in tedesco vanno dal *Libro di Giobbe*<sup>39</sup> al *Cantico dei cantici*<sup>40</sup>, dall'*Edda*<sup>41</sup> a Oscar Wilde<sup>42</sup> a Paul Verlaine.<sup>43</sup> Fra i suoi molti

<sup>32</sup> S. GEORGE, *Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892-98*, 5 Bde., Berlin 1899, Bd. II, 2 (März 1894), p. 13.

<sup>33</sup> R. PANNWITZ, *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nürnberg 1917.

<sup>34</sup> O. HAUSER, *Die japanische Dichtung*. Mit zwei kolorierten Kunstbeilagen und zwölf Vollbildern in Tonätzung, Berlin um 1905; *Chinesische Gedichte aus der Han-, Tang- und Sung-Zeit*, Weimar 1917.

<sup>35</sup> O. HAUSER, *Serbische Dichter*. Übersetzt und eingeleitet von Otto Hauser, Weimar 1912; *Die Lyrik des Auslands seit 1800*. Ordentliche Veröffentlichung der “Literatur-Gesellschaft Neue Bahnen”, Leipzig 1915.

<sup>36</sup> Fra le opere in prosa cfr. O. HAUSER, *Spinoza*. Roman, Stuttgart 1907; *Alt-Wien*. Roman. Stuttgart 1911; *Faustulus*. Erzählung, Stuttgart 1911; *Der liebe Augustin*. Altwiener Schelmenroman. Stuttgart 1913.

<sup>37</sup> O. HAUSER, *Weltgeschichte der Literatur* (in zwei Bänden in einem Buch), Leipzig und Wien 1910; *Das Drama des Auslands seit 1800*, Leipzig 1913; *Der Roman des Auslands seit 1800*, Leipzig 1913; *Die Literatur des Auslands vor dem Weltkrieg*, Leipzig o.J. (ca. 1916).

<sup>38</sup> O. HAUSER, *Geschichte des Judentums*, Weimar 1917.

<sup>39</sup> O. HAUSER, *Das Buch Hiob*, Berlin 1909.

<sup>40</sup> O. HAUSER, *Das hohe Lied*, Weimar 1912.

<sup>41</sup> *Die Edda*. Übersetzt und erläutert von Otto Hauser, Weimar 1939.

<sup>42</sup> O. WILDE, *Gedichte*. Übertragen von Otto Hauser, in *Oskar Wildes sämtliche Werke in deutscher Sprache*, 1. Bd. Vienna 1906.

<sup>43</sup> P. VERLAINE, *Saturnische Gedichte. Galante Feste*. Übersetzt von Otto Hauser. Weimar 1912.

lavori di traduttore c'è anche una silloge delle poesie di Leopardi, uscita nel 1921, dove, nell'introduzione, Hauser scrive:

Originariamente non era mia intenzione tradurre Leopardi, visto che è disponibile una traduzione completa delle sue poesie, quella di Robert Hamerling, uscita nel 1866. Ma a un esame più attento, questo rifacimento poetico, che per di più fraintendeva il testo in non pochi passaggi, si è dimostrato linguisticamente insufficiente, non di rado quasi una raccolta di banalità. Ammetto però apertamente, come si fa sempre in questi casi, di aver ripreso in qualche singolo verso rime ed espressioni di Hamerling che mi parevano felici. Ho lavorato a questa traduzione nell'inverno 1918-19 a Segedin in Ungheria; soltanto dopo il mio rientro in territorio tedesco ho preso in mano le traduzioni di Kannegießer (1837), di Gustav Brandes (1869) e di Paul Heyse (2° edizione 1889) che mi hanno permesso diverse correzioni di singoli dettagli. Ho tradotto soltanto i testi più significativi, circa due terzi dell'opera complessiva. Già l'intento di Hamerling era stato quello di restituire esattamente la misura del verso dell'originale, ma poi egli non la riconobbe sempre con esattezza. I "canti" veri e propri constano di strofe molto artistiche, forse già artificiali, dove oltre alla concatenazione delle rime va tenuta in considerazione anche l'alternanza fra endecasillabi e settenari.<sup>44</sup>

Non è questo il caso del *L'Infinito*, composto da soli endecasillabi, che nella traduzione di Hauser suona così:

#### Das Unendliche

Stets war mir lieb dieser einsame Hügel  
Und diese Hecke, die dem Blick so großen  
Teil entzieht des äußersten Horizontes.  
Doch wie ich sitz' und schaue, unermessne  
Räume fern über ihr und überirdisch  
Schweigen, die allertiefste Stille träum' ich  
In meinem Sinne mir; daß mir um wenig  
Das Herz davor erschrickt. Und wie den Wind ich  
Rauschen höre in jenen Büschen, muß ich  
Das unendliche Schweigen dort vergleichen  
Mit diesem Laut. Und mir kommt ein das Ew'ge,  
Die toten Zeiten und die gegenwärt'ge  
Lebend'ge und ihr Schall. Also in dieser  
Unendlichkeit geht unter all mein Denken,  
Und das Scheitern ist süß mir in dem Meere.

La versione di Hauser consta completamente di versi di undici sillabe; dal punto di vista ritmico e lessicale è molto vicina all'originale, quasi interlineare e, a mio parere, ben riuscita. Azzeccata, anche se non particolarmente elegante, è la resa di "ove per poco il cor non si spaura", uno dei versi che ha posto ai traduttori non pochi problemi interpretativi e che Hauser risolve con una consecutiva. Manca invece nella concatenazione delle associazioni l'iterazione della congiunzione semplice, che Hauser preferisce nella gran parte dei casi risolvere con l'asindeto. Non viene tradita per contro l'autoreferenzialità del componimento, per cui non viene mai meno il pronome di prima persona.

---

<sup>44</sup> G. LEOPARDI, *Gedichte*. Aus dem Italienischen von Otto Hauser, Weimar 1921. *Zur Einführung* (pp. V-XII), citaz. p. IX: "Es war ursprünglich nicht meine Absicht gewesen, Leopardi zu übertragen, da man eine vollständige Übersetzung seiner Gedichte, von Robert Hamerling, 1866 erschienen, besitzt. Aber bei näherem Zusehen erwies sich diese Nachdichtung, die zudem auch den Text an nicht wenigen Stellen missverstanden, als sprachlich unzulänglich, nicht selten geradezu als eine Banalitätsammlung. Daß ich in einzelnen Versen von Hamerling glücklich gefundene Reime und Wendungen übernahm, sei, wie immer in solchen Fällen, vermerkt. Ich arbeitete diese Übertragung im Winter 1918/19 in Segedin in Ungarn aus; erst nach meiner Rückkehr in deutsches Gebiet kamen mir die Übertragungen von Karl Ludwig Kannegießer (1837), von Gustav Brandes (1869) und Paul Heyse (2. Auflage 1889) zur Hand und ermöglichten mir manche Verbesserung in Einzelheiten. Ich übertrug nur die bedeutendsten Stücke, etwa Zweidrittel der Gesamtheit. Schon Hamerlings Bestreben war es gewesen, die Versmaße der Originale genau wiederzugeben, aber er erkannte diese nicht immer richtig. Die eigentlichen „Canti“ bestehen aus sehr kunstvollen, vielleicht schon künstlichen Strophen, worin außer der Reimbindung auch noch Wechsel von Elfsilbern und Siebensilbern beachtet werden will."

\*\*\*

Al 1923 risale la traduzione di Franz Spunda che, quando pubblicò la sua versione dei canti<sup>45</sup> di Leopardi non aveva ancora aderito alla causa nazionalsocialista. Figlio di un sarto, Spunda, nato a Olmütz in Moravia nel 1889, riuscì a compiere un regolare corso di studi, a frequentare l'Università (a Vienna, Berlino e Monaco) e a laurearsi nel 1913 con una tesi su Francesco Petrarca, di cui tradusse anche i sonetti.<sup>46</sup> Chiamato alle armi allo scoppio della prima guerra mondiale, fu congedato nel 1917 e rimandato a casa dal fronte per motivi di salute. Divenne così insegnante di liceo e nel 1918 si trasferì a Vienna, dove poi trascorse il resto della vita; Spunda morì nella capitale danubiana il 1° luglio 1963. La sua traduzione di Leopardi risale, come quella di Otto Hauser, agli anni del primo dopoguerra, quando la carriera letteraria di Spunda prese avvio con una serie di opere, a metà fra il saggio e il romanzo, che si possono definire tentativi di conferire nuovo senso al mondo dopo lo sconvolgimento bellico.<sup>47</sup> Una svolta nel percorso umano e artistico di Spunda fu segnata da un viaggio in Grecia nel 1924; il suo sfrenato entusiasmo per il mondo classico dell'Ellade non gli impedì però di diventare in seguito un fanatico antisemita. Convinto adepto del nazionalsocialismo, Spunda ne propagò l'ideologia in una serie di romanzi storici fondati sulla similitudine fra mondo antico e attualità.<sup>48</sup>

Negli anni giovanili, come si diceva, Spunda rimase affascinato dai versi di Leopardi sia per la loro maestria formale, sia "per il loro contenuto filosofico".<sup>49</sup> Questa la sua proposta di traduzione del XII canto:

Stets war mir teuer dieser öde Hügel  
Und das Gebüsch, das von dem Horizont  
Nur einen Theil den Blick erschauen läßt.  
Hier ruhig schauend, träumt mein müder Geist  
Hinüber sich in unermeßne Weiten.  
In überird'sche Stille, sanfte Ruhe.  
Indes mein Herz beinahe Angst beschleicht.  
Und wenn ich dann des Windes Wehen höre  
Im Buschwerk säuseln, dann vergleiche ich  
Die unermeßne Ruh mit diesen Lauten.  
Dann überfällt die Ewigkeit den Sinn,  
Vergangner Zeiten denkend und der unsern,  
Der lauten ... Die Unendlichkeit schwemmt dann  
Hinweg mein armes Sinnen. – Herrlich ist's,  
In diesem Meer zu scheitern, zu versinken.<sup>50</sup>

Quello che caratterizza questa versione è, di là delle singole scelte lessicali, una parziale personalizzazione della poesia, dove spesso viene meno il pronome di prima persona; così nel IV verso, dove "io nel pensier mi fingo" si trasforma in "träumt mein müder Geist", con l'aggiunta di una stanchezza che non è presente nell'originale e produce lo spostamento dei versi da una cornice illuministico-romantica a un contesto nihilistico-decadente. "E mi sovvien l'eterno" diventa "Dann überfällt die Ewigkeit den Sinn", dove alla lentezza del ricordo subentra l'emergere repentino

<sup>45</sup> G. LEOPARDI, *Gedichte*. Übertragen von Franz Spunda, Leipzig 1923.

<sup>46</sup> F. PETRARCA, *Sonette*. Übertragen von Franz Spunda, Heidelberg 1913.

<sup>47</sup> Cfr. per esempio i romanzi: *Der gelbe und der weiße Papst*, Wien 1923; *Das aegyptische Totenbuch*, Bad Schussenried 1924.

<sup>48</sup> Cfr. p. es. i romanzi *Minos oder die Geburt Europas*, Karlsbad 1931; *Das Reich ohne Volk*, Wien 1938; *Tyrann Gottes. Der Roman des Papstes Bonifaz und seiner Zeit*, Wien 1941; *Verbrannt von Gottes Feuer. Der Lebensroman Giordano Brunos*, Wien 1940.

<sup>49</sup> Cfr. R. ZIMPRICH, *Franz Spunda und sein Werk* in F. SPUNDA, *Daheim in Europa*, Steinheim a.N. 1955, pp. 3-37, cit. p. 11: "sowohl wegen ihrer wohlgeordneten Diktion wie auch wegen ihres philosophischen Gehalts".

<sup>50</sup> G. LEOPARDI, *Gedichte*. Übertragen von Franz Spunda (nota 35), p. 16.

dell'eternità, che quasi scuote con violenta sorpresa i sensi. Particolare è poi la resa del verso finale, “e il naufragar m'è dolce in questo mare”, dove l'aggettivo “herrlich” dilata l'originale, proprio come il raddoppiamento conclusivo: “In diesem Meer zu scheitern, zu versinken”. Da rilevare è anche un uso diverso delle congiunzioni rispetto al testo di partenza dove, con grande modernità, Leopardi ricorre con evidente frequenza alla semplice “e”, sottolineando come grazie all'associarsi spontaneo delle immagini e dei pensieri il poeta passi da una meditazione sull'io a una riflessione generale sul senso dell'esistere.

\*\*\*

L'anno seguente la pubblicazione della traduzione leopardiana di Spunda, uscì da Insel a Lipsia quella di Ludwig Wolde. Potendo contare su una solida formazione classica come il suo amico Rudolf Alexander Schröder, Wolde (1884-1949), che firmava le sue lettere confidenziali con l'abbreviativo Lutz<sup>51</sup>, si laureò in giurisprudenza a Heidelberg, ma poi si dedicò con passione alla letteratura. Insieme a Willy Wiegand fondò nel 1911 la prestigiosa “Bremer Presse”, pubblicò alcune opere in prosa e fu fine traduttore sia di testi dell'antichità (fra l'altro delle *Odi* di Pindaro<sup>52</sup> e delle tragedie di Eschilo<sup>53</sup>), sia di opere più recenti della letteratura europea. La sua traduzione di Leopardi<sup>54</sup>, che uscì nel 1924, era animata da un preciso intento:

Compito di questo libro vuol essere quello di far conoscere il poeta Leopardi al pubblico tedesco. La via che abbiamo preferito qui è quella di una scelta secondo precisi punti di vista; infatti non possiamo pretendere di fornire un'immagine completa di questo grande italiano.<sup>55</sup>

Wolde si dichiara grato ai due studiosi Francesco De Sanctis e Karl Voßler, che hanno contribuito a introdurre Leopardi in Germania, e sottolinea quindi lo stretto connubio fra poesia e filosofia presente nell'opera del poeta italiano. Questa la traduzione di Wolde de *L'Infinito*.

Stets war mir teuer dieser öde Hügel  
Und diese Hecke, die fast aller Seiten  
Die letzte Ferne vor dem Blick verschließt.  
Doch wie ich sitz und schaue, tun im Geist  
Sich Räume ohne Grenzen jenseit auf  
Und schweigende, an die der Mensch nicht reicht,  
Und tiefste Stille, dass bainahe mein Herz  
Im Schrecken sich verliert. Und hör ich nun  
Den Wind im Laubwerk rauschen, wäge ich jenes  
Unendliche Schweigende und diese Laute  
In meinem Sinn; und mich gedenkt des Ewigen  
Und der verblichenen Zeiten und der heutigen,  
Die lebt, und wie sie lärmt. Und so inmitten  
Dieses Unmessbaren ertrinkt mein Denken,  
Und Untergehn ist süß in solchem Meere.<sup>56</sup>

Il percorso associativo della meditazione è mantenuto con la ripetizione della congiunzione semplice “und”, spesso all'inizio del verso, secondo un criterio che ricorda *Die Ballade des äußeren*

---

<sup>51</sup> La corrispondenza è conservata presso il DLA di Marbach.

<sup>52</sup> PINDAR, *Oden*. Ins Deutsche übertragen und erläutert von Ludwig Wolde, München 1958.

<sup>53</sup> AISCHYLOS, *Tragödien und Fragmente*. Verdeutscht von Ludwig Wolde. Wiesbaden ca. 1938.

<sup>54</sup> G. LEOPARDI, *Ausgewählte Werke*. Übertragen von Ludwig Wolde, Leipzig 1924. La copia delle traduzioni leopardiane di Wolde presente nella biblioteca di Marbach porta questa dedica manoscritta: Seinem lieben Rudi (R.A. Schröder) / in dankbarer Freundschaft / Lutz / Berlin, 30 April 1924.

<sup>55</sup> Ivi, *Einleitung*, pp. 5-23, cit. p. 5: “Aufgabe dieses Buches soll es sein, das deutsche Publikum mit dem Dichter Leopardi vertraut zu machen. Der Weg, den wir dabei einschlagen, ist der einer Auswahl nach bestimmten Gesichtspunkten; denn ein vollständiges Bild des großen Italieners zu geben, dürfen wir uns nicht ausmaßen.”

<sup>56</sup> Ivi, p. 123s.

*Lebens* di Hugo von Hofmannsthal, con cui Wolde era pure in contatto, essendo amico, oltre che di Rudolf Alexander Schröder, anche di Rudolf Borchardt, il discusso traduttore di Dante.

Sorprendente è il fatto che nella nuova edizione dei canti leopardiani tradotti da Wolde, curata da Ralph-Rainer Wuthenow e uscita nel 1979, il testo tedesco sia molto diverso<sup>57</sup>:

#### Das Unendliche

Allzeit war lieb mir der verlassene Hügel,  
Das Dorngesträuch auch, das von den vielen Seiten  
Die letzten Fernen meinem Blick verwehrt.  
Doch wie ich sitz und staune, tun im Geist  
Sich Räume ohne Grenzen jenseit auf,  
Von solchen Schweigens, wie's der Mensch nicht fasst,  
Und tiefster Stille, dass beinah mein Herz  
Im Schrecken sich verliert. Und wie ich jetzt  
Des Windes Raunen in den Blättern höre  
Und jenen Schweigensabgrund dieser Stimme  
Vergleiche, wend ich mich dem Ewigen zu  
Und dem Gewesenen und de heutigen Zeit,  
Die lebt und mich umlärm. Und so inmitten  
Der Unermesslichen ertrinkt mein Denken,  
Und Schiffbruch leid ich gern in solchem Meere.

Forse solo dopo aver visitato di persona il monte Tabor presso Recanati<sup>58</sup> che fu il luogo di ispirazione della poesia, Wolde sostituì il più generico “Hecke” con “Dorngesträuch”, aumentando forse consapevolmente l’eco cristologica che il nome del luogo suggerisce, essendo il Tabor il monte – non meglio identificato – della tentazione di Cristo e della sua trasfigurazione messianica.<sup>59</sup> Un ulteriore crescendo nella traduzione si nota nel passaggio dal semplice “schaue” (guardo) per “mirando” a “staune” (ammiro con stupore), verbo assai più carico sul piano emotivo. Lo stesso vale per la nuova resa di “e mi sovien l’eterno”: assai più vicina all’originale è la prima soluzione “und mich gedenkt des Ewigen”, mentre una maggiore intenzionalità è contenuta in “wend ich mich dem Ewigen zu”. Più esplicita è poi la metafora del naufragio nel verso finale, dove a un generico “Untergehn” è sostituito quello “Schiffbruch” che recupera l’immagine della nave come metafora del viaggio esistenziale dell’uomo, non lasciandogli alcuna spirale di speranza pur nella totale assenza di disperazione.

\*\*\*

Della cerchia di Hofmannsthal faceva parte – o si illudeva di far parte – anche lo scrittore e mercante d’arte Benno Geiger, che invano cercò presso il poeta di Rodaun quel riconoscimento che lo avrebbe ricompensato della venerazione incondizionata che egli nutrì invece sempe nei suoi confronti.<sup>60</sup> Rispetto ai grandi lavori di versione dall’italiano di Benno Geiger, che fu traduttore di Pascoli<sup>61</sup>, Petrarca<sup>62</sup> e Dante<sup>63</sup>, le sue versioni di due canti di Leopardi occupano un posto del tutto

<sup>57</sup> G. LEOPARDI, *Gedichte und Prosa*. Ausgewählt und übersetzt von Ludwig Wolde (nota 19), p. 44.

<sup>58</sup> Di questa visita al paese natale e alla casa di Leopardi Wolde riferisce nella prefazione (*Vorwort des Übersetzers*, pp. 9-32) al volume G. LEOPARDI, *Gedichte und Prosa* (nota 19).

<sup>59</sup> Cfr. F.-R. HAUSMANN, *Giacomo Leopardi: “L’infinito”* in: *Romantik*. Hrsg. von V. Alexander e M. Fludernik. Trier 2000, pp. 201-215.

<sup>60</sup> Cfr. G. ROVAGNATI, *Il vicino di casa a Rodaun. Hugo von Hofmannsthal e Benno Geiger* in G. R., *Hugo von Hofmannsthal. Il libro degli amici?* Milano 2006, pp. 81-94.

<sup>61</sup> G. PASCOLI, *Ausgewählte Gedichte*. Deutsch von Benno Geiger, Firenze 1957.

<sup>62</sup> F. PETRARCA, *Das lyrische Werk: Der Canzoniere, die Triumphe, Nugellae*. Deutsch von Benno Geiger, Darmstadt-Berlin-Spandau Neuried a. R. 1958.

<sup>63</sup> D. ALIGHIERI, *Die göttliche Komödie*. Deutsch von Bemmo Geiger. Teil I: *Die Hoelle*, Teil II: *Das Fegefeuer*, Teil III: *Das Paradies*, München 1958-1961.

marginale nella sua attività di traduttore; furono pubblicate nel 1932 in occasione del cinquantesimo compleanno dall'autore stesso che, non trovando particolari favori presso critici e pubblico, provvedeva da sé a promuovere la propria variegata attività letteraria. Alla traduzione Geiger si dedicò con passione per tutta la vita e ne discusse a lungo per lettera con l'amico di gioventù Rudolf Pannwitz<sup>64</sup>, che tuttavia si sentiva a lui decisamente superiore, tanto che alla fine la loro relazione si chiuse in maniera assai poco pacata e gentile. Geiger, che divise l'intera vita fra Rodaun e Venezia<sup>65</sup>, era perfettamente bilingue, tanto che la sua autobiografia<sup>66</sup>, ricca di informazioni e di pettegolezzi sui protagonisti della scena letteraria e artistica nell'Europa del primo Novecento, uscì soltanto in italiano. Il volume di poesie che Geiger invece pubblicò in tedesco per il proprio cinquantesimo genetliaco<sup>67</sup> porta come motto la frase: "Dichten ist ein vierdimensionales / Denken mit Unendlichkeit"<sup>68</sup>, ossia: "far poesia è un pensare quadridimensionale con l'infinito". Appropriato sembra quindi l'inserimento nella raccolta poetica, oltre che della traduzione di *Alla luna*<sup>69</sup>, anche di quella del XII canto leopardiano:

Die Unendlichkeit<sup>70</sup>

Nach Leopardi

Stets war mir teuer dieser wilde Hügel  
 und dieser Hag, der von so vielen Teilen  
 des letzten Himmelstrichs den Blick ausschaltet.  
 Doch während ich hier um mich schaue, stelle  
 Ich, hinter jenem, unzählige Räume  
 Mir in Gedanken vor und tiefste Ruhe  
 Und Schweigen, übermenschlich; daß beinahe  
 Das Herz zusammenstrickt. Nun ich das Rauschen  
 Des Winds in diesen Blättern höre, messe  
 Ich jene unerfindlich große Stille  
 An diesem Laut: und mich gemahnt die tote  
 Jahreszeit von einst, die lebende von heute,  
 Mit ihrem Klang, ans Ewige. In dieser  
 Unendlichkeit geht mein Gedanken unter  
 Und mir tut wohl in diesem Meer zu scheitern.

Nel tentativo di restituire la rigorosa forma classica dell'originale, Geiger opta qui, per la resa del titolo, per il sostantivo astratto, mentre quasi tutti gli altri traduttori preferiscono vuoi non tradurlo vuoi ricorrere all'aggettivo sostantivato. "Wild", selvaggio, per "ermo" suggerisce un'atmosfera di caos e disordine che non è nelle intenzioni né stilistiche né poetiche di Leopardi. La scelta di un vocabolo inusitato come "Hag" per tradurre "siepe" conferma la tendenza di Geiger all'uso di parole arcaicizzanti, criterio che, nel caso di Leopardi, può essere in generale giustificato, mentre qui, nello specifico di una parola semplice come "siepe", appare del tutto arbitrario. Anche Geiger, abolendo il gerundio "sedendo" dell'originale, elimina un dato iconografico interessante. Molto particolare, anche se non del tutto convincente, è poi la resa di "e mi sovvien l'eterno, / e la morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei", perché Geiger trasforma in soggetto quello che in Leopardi è oggetto e per di più gli attribuisce una funzione piuttosto minacciosa ("mich gemahnt"), che invece l'originale non prevede. Consapevole di quanto sia difficile la trasposizione

<sup>64</sup> Il carteggio inedito si trova nel lascito Pannwitz presso il DLA di Marbach.

<sup>65</sup> G. ROVAGNATI, *Zwischen Rodaun und Venedig. Die doppelte Seele Benno Geigers in Österreichische Satire (1933-2000). Exil – Remigration – Assimilation*, hrsg. von Jeanne Benay, Alfred Pfabigan und Anne Saint Souveur, Bern etc. 2003, pp. 129-144.

<sup>66</sup> B. GEIGER, *Memorie di un veneziano*. Con 103 tavole fuori testo, Firenze 1958.

<sup>67</sup> B. GEIGER, *Der fünfzigste Geburtstag*, Bern 1932.

<sup>68</sup> Ivi, p. 5.

<sup>69</sup> Ivi, p. 263: *An den Mond*. Nach Leopardi.

<sup>70</sup> Ivi, p. 127.

di un aggettivo complesso come “dolce” – problema di cui discute a lungo nel suo carteggio inedito con Pannwitz –, termine adatto alle più audaci sinestemie, ma pericoloso nelle sue molteplici sfumature, Geiger risolve il “m’è dolce” finale con un “mir tut wohl” che rende ragione del benessere anche fisico che il poeta prova nell’immergersi nell’eternità.

\*\*\*

Concludo questo breve excursus con la versione de *L’infinito* di Rainer Maria Rilke che, pur tenendo conto dell’originale, ne trae una poesia personalissima e assai poco leopardina.

L’infinito von Leopardi<sup>71</sup>  
Übertragen von Rainer Maria Rilke

Immer lieb war mir dieser einsame  
Hügel und das Gehölz, das fast ringsum,  
ausschließt vom fernen Aufruhn der Himmel  
den Blick. Sitzend und schauend, bild ich unendliche  
Räume jenseits mir ein und mehr als  
menschliches Schweigen und Ruhe vom Grunde der Ruh  
Und über ein Kleines geht mein Herz ganz ohne  
Furcht damit um. Und wenn in dem Buschwerk  
aufrauscht der Wind, so überkommt es mich, daß ich  
dieses Lautsein vergleiche mit jener endlosen Stillheit.  
Und mir fällt das Ewige ein  
und daneben die alten Jahreszeiten und diese  
daseiende Zeit, die lebendige tönende. Also  
sinkt der Gedanke mir weg ins Übermaß. Unter-  
gehen in diesem Meer ist inniger Schiffbruch.

Benché pubblicata solo a dieci anni dalla morte del poeta sulla prestigiosa rivista «Corona», voluta dal mecenate e industriale Martin Bodmer, presso la cui fondazione ginevrina si trovano a tutt’oggi molte carte e molti inediti rilkiani<sup>72</sup>, la versione del XII canto leopardiano fu eseguita dal poeta nel 1912, durante il suo lungo soggiorno a Duino.<sup>73</sup> Allora Rilke tradusse diverse poesie italiane, ma senza concentrarsi su un autore preciso, per cui questa versione da Leopardi è un unicum; e tuttavia è un tipico prodotto della poetica rilkiana.<sup>74</sup> Rilke, infatti, trasferisce l’atmosfera generale della poesia in una dimensione mistica, secondo quella sua peculiare religiosità che con il passare degli anni sempre più tende a espungere Dio.<sup>75</sup> Già “dell’ultimo orizzonte” si trasforma (e si dilata) in “vom fernen Aufruhn der Himmel”; ancor più evidente questo processo d’ascesi è nella scelta della parola “Stillheit”, nata nella letteratura mistica del tardo Medioevo e usata quasi esclusivamente in ambito religioso. Originale è poi la resa del distico finale, dove il poeta, con un pregevole enjambement, conferisce ai versi dell’originale, di per sé molto semplici, un tratto eccessivamente intimistico e prezioso.<sup>76</sup> Erronea risulta la traduzione di “ove per poco il cor non si spaura” con “Und über ein Kleines geht mein Herz ganz ohne Furcht damit um”; in compenso già

<sup>71</sup> In «Corona». Zweimonatschrift, hrsg. von Martin Bodmer und Herbert Steiner. Ahtes Jahr (1938), Erstes Heft, p. 26.

<sup>72</sup> Cfr. p. es. M. BIRCHER, *Rainer Maria Rilke und Merline. Zum Nachlaß der Baladine Klossowska in der Bibliotheca Bodmeriana Coligny* in Hans-Albrecht Koch, Alberto Destro (Hrsgg.), *Rilke-Perspektiven. “aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes”*, Overath 2004, pp. 11-36.

<sup>73</sup> Cfr. M. ENGEL (Hrsg.), *Rilke-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart, Weimar 2004. p. 467.

<sup>74</sup> Per un’analisi dettagliata della traduzione cfr. F. RUSSO, *Leopardi nella voce seconda di Rilke. “L’infinito”* in Anna Dolfi e Adriana Mitescu (curr.), *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, Roma 1990, pp. 197-219.

<sup>75</sup> Cfr. sul tema A. DESTRO, *Rilke. Il Dio oscuro di un giovane poeta*, Padova 2003.

<sup>76</sup> H. RÜDIGER, *Nachwort* a Giacomo Leopardi, *Gesänge, Dialoge und andere Lehrstücke*, übersetzt von Hanno Helbling und Alice Vollenweider, München 1978, p. 508: “Rilke [...] gibt den schlichten Versen mit kunstvollem Enjambement, das sogar die Trennung von Präfix und Stammsilbe nicht scheut, allzu sehr verinnerlicht und um einen Ton zu präziös wieder”.

in questa versione Rilke si rivela capace, pur rifacendosi alla tradizione, di arrivare a un linguaggio inconfondibilmente suo, a conferma del suo talento di percepire quasi “das Herzwerk der Sprache”, la pulsazione cardiaca del linguaggio.<sup>77</sup> Anche nella versione del canto leopardiano lo stile inconfondibile di Rilke dimostra che la volontà del poeta è quella di fare resistenza alla sua epoca del tutto priva di spirito, alla sua età materialistica e chiassosa (“diese / daseiende Zeit, die lebendige tönende”), cui sa opporre immagini diafane tese a liberare l’uomo moderno dal suo affanno utilitaristico.

\*\*\*

Si sono qui passate in rassegna alcune versioni del XII canto di Leopardi eseguite da diversi autori della “Moderne” che, come Voßler, nel poeta di Recanati sentirono un antesignano della loro propria epoca, soprattutto per la sua capacità di concordare cuore e mente, arte e filosofia. Ma la “modernità” di Leopardi non ha cessato di affascinare neppure i post-moderni, come dimostrano le recenti versioni, più o meno libere, dell’ “Infinito”, eseguite fra il 1996 al 2000 e raccolte da Adrian La Salvia, insieme a omaggi al testo di natura figurativa, con il titolo *Iconografia Leopardiana*.<sup>78</sup> I testi d’arrivo sono molto diversi tra loro.<sup>79</sup> Wolf Biermann, per esempio, riunisce i 15 versi in cinque terzine, Durs Grünbein e Oskar Pastior propongono due diverse varianti della propria interpretazione, perché di questo, più che di una traduzione in senso stretto, nella maggior parte dei casi si tratta. Il principio di fedeltà sembra l’ultimo criterio che anima queste attuali rivisitazioni del componimento leopardiano che, pur essendo una delle poesie più tradotte al mondo, pare non esaurire mai il proprio potenziale d’ispirazione. Forse la più divertente fra queste recenti trasposizioni del canto in tedesco che confermano l’inesauribilità dell’*Infinito*, è quella di Christoph Meckel, lontanissima dall’originale, che sichiude con questo verso:

- E MI SOVVIEN L’ETERNO. Der Rest ist Verwaltung.<sup>80</sup>
- E MI SOVVIEN L’ETERNO. Il resto è amministrazione.

---

<sup>77</sup> R. GÖRNER, *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*, Wien 2004.

<sup>78</sup> *Iconografia Leopardiana. L’Infinito – Das Unendliche*. Texte und Graphiken zu L’Infinito von Giacomo Leopardi, mit Beiträgen von Alfred Andersch, Wolf Biermann, Hans Magnus Enzensberger, Durs Grünbein, Felix Philipp Ingold, Norbert Konrad Kaser, Thomas Kling, Oskar Pastior, Peter Rosei, Raoul Schrott, Peter Waterhouse und Dieter Goltzsche, Sabina Grzimek, Horst Hessel, Walter Libuda, Christoph Meckel, Frank Siewert, Walter Stöhrer, Strawalde, Max Uhlig, Claus Weidensdorfer, Rolf Winnewisser, hrsg. von Adrian La Salvia. Erlangen 2000.

<sup>79</sup> I testi delle traduzioni sono ripresi in gran parte in Giacomo Leopardi, *Unendlichkeiten* in «Zwischen den Zeilen» 23 (Oktober 2004), pp. 82-99.

<sup>80</sup> Ivi, p. 93.