

**Zeitschrift:** Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

**Herausgeber:** Association suisse de littérature générale et comparée

**Band:** - (1986)

**Heft:** 3

**Artikel:** Traducende celan postumo

**Autor:** Bevilacqua, Giuseppe

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1006640>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Giuseppe Bevilacqua

## TRADUCENDO CELAN POSTUMO

Scorrendo — non molto tempo fa — il programma di questo colloquio meritoriamente organizzato dall'università di Losanna e dalla Associazione svizzera di letteratura generale e comparata ho potuto constatare che — a chi ha l'onore di parlarvi — era toccato in sorte di trattare il tema della traduzione in rapporto a dei testi che presentano un massimo di problematicità.

E' vero che anche tradurre Goethe o Hölderlin, tradurre Pasolini o Hildesheimer costituisce un compito quanto mai arduo: e trattarne in sede teorica significa affrontare una questione irta di contraddizioni e di difficoltà. Ed è ancora più vero che Mallarmé è sempre stato per i suoi traduttori — si chiamassero magari Giuseppe Ungaretti, e ricordo particolarmente Ungaretti anche perché proprio oggi 1<sup>o</sup> giugno ricorre il 15<sup>o</sup> anniversario della sua morte — Mallarmé, dicevo, è sempre stato un caso spinosissimo per i traduttori. Ma non mi pare dubbio che porsi a tradurre in un'altra lingua l'opera poetica di Paul Celan appare a chiunque un'impresa addirittura disperata. In tutto questo mi trovo accomunato al valentissimo collega John Jackson, che infatti annuncia un'intervento dal titolo *Traduire Celan: raison d'un échec*. Ma, se mi è permesso rivendicare fino in fondo questo poco invidiabile primato, ricorderò che nell'ambito stesso dell'opera di Celan la poesia che io ho tentato di recare in italiano si distingue per una sua ancora maggiore e infine iperbolica ermeticità. Secondo una testimonianza verbale non dubitabile Paul Celan avrebbe affermato che la sua poesia è intraducibile.

D'altra parte noi tutti sappiamo che lo stesso Celan ha dedicato una parte molto consistente della sua attività di scrittore alla traduzione di poeti moderni e contemporanei tra i più difficili. Uno di questi è Velimir Chlebnikov. Il numero 10 della rivista *Kursbuch*,

uscito nell'ottobre del 1967, era in parte dedicato al grande poeta russo. In appendice al fascicolo troviamo una nota redazionale che suona: „Velimir Chlebnikov hat seit jeher als ein unübersetzbarer Autor gegolten.” Dunque anche Celan si è cimentato nella versione di un poeta considerato intraducibile. Infatti, già il numero 10 di *Kursbuch*, portava, accanto ad altre, una sua traduzione. Interessante è quanto ancora si legge nella nota redazionale già citata: „Von den Chlebnikov-Versionen, die in diesem Heft zu finden sind, kann nur eine einzige als Übersetzung im vollen Sinn des Wortes gelten: sie ist Paul Celan zu verdanken. In zweiter Linie sind Peter Urbans Versuche zu nennen. Dietlind Steck hat sich damit begnügt, Interlinear-Versionen herzustellen. Auf solchen wörtlichen Wiedergaben beruhen Hans Magnus Enzensbergers Fassungen”. Dunque abbiamo in successione: „*Übersetzung im vollen Sinn des Wortes*”; „*Versuch*”; „*Interlinear-Version*”; „*Fassung*”. Sembra quasi che vi sia una graduatoria, ove però la „*Fassung*” sta all'ultimo posto forse soltanto perché l'estensore della nota è probabilmente Enzensberger stesso: credo che il suo posto avrebbe dovuto essere almeno il secondo. In questa graduatoria par di percepire la distinzione che Cervantes, in un passo famoso del *Don Quijote*, istituisce far *traducir y traslar*.

In che cosa consista questa differenza è chiaro a tutti a livello intuitivo, mentre non è affatto chiaro in termini critico-teorici. Si usa dire, genericamente, che una „*Übersetzung im vollen Sinn des Wortes*” è quella che rende lo *spirito informatore* dell'originale, e questo indipendentemente dal grado maggiore o minore di fedeltà alla lettera. Se questo è vero, e se è vero che lo spirito di un'opera nel suo complesso è uno e indivisibile, allora ne deriva che il primo presupposto di una buona traduzione è la conoscenza del contesto. Quanto più ampia, approfondita e direi intima è la conoscenza del contesto, tanto più riuscita potrà essere la traduzione del testo.

E' questo il principio che mi ha guidato nell'intraprendere la versione italiana di una parte consistente dell'opera postuma di Paul Celan. Ma forse poi, più che a un principio teorico, tutto questo ha corrisposto ad una condizione empirica in cui mi sono venuto a trovare. Per spiegare concretamente che cosa voglio dire, debbo fare un piccolo *excursus* autobiografico.

Nell'estate del 1950, trentacinque anni or sono, in una località di villeggiatura della Carinzia ebbi occasione di conoscere qualcuno che a sua volta aveva conosciuto Paul Celan durante il suo soggiorno viennese dal dicembre 1947 all'estate del 1948; ma anche poi — con Celan — era rimasto in contatto e l'aveva assiduamente frequentato a Parigi nell'inverno 1949/50. Fu così che potei leggere in dattiloscritto delle poesie che due anni più tardi sarebbero comparse a stampa in *Mohn und Gedächtnis*. Alla pubblicazione di questo volumetto mi confermai nel profondo e avvincente interesse che fin dalle primissime letture avevo provato per questo poeta.

Ho spiegato in altra occasione — e cioè durante il recente convegno di Seattle su Paul Celan — le ragioni anche contingenti, cioè legate dapprincipio a quel particolare momento storico, del mio interesse per l'opera di questo poeta. Qui mi preme piuttosto chiarire, e anzitutto a me stesso, l'importanza che ha avuto per la traduzione questa mia assiduità durata oltre un trentennio e tuttora operante. Perché in questo lungo periodo, naturalmente, io ho seguito a leggere i libri di Celan mano a mano che uscivano e ho tentato in questo modo di costituirmi appunto il *contesto*. Adopero questo termine nel senso etimologico di un tessuto formato da un ordito e da una trama. Devo dire che questa costante frequentazione dei testi celaniani per lungo tempo non ha comportato una grande aggressività interpretativa da parte mia. E' vero che già trent'anni or sono ho fatto delle prove di traduzione per far conoscere Celan all'amico Andrea Zanzotto a cui avevo spesso parlato di lui e che ne era diventato curioso, ma a quell'epoca la poesia di Celan era ancora abbordabile dal punto di vista interpretativo, e io del resto sceglievo i testi più espliciti. La mia lettura è stata un lentissimo approccio il cui scopo era di aderire al movimento segreto di questa poesia, al suo tropismo essenziale, che naturalmente era collegato con una vicenda umana di cui mi sforzavo di cogliere il disegno complessivo sullo sfondo dell'epoca che il poeta aveva vissuto e allora stava ancora vivendo, ed era d'altronde anche la mia. Questo desiderio e questo sforzo di cogliere il senso globale era alimentato dalla consapevolezza che solo in questo modo avrei avuto qualche possibilità di aggirare gli ostacoli che si frapponavano ad una comprensione in dettaglio di un'opera la quale — come obbedendo ad una sua severa fatalità — si veniva facendo sempre più

ardua. Mi preparavo insomma fin dall'inizio a quegli esiti estremi che oscuramente presentivo. Fin dopo il secondo libro (*Von Schwelle zu Schwelle*, 1955) apparve abbastanza chiaro che la cometa di Celan stava obbedendo a gravità remote e avrebbe portato la sua ellissi in zone insondabili. Mi parve subito che le due figure emblematiche iniziali ancora ben riconoscibili in termini sentimentali: cioè la fanciulla dolcemente pensosa ad esempio di *Sie kämmt ihr Haar* e il boia della *Todesfuge*, questo binomio di „amore e morte” ancora facilmente rapportabile a coordinate poetiche ben note, si sarebbe ben presto evoluto in un senso trascendente il caso singolo e avrebbe posto tanto la biografia, ancora patente, quanto la cronaca epocale, ancora bruciante, in rapporto con temi metafisici liminari: il male assoluto, la possibilità della poesia, la prospettiva soteriologica di una testimonianza condotta con inflessibile rigore alle conseguenze ultime e pagata poi con la vita. Bisognava dunque badare — nella comprensione di questo contesto — più all'ordito che alla trama. E infatti i fili della trama cominciarono ben presto a ingarbugliarsi, alterando le figure; mentre quelli dell'ordito restavano tesissimi nella posizione fissata da quella specie di telaio, di macchina inesorabile che era il compito assegnato a questo poeta. Fuori di metafora voglio dire che la linea lungo la quale era impostata l'opera di Celan aveva una ferrea necessità interna che bisognava intendere nella sua legge fondamentale, senza troppo soffermarsi sugli aspetti particolari attraverso cui si manifestava. Oggi, da una prospettiva postuma, questa legge ci appare già un poco più chiara. Le tavole in cui Celan stesso ha cercato di fissarne i termini essenziali, ossia il discorso di Darmstadt del 1960, appaiono più leggibili. Questo testo eccezionale — cui Celan ha dato titolo *Der Meridian* — e che fu scritto proprio all'apice meridiano della parabola che si sarebbe conclusa tragicamente dieci anni dopo, questo testo eccezionale è stato letto troppo spesso come un piccolo trattato di poetica, mentre è — anche e soprattutto — una filosofia dell'esistenza poetica, quale è stata elaborata e vissuta da un uomo che, posto drammaticamente faccia a faccia con i grandi orrori del nostro tempo, ha voluto assumerli integralmente nella propria poesia.

Nel *Meridian* Celan ha creato quasi una controfigura di se stesso, prendendola a prestito dalla tragedia di Georg Büchner intitolata *Dantons Tod*. Questa controfigura è Lucile, la sposa e amante teneris-

sima di Camille Desmoulins. Lucile è posta di fronte ai grandi orrori, alla perversa grandezza del suo tempo; sono i giorni del terrore, del massacro gratuito. Vede, percepisce chiaramente che le persone coinvolte in questi eventi li vivono senza veramente penetrarli, e quindi in un certo senso li subiscono: Camille Desmoulins e gli altri condannati fanno della carretta che li porta alla ghigliottina un palcoscenico. La morte di Camille è teatrale, si direbbe quasi una „morte in endecasillabi”; corrispondentemente la loro idea dell'arte è incoerente: essa si volge ora all'artificio assoluto della marionetta ora al naturalismo che blocca la realtà in una fissità fotografica.

Dirò a margine che in questo modo Celan ha anche indicato una inadeguatezza a lui contemporanea: non dimentichiamo che sono gli anni del dopoguerra, anni in cui grossa parte della poesia si divide e si oppone fra una stanca amministrazione dell'eredità novecentesca mallarmeana e gli allettamenti del neo-realismo. Atteggiamenti che entrambi non fanno sufficiente presa sull'essenziale del vissuto storico e — pur nella buona fede di chi li pratica — suonano falsi come le frasi, „die kunstreichen Worte”, gridate dagli infelici ghigliottinandi.

Ciò che Celan aveva in mente era una terza cosa ed egli ne ritrova la cifra simbolica nella Lucile di Büchner. E' una specie di *Wesensschau*. Leggiamo in *Der Meridian*: „Aber es gibt, wenn von der Kunst die Rede ist, auch immer wieder jemand, der zugegen ist und... nicht richtig hinhört. Genauer: jemand, der hört und lauscht und schaut... und dann nicht weiß, wovon die Rede war. Der aber den Sprechenden hört, der ihn „sprechen sieht”, der Sprache wahrgenommen hat und Gestalt, und zugleich auch [...] *Atem*, das heißt Richtung und Schicksal”. *Atem* è parola assolutamente centrale sia nella poesia che nella poetica e nella filosofia esistenziale di Paul Celan. Io ho usato oggi, all'inizio, la parola *spirito*, ho detto che — nel tradurre questo difficile poeta — mi ero proposto di comprendere lo *spirito informatore* e certamente a molti dei presenti questa espressione è apparsa alquanto frusta, questo proposito è apparso alquanto ovvio e convenzionale. Ora posso in un certo senso giustificare quella banalità precisando che intendevo concretamente *spirito* nell'accezione di questo celaniano *spiritus* o *respiro* che è anche *direzione* e *destino*, e, in quanto tale, rivela il senso della *lingua* e della *figura*. Insomma, per interpretarla correttamente, mi pareva di dovermi porre davanti alla



poesia di Celan come Lucile davanti ai discorsi dei suoi amici: non „*richtig hinhören*”, ma bensì „*Sprache wahrnehmen und Gestalt*”, perché — lo dice poco più avanti Celan stesso — „*Dichtung versucht ja, wie Lucile, die Gestalt in ihrer Richtung zu sehen.*” Per tornare al mio paragone precedente, cercavo di vedere sotto la trama del discorso predicativo l’ordito dell’intenzione meta-testuale che unisce, come il quasi invisibile filo teso fra i due licci del telaio, poema a poema, sequenza a sequenza, libro a libro, da *Mohn und Gedächtnis* fino al postumo *Fadensonnen* ed oltre. E mi pareva di veder emergere così — è sempre Celan stesso a usare questi termini — „*das Neigungswinkel seines Daseins, das Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit*”: emergeva, fantomatica ma imperiosa come lo spettro vendicativo dell’*Amleto*, la figura di questo poeta, che — più di ogni altro — nella storia poetica del nostro secolo ha sentito il bisogno di una nuova teodicea; come del resto teodicale è l’assurda battuta finale di Lucile. Si ricorderà che nel dramma di Büchner, cui Celan si appoggia, nell’ultima scena Lucile va sulla piazza dove è stata distrutta senza ragione la vita del suo Camille, si siede sui gradini della ghigliottina e dice: „*Ich setze mich auf deinen Schooss, du stiller Todesengel.*” E poi canta:

Es ist ein Schnitter, der heisst Tod,  
 Hat Gewalt vom höchsten Gott.  
 [...]
 Viel Hunderttausend ungezählt,  
 Was nur unter die Sichel fällt.

L’assurdità di questo evento, cioè la soppressione dell’essere umano che per Lucile rappresenta la vita stessa, diventa, nel sublime vaneggiamento di questo incomparabile personaggio, emblema dell’assurdità di un fato storico che nega la vita mentre invece dovrebbe affermarla, e si traduce a sua volta nell’assurdità dell’ultima battuta di Lucile: „*Es lebe der König!*” „*Evviva il re!*” che non è affatto una professione di fede monarchica, ma bensì rappresenta (sono le parole che Celan pone a commento): „quella maestà dell’assurdo che testimonia della presenza dell’umano”.

Celan si è identificato con questo personaggio büchneriano, che egli ha potenziato con la propria riflessione e la propria sofferenza; l’opera — soprattutto l’opera tarda di Celan — è tutta un unico „*Es le-*

*be der König!*” Ma l’assurdo di Celan non è quello provocatorio e ludico che era stato dei surrealisti, né, ad esempio, quello di Eugène Ionesco, grottesco e amaro fino al cinismo: la qualità di fondo dell’assurdo celaniano è invece appunto „quella maestà che testimonia della presenza dell’umano”, perché anch’esso viene da un ideale sedersi sugli scalini della ghigliottina per accarezzare il ricordo delle vittime innumerevoli e innominate, insomma da un contemplare — come fa Lucile — la discrepanza insondabile tra la poesia, che tende alla conciliazione e alla totalità, e la storia — o quanto meno la storia del nostro tempo — che sembra tendere invece alla negazione della vita e al marasma linguistico. L’assurdo è il linguaggio della discrepanza. Esso si manifesta nella *trama* della poesia celaniana, che sarebbe dunque per noi del tutto incomprensibile e quindi intraducibile, se non avessimo — come abbiamo visto, — la guida dell’*ordito*, l’idea complessiva della terribile ossessione teodica da cui è dominata l’esistenza di questo poeta-testimone, nei suoi simmetrici cinquant’anni 1920-1970, gettati ad arco, o forse ad arcobaleno, sopra la massima catastrofe.

Come si manifesta l’assurdo della trama che lateralmente s’intreccia all’ordito, coprendolo di sé e formando il corpo fisico della singola figura poetica, della singola composizione?

Dei due tropi fondamentali messi in opera dalla poesia moderna, la metafora e la metonimia, Celan ha scelto la seconda. Egli non voleva — o meglio non poteva — trasporre metaforicamente, ricreando a livello simbolico una totalità conciliata. Celan non fu un simbolista. Egli doveva invece partire da un dato immediato disgregato, anche banalmente sensoriale od occasionale, e da lì — senza salti metaforici — dissociare l’immagine per progressive modulazioni contigue, spingendo però questo processo oltre i limiti consueti, fino a farci perdere il filo della catena metonimica ed approdare, nella figura finale del testo, a quella immagine apparentemente priva di ogni giustificazione logica o lirica. Poiché voleva comunicarci un profondo sgomento, egli doveva porsi con noi nella condizione di chi — preso da vertigine e dissociazione visiva — veda l’immagine sdoppiarsi e alterarsi davanti ai propri occhi. Doveva spingere la disaggregazione metonimica fino all’assurdo, per farci sentire la tensione inaudita di cui era carico il suo messaggio: riflessione epocale sul male, da un



lato, sulla bellezza perduta, dall'altro. Doveva comunicarci l'indicibile con la sola potenzialità del dire (da qui il suo tragico rapporto con la lingua). Se mi è permessa una similitudine patetica, direi che la poesia di Celan — particolarmente dell'ultimo Celan — assomiglia allo sguardo di uno di quei moribondi, privati della parola ma perfettamente lucidi, che con la sola forza degli occhi cercano di consegnarci un loro ultimo messaggio essenziale.

Ma si dirà che non sono stato invitato a Losanna per dare una definizione della poesia di Celan, bensì più modestamente, per riferire sulle mie esperienze di traduttore. E' quanto mi accingo a fare sinteticamente nei pochi minuti che ho ancora a disposizione. Dovevo però dire qual'è la mia idea della poesia celaniana, perché è da questa idea che io ho ricavato il mio atteggiamento come traduttore.

Da quanto ho detto si capirà che la cosa più importante per me era rendere il tono *grave*, la tormentata eppure ascetica solennità di questi versi. E uso „solennità” nella connotazione che ha l'aggettivo „solennel” nella poesia di Baudelaire. Il livello linguistico sul quale ho cercato di pormi ha voluto essere dunque allo stesso tempo elevato e disadorno lessicalmente, di grande tensione ritmica ma anche sobrio e composto nella sintassi e nel metro, e questo anche là dove l'originale si permetteva trasgressioni di livello che — trasportate tali e quali in altra lingua — sarebbero apparse invece come delle vere e proprie cadute nel banale o nel parodistico. Nel tardo Celan c'è bensì una forte componente di sarcasmo — come ha dimostrato il Bayerdörfer — ma non ci sono mai allentamenti parodistici o compiacimenti ironici. Il sarcasmo non è ironia.

Per la medesima ragione sul piano fonologico ho cercato di evitare tutti i preziosismi e tutte le levigatezze cui pure certi passaggi dell'originale potrebbero autorizzare e che — almeno così mi sembra — sono stati largamente praticati da alcuni traduttori francesi, in quanto essi, più di noi italiani, hanno ancora Mallarmé *intus et in cute*.

Tra l'altro — nello sforzo di realizzare questa tonalità severa — io ho avuto presente anche quella elementare sacralità del poetico che Celan sapeva trasmettere attraverso la dizione dei propri versi. (E ricordo, a questo proposito, una sua privatissima *Dichterlesung*, a Vienna, esattamente trent'anni or sono, in casa di comuni amici:

rivedo Celan seduto al tavolo, curvo e raccolto sopra i suoi manoscritti, come un celebrante in atto di comunicarsi.)

Tutto questo evidentemente si riferisce a ciò che ho chiamato l'ordito. Ma come penetrare nella trama delle immagini e dei concetti, come intenderli e restituirli adeguatamente? Perché questo — anzi — sembra essere la principale difficoltà per un traduttore del tardo Celan. Anche qui mi richiamo a quanto ho detto poco fa: ossia alla convinzione che i testi di Celan siano delle sequele metonimiche fortemente lacunose. Se così è, la risoluzione interpretativa consisterebbe nell'individuare l'anello iniziale che unisce il testo all'occasione concreta. Molte volte questo anello manca, più spesso è abilmente dissimulato fra gli altri. Individuarlo significa spesso compiere un'opera divinatoria, come se il testo con sguardo ipnotico ci trasmettesse il suo segreto. Oppure significa, più banalmente, entrare in possesso di un'informazione: come quando si apprese che lo „*Einhorn*” — l'unicorno — di *Schibbolet* non era indicazione di un animale araldico ma il cognome di un amico di gioventù.

Poiché ho molto poggiato sul pedale della solennità, si potrà forse pensare che in questa ricerca io abbia evitato le piste che portavano verso una spiegazione per così dire triviale: invece ho fatto proprio il contrario, perché la grammatica dell'assurdo praticata da Celan impone che si arrivi al sublime, al „maestoso” di cui sopra, muovendo dalle situazioni più comuni. Perciò mi pare che abbia un forte valore indiziario tutta quella oggettistica umile che va sparsamente alla deriva dentro alla poesia di Celan: il gelso, il nasturzio, il piccone del boscaiolo, fino agli inutili attrezzi medici che nell'ultima poesia dell'ultimo volume voluto da Celan forse ci porta nella camera di rianimazione dove egli, potenziale suicida, immaginò sarebbe avvenuto il suo trapasso all'eternità. Certo in questo spericolato gioco di ipotesi interpretative avrò spesso sbagliato. Ma devo dire che il fatto in fondo non mi preoccupa eccessivamente, se sarò riuscito, come spero, almeno a sprazzi, a trasmettere al lettore italiano di Paul Celan un po' di quel *respiro* che è *direzione e destino*.

### Zusammenfassung

Man kann erst dann versuchen, die letzten Gedichte Celans zu übersetzen, wenn man sich durch jahrelange Lektüre mit dem ganzen Werk vertraut gemacht hat. Auf diese Weise kann man sich dem allgemeinen Konzept der Celan'schen Lyrik annähern, die ein einzigartiges Zeugnis über die Absurdität des Bösen in unserer Epoche sein will. Erst eine solche texttranszendente Lektüre gibt eine Chance, die „Richtung“ vom jeweiligen poetischen Gebilde (in dem im *Meridian* dargestellten Sinne) wahrzunehmen und dessen „Gestalt“ in ein anderes sprachliches Gefüge zu transponieren, trotz der vielen Leerstellen, die die metonymischen Ketten in der Poesie Paul Celans charakterisieren.