

Zeitschrift:	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romane = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber:	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band:	60 (2013)
Heft:	2: Fascicolo italiano. Autrici e autori della Svizzera italiana nel secondo novecento
 Artikel:	Giorgio Orelli traduttore di Goethe lirico : dinamiche intra- e interestuali
Autor:	Spinelli, Alice
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-391117

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: 09.01.2026

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

Giorgio Orelli traduttore di Goethe lirico: dinamiche intra- e intertestuali

0. Premessa

Pur avendo potuto beneficiare, negli ultimi decenni, di un'eccezionale attenzione critica, foriera talvolta di minute analisi testuali d'indiscusso valore, il vasto territorio «di confine» delle traduzioni d'autore non sempre è stato esplorato con gli stessi strumenti filologico-esegetici da tempo rodati su testi di fattura originale. Troppo raramente, ad esempio, su quel tipo particolare di scrittura «di secondo grado» in cui l'attività traduttiva consiste si è esercitata l'acribia scientifica della *collatio* variantistica. Lo stesso può dirsi a proposito delle inchieste intertestuali; e sì che l'individuazione di punti di contatto e riprese trasversali nelle versioni poetiche sarebbe facilitata dalla presenza di un *tertium comparationis* dichiarato, l'originale. Non che scarseggino le analisi contrastive: al contrario, il confronto tra due o più versioni «rivali» dà corpo alla maggior parte degli studi stilistici. L'obiettivo, in genere, è però quello di sbalzare le specificità distintive, non i tratti comuni; e si rischia spesso, come lamentava Fortini, di far sconfinare l'esame parallelo in una gara di bravura, di giudicare l'atto traduttivo alla stregua di una «prestazione atletica»,¹ onde poter assegnare al più abile tra i «concorrenti» (secondo criteri inevitabilmente legati alla soggettività del gusto) la palma di traduttore doc.

Nel tentativo di apportare un modesto, ma spero non ozioso contributo di novità in un ambito così pericolosamente inflazionato, ho deciso invece di improntare ad uno studio filologico «dinamico», in senso sia intra- che intertestuale, le ricerche intorno alle versioni di Giorgio Orelli dal Goethe lirico, pubblicate in due edizioni successive e non coincidenti: Milano, Mantovani, 1957 (d'ora in avanti siglata O₁); Milano, Mondadori, 1974 (O₂).² Versioni che un lettore d'eccezione come Franco Fortini, a

¹ Franco Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 85.

² La sigla G denoterà invece di volta in volta l'antigrafo goethiano.

sua volta traduttore del *Faust*, riteneva «di gran lunga le più intense e puntuali»³ in lingua italiana.

Il nocciolo del mio intervento svilupperà dunque per appunti, senza pretesa alcuna di esaustività, questi due filoni d'indagine: la variantistica interna e l'interazione con traduzioni alternative, segnatamente con quelle di un letterato «in vista» come Diego Valeri (Firenze, Sansoni, 1954: V).

1. Introduzione: ragioni biografiche e storico-letterarie di un «matrimonio senza amore»

In sede preliminare conviene però interrogarsi sulle ragioni che possono aver spinto Giorgio Orelli a confrontarsi con un «mostro sacro» della *Weltliteratur* del calibro di Goethe. Parrebbe scoraggiare *in limine* qualsiasi tentativo di spiegazione razionale il traduttore stesso, che negli *Appunti informativi* premessi alla sua edizione Mondadori scrive:

Per me, non è che abbia scelto Goethe, che non amo molto. Come già m'è accaduto di dire, il mio modo di scegliere non è sostanzialmente diverso da quello degli uccelli di passo, che assaltano frutti nudi e se ne nutrono.⁴

Ma dovremo credere senza riserve alla tesi della casualità – con la curiosa aggravante del sostanziale «disamore» per il vate delle lettere tedesche che Orelli qui confessa? A dire il vero, rimaniamo convinti, sulla scorta di Fortini, che la scelta dell'originale da tradurre sia un «fortissimo elemento pre-testuale»⁵ indispensabile ad una complessiva valutazione storico-critica della «transazione» interculturale. Tanto più che l'Orelli traduttore è parco almeno quanto l'autore in proprio: non sforna per necessità economica versioni in serie, ma allestisce lungo tutto l'arco della sua attività letteraria un «quaderno di traduzioni» estremamente selettivo,⁶

³ Fortini, *Lezioni*, cit., p. 195.

⁴ *Appunti informativi*, p. 18.

⁵ Fortini, *Lezioni*, cit., p. 124.

⁶ Si è occupato di descrivere il *corpus* per poi estrarne alcune costanti «trasversali» del linguaggio traduttivo orelliano Pietro De Marchi, *Ut poësis translatio. Sul quaderno di traduzioni di Giorgio Orelli*, in Id., *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Lecce, Manni, 2002, pp. 111-136 (subito prima nello stesso volume, fondamentale per chiunque voglia occuparsi del tema anche *La fedeltà alla poesia. Sul Goethe di Giorgio Orelli*, pp. 92-110).

in cui il nome di Goethe si staglia imponente per quantità e qualità dei testi riproposti. E quest'opera di traduzione da Goethe, anche nelle sue modalità e tempistiche, non si può affatto liquidare come episodio accidentale e passeggero: i testi goethiani rappresentano infatti per Orelli la pietra di paragone e il rovello ricorrente lungo un trentennio buono, dalle prime prove manoscritte degli anni Quaranta⁷ all'antologia Mondadori del 1974.

La scelta di tradurre Goethe andrà innanzitutto contestualizzata dal punto di vista micro- e macrostorico: sia nella biografia di Orelli, sia nell'ambiente intellettuale di riferimento. Nato ad Airolo, non lontano dal valico del San Gottardo, che separa il fazzoletto di Svizzera italofona dall'area *schwyzer-dutsch* geograficamente e culturalmente maggioritaria, Orelli avrà vissuto ad alto grado d'intensità quella condizione ancipite che appartiene costituzionalmente ad un ticinese: da un lato, l'attrazione per l'Italia, polo d'irradiazione di un codice linguistico-culturale di cui la propria terra d'origine rappresenta la propaggine più periferica;⁸ dall'altro, il confronto quotidiano con un «adstrato» alloglotto facente capo, anch'esso come ramificazione collaterale, al bacino d'influenza germanico.⁹

La sua stessa carta d'identità candidava insomma Orelli a papabile «interprete» in lingua italiana di Goethe; il quale frattanto, dopo essere

⁷ Tuttora custodite da Orelli nel suo archivio privato, a Bellinzona. Qualche «scartafaccio» è stato però esposto in pubblico in occasione della mostra *Giorgio Orelli. I giorni della vita* (1 settembre-13 novembre 2011) organizzata a Mendrisio per i novant'anni del poeta da Pietro De Marchi e Simone Soldini.

⁸ Benché già l'eccezionale magistero di un critico militante fine come Contini avesse consentito ad Orelli di sprovincializzarsi e di sintonizzare il proprio orizzonte letterario con le più aggiornate esperienze coeve, ebbero senz'altro peso, nella sua formazione personale, i viaggi in Italia, che andarono particolarmente intensificandosi tra '53 e '54. A Milano e Firenze, Orelli allacciò rapporti con più e meno giovani e «rampanti» esponenti dell'*intellighenzia* locale, da Erba a Luzi; dal soggiorno in Laguna nacquero gli *Epigrammi veneziani*, raccolti in *Poesie* (1953). Non sarà una coincidenza che questo breve ciclo lirico rechi lo stesso titolo del secondo «canzoniere» in distici elegiaci concepito da Goethe durante il suo *grand tour* italiano: e a riprova di un *feeling* non estrinseco, dai *Venezianische Epigramme* Orelli attinge copiosamente già nella sua prima antologia di traduzioni, ma ancor di più nell'edizione definitiva del '74.

⁹ Orelli tocca la questione del bifrontismo culturale necessariamente vissuto da uno svizzero italiano, perdipiù del Sopraceneri, nell'intervista rilasciata ad Alice Vollenweider e premessa (pp. 5-10) a *Rückspiel / Partita di ritorno*, antologia bilingue della sua poesia (con traduzioni tedesche a fronte a cura di Christoph Ferber, Zürich, Limmat Verlag, 1998).

stato eclissato, nella prima metà del secolo, da poeti tedeschi più vicini alla sensibilità decadente, o orfico-simbolista (Hölderlin, Novalis, il contemporaneo Rilke), riguadagnava terreno tra i critici e gli scrittori del nostro Paese.¹⁰ In tono minore, però; o meglio, ripulito delle incrostazioni ideologiche che ne avevano strumentalizzato il messaggio, innalzando l'«olimpico» profeta della *Klassik* a simbolo trionfale della Germania imperialista, e che avevano di conseguenza generato tra gli oppositori del regime nazista furenti reazioni iconoclaste.

E ben si accorda con questo processo di demonumentalizzazione l'approccio di Orelli, che ama riscoprire il Goethe meno «museale». Pagato l'inevitabile obolo ai suoi più eclatanti successi, specie alle poesie-manifesto dello *Sturm und Drang* e agli idilli (nel senso reinventato da Leopardi) del primo decennio weimariano, il traduttore dà spazio soprattutto a prove non altrettanto universalmente acclamate e tali da trasmettere un'immagine meno «superomistica», e invece più spigolosa e «crepuscolare», di uno dei giganti della letteratura mondiale. Un atteggiamento che va accentuandosi *in fieri*, come testimoniano le modifiche macrostrutturali intervenute tra O₁ e O₂: incrementando e ridefinendo il *corpus*, Orelli – specie in virtù del cospicuo accrescimento conosciuto dalla sezione del *Divano occidentale-orientale*¹¹ e della diminuita incidenza sul totale degli *Inni* giovanili – attribuisce maggior peso agli accenti più discorsivi, raziocinanti e talvolta anche mordaci della poliedrica indole goethiana. Ciò in conformità, del resto, con la crescente *vis* gnomico-epigrammatica dell'Orelli «originale», il quale gradualmente allarga il cerchio del «poetabile» e incamera nelle sue liriche riflessioni filosofiche e sociopolitiche, non di rado condendole di aspro sarcasmo.¹²

¹⁰ Ne dà conto un testimone interessato e attivo come Franco Fortini, traduttore – come detto – del *Faust* (cfr. Fortini, *Lezioni*, cit., pp. 190-95).

¹¹ Il numero dei suoi rappresentanti s'impenna infatti da due a diciassette.

¹² Si pensi soltanto alla sezione dei *Cardi* in *Spiracoli*. A puntellare questa comunanza di tono e genere, si potrebbero mettere in luce altre «affinità elettive» – per restare con Goethe – che, sul piano della poetica e della *Weltanschauung*, potrebbero aver favorito il gemellaggio. Gioverà a tal fine sottolineare che in Goethe, come in Orelli, la riflessione nasce spesso dall'osservazione empirica della realtà: un'intima consonanza corre tra le epifanie *d'en bas* così tipiche di Orelli, umili «occasioni» di trasfigurazione intellettuale e metafisica, e quelle realistiche ma al tempo stesso sovradeterminabili *Gelegenheiten* ('occasioni', appunto) su cui Goethe stesso rivelava fondarsi la fenomenologia della sua *poesis*.

Poiché schiude contemporaneamente diverse (e complementari) prospettive di indagine, è però proprio su uno degli *Inni* dell'irrequieto Goethe «pindarico», *Ganymed*, che si esemplificherà qui di seguito, secondo uno schema «bifido», tanto l'analisi del *labor limae* quanto la ricerca di significative tangenze intertestuali.

2. Itinerari variantistici

Per quanto riguarda l'evoluzione interna allo stile del traduttore, immediata è l'impressione che tra O₁ e O₂ si sia compiutamente verificata quella sliricizzazione del linguaggio poetico che anche nel contemporaneo itinerario creativo di Orelli scrittore in proprio, da *Né bianco né viola* a *Sinopie*, è tanto persuasivamente documentabile.

Nella prima silloge di versioni goethiane, qualche scoria di un verseggiare in parte ancora «vecchio stile» si lascia *in primis* ravvisare ai vv. 11-12. Innanzitutto, l'interiezione esordiale *ohimè*, col suo elegismo un po' affettato, stempera quella «presa diretta» emotiva che Goethe affidava allo spontaneo *ach* (più adeguatamente ricalcato con *ah* al v. 11 O₂). Segue poi, introdotta dal *che* pseudosubordinativo, la dittologia copulativa *giaccio in riposo e languo* (v. 11 O₁). La rielaborazione di O₂, *indugio, soffro*, non soltanto ripristina la coordinazione asindetica del tedesco (*lieg ich, schmachte*), e con essa un ritmo più tumultuoso e incalzante (così come, a livello semantico, l'impazienza vitalistica dell'originale); ma elide anche l'intrusione leopardiana della prima versione,¹³ in effetti incongrua – anche in considerazione della sconsolata ontologia del male a cui rimandava – al tono e al senso intimo di quest'accorato inno «panteista».

L'abbandono di pose stilistiche più enfatiche e letterariamente blasurate, oltre ad inscriversi in quella generale tendenza alla desublimazione dell'idoletto poetico che conduce all'*understatement* «postmontaliano» dell'Orelli maturo, restituisce poi in parte alla lirica goethiana la veemente immediatezza che le veniva dallo scardinamento di consolidati *clichés*

¹³ Facile riconoscere, nella coppia – di stampo già petrarchesco e petrarchista – *giaccio in riposo e languo*, un'eco del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, v. 132: «me, s'io *giaccio in riposo*, il tedio assale?» (corsivo mio).

formali; dall'abiura radicale, da parte del Goethe venticinquenne, di sofisticazioni e convenzionalismi ancora caratteristici della *Witzkultur* mondana e dell'anacreontismo rococò a cui si era rifatto il suo stesso apprendistato letterario. In questo caso specifico, la dissoluzione *in itinere* dell'alone aulicheggiante che ancora circonfondeva la prima versione può forse rappresentare una declinazione profonda, a livello di strategia diafatica globale, di quello «*zelo dell'originale*» che Orelli, citando Contini, sosteneva di aver coltivato nel tempo con sempre maggiore scrupolo.¹⁴

Questo stesso «ritorno al Goethe» si concretizza però anche in una serie coerente di interventi minuti. Basti notare come la restaurazione del dimostrativo al v. 10 O₂ – con minima *variatio* data dalla pluralizzazione del sintagma tedesco – ravvivi la veemenza deittica dell'esclamazione ottativa (*Dass ich dich fassen möcht/ in diesen Arm!*, vv. 9-10 G → *Potessi stringerti/ fra le mie braccia!*, vv. 9-10 O₁ → *Potessi stringerti/ fra queste braccia!*, vv. 9-10 O₂).

Merita poi attenzione, in O₂, il rifacimento di un passo semanticamente compromesso in O₁. In corrispondenza dei versi 18-19 G, la prima stampa fraintendeva il senso della traccia tedesca, fornendo una traduzione anche sintatticamente piuttosto farraginosa che, nel tentativo di assecondare passo passo lo sdipanarsi del discorso originale (*Ruft drein die Nachtigall/ liebend nach mir aus dem Nebelta*), incorreva invece in adulteranti *Missverständnisse* grammaticali (*L'usignuolo in te chiama,/ amoroso s'affretta/ verso di me dalla valle nebbiosa*, vv. 18-19bis O₁). A generare il *qui pro quo* è l'errata interpretazione di *nach* (v. 19 G): da non intendere come preposizione autosufficiente, ma come annesso (pur sospinto in avanti dall'artificioso scorrere della sintassi poetica) di *ruft*, col quale forma una sorta di *phrasal verb* (*rufen nach* + dativo (*mir*) = 'chiamare', con espressa sfumatura direzionale, di slancio dialogico). Nel '57, Orelli legge invece questo *nach* come preposizione necessariamente incaricata di reggere un

¹⁴ Cfr. la *Premessa* ad O₂, pp. 13-14: «Noi oggi siamo poi infinitamente più convinti di partire battuti, ma nella gara non cessiamo d'interrogarci, d'interrogare (si pensi all'ironia di cui parla Roland Barthes) incoraggiando la speranza di restituire nella versione un massimo di valori sostanziali dell'originale, nello stesso tempo appagando quelli che Contini chiamò "interessi in proprio". *Per me, devo dire che con gli anni è aumentato, per restare con lo stesso critico, "lo zelo dell'originale"*, come chi senta e si orienti sul Montale che traduce Eliot o Hopkins o Shakespeare assai più che sull'Ungaretti traduttore di Racine o dello stesso Shakespeare» (corsivo mio).

moto a luogo: è così costretto a dare per sottinteso, in G, un verbo di movimento, quel *s'affretta* che nella sua versione viene esplicitato a giustificazione dell'espansione spaziale *verso di me* (v. 19bis O₁). Nella redazione più tarda, il poeta-traduttore rimedia ai sovrapposti abbagli interlinguistici, e foggiando due limpidi endecasillabi associa alla restaurazione di senso un garbato *surplus* di scorrevolezza ritmica¹⁵ (*E là dentro mi chiama con amore/ dalla valle di nebbia l'usignuolo*, vv. 18-19 O₂).

Il vaglio evolutivo dell'intero *corpus* traduttorio consente in sostanza di generalizzare i risultati evinti da questo primo *specimen* analitico. Tra le rotte correttorie più frequentemente percorse da Giorgio Orelli nella revisione del suo Goethe spiccano appunto: la sliricizzazione del dettato poetico; un più accentuato «zelo dell'originale», che lo spinge progressivamente a ripudiare certe innovazioni devianti dal preesistente schema goethiano per restaurare, con reviviscente spirito filologico, la lettera di partenza; l'*emendatio* di talune sviste grammaticali o semantiche sfuggite alla sua penna nella prima edizione, spesso realizzata sposando al mero risanamento linguistico una più disinvolta naturalezza espressiva.

3. Tracce d'intertestualità

Per quanto riguarda il rapporto intertestuale istituito da Orelli con traduzioni goethiane d'altra firma, specie con quelle date alle stampe da un esperto del rango di Diego Valeri, urge una premessa: i dati testuali sembrano avallare l'ipotesi che solo dopo la pubblicazione della *princeps* del '57 sia subentrata in Orelli l'esigenza di un più scrupoloso vaglio della *tradizione* traduttiva, ossia delle rese italiane dal Goethe lirico già edite. Orelli stesso confessa di aver originariamente intrapreso l'opera senza vera cognizione delle versioni preesistenti.¹⁶ In un secondo momento, tuttavia – dovendo del resto subentrare allo sperimentalismo amatoriale e *sans souci* della giovanile *plaquette* Mantovani un impegno (anche) ecdotico

¹⁵ Quella cadenza musicale pacificante (anche per la collocazione a fine strofa) garantita in Goethe dalla rima baciata (tra l'altro potenziata dall'allitterazione della nasale: *Nachtigall: Nebental*, vv. 18: 19 G).

¹⁶ Cfr. *Appunti informativi*, cit., p. 18: «Quando cominciai a tradurre Goethe, quasi trent'anni fa, ignoravo del tutto le versioni altrui».

commisurato agli standard del più prestigioso editore Mondadori – si è concretamente imposta la necessità di una più scrupolosa *recensio* delle anteriori prove traduttive.

Tra i predecessori ospitati nella sua biblioteca di studioso, poeta e traduttore, Orelli cita a più riprese, come modello pur rispettato ma ormai obsolescente, Diego Valeri.¹⁷ In effetti, un’analisi differenziale di alcune versioni proposte da entrambi – il cui svolgimento si rimanda ad altra sede – attesterebbe la sostanziale divaricazione tra le rispettive filosofie e grammatiche traduttive, avvertibile con particolare evidenza nelle opzioni lessicali spesso «vintage» e nel più ossequente tradizionalismo metrico del Valeri. Ci si è però qui prefissati lo scopo di isolare non le palesi divergenze, ma le *trouvailles* plausibilmente ispirate ad Orelli dall’esempio del predecessore.

Un primo passo in cui il confronto con la redazione valeriana potrebbe – con ogni verosimiglianza – aver dato l’*input* al salto di qualità avvenuto tra O_1 e O_2 si incontra in corrispondenza del v. 22 G. Si mettano in raffronto le diverse lezioni:

- *Hinauf! Hinauf strebt’s*, v. 22 G;
- *In alto, in alto son tratto*, v. 22 V;
- *Lassù! Lassù mi spronano*, v. 22 O_1 ;
- *In alto! in alto attirano*, v. 22 O_2 .

La locuzione *in alto* traslittera mimeticamente – per quanto consentito dall’ovvio divario interlinguistico – *hinauf*: pressoché identico l’attacco (eccezion fatta per l’inevitabile caduta dell’aspirata: *hin-* → *in*), paragonabile la quantità sillabica, omogenea la qualità vocalica (con accento calcato sulla /a/, pure in tedesco implicata in dittongo discendente con /u/).

¹⁷ Particolarmente indicativo, a questo proposito, un altro passaggio degli *Appunti informativi*, a p. 19: «Ho in mente le osservazioni del Fubini (v. *Critica e Poesia*, Bari 1966) sulla versione di *Meeres Stille* fatta da Diego Valeri, e devo dire che da esse sono stato mosso a provarmi a mia volta con questo breve componimento, come già documenta la scelta del titolo *Mare calmo* in luogo di *Bonacia*. Giustamente afferma per esempio il Fubini che “il sistema di accenti e suoni dell’italiano mal riesce a rendere accenti e suoni tedeschi, si che chiuse tronche come ‘mare sta’, ‘immensità’, ‘il suo sopor’ danno alcunché di secco al discorso e possono farci pensare a un Goethe, il Goethe di questa cosmica poesia!, costretto dentro i limiti di una canzonetta settecentesca”».

L'equipollenza sonora era stata raggiunta da Valeri, ma non dal primo Orelli, che se ne era disinteressato in favore di un *lassù* solo semanticamente idoneo. Nella poesia orelliana la sensibilità acustica si affina però progressivamente, fino ad assumere, nelle raccolte della piena maturità e ancora di più nelle vivacissime prove senili (da *Sinopie* a *Spiracoli* fino a *Il collo dell'anitra*), uno straordinario rilievo. Nel '74, infatti, *in alto* scalza il sinonimo foneticamente deviante di O_1 , tornando a lambire – come già in Valeri – la pronuncia originale. Certo, si potrebbe perorare l'esito indipendente: nulla vieta che il merito della sostituzione vada ascritto *in toto* all'evoluzione interna del «credo» poetico di Orelli, sempre più incline ad esaltare i valori fonici della lingua, il significante come complice cruciale del significato. Pare però plausibile una «sbirciata» (se non ispiratrice, quantomeno di conforto) al testo del Valeri; anche perché all'accommunante calco *hinauf* → *in alto* si somma una trama consonantica intessuta, in V e in O_2 , variamente combinando gli stessi fonemi (soprattutto consonanti liquide e dentali).

E' nella resa del v. 29 G che il nodo tra V e O_2 sembra però farsi indissolubile:

- *Umfangend umfangen!*, v. 29 G;
- *Abbracciato abbracciare!*, v. 29 V;
- *V'abbraccio, abbracciatemi!*, v. 29 O_1 ;
- *Abbracciato abbracciare!*, v. 29 O_2 .

Nel concitato *climax* che accompagna lo slancio ascensionale del *Ganymed* goethiano, questo verso segna compendiosamente l'acme della compenetrazione panica: perfettamente bipartito, con la sola /d/ finale di *umfangend* a distinguere i due emistichi, esprime la fusione tra la Natura e un io *agens* e *patiens* al tempo stesso – come morfologicamente indicato dalla giustapposizione di participio presente attivo (*umfangend*) e participio passato passivo (*umfangen*). Dal punto di vista aspettuale, il verbo *umfangen* ('abbracciare'), incaricato di descrivere la permeabilità vicendevole tra individualità attiva e fluire universale, si flette dunque al modo indefinito, sfuggendo ad ogni delimitazione temporale «puntuativa». Indeterminata assoluzza, complementarietà di attivo e passivo, quasi piena identità fonetica tra le due anime del verso dimidiato: il giovane Goethe condensa insomma in un *hàpax* mirabile una serie di caratteristiche idiolinguistiche

semanticamente funzionalizzate, parte integrante di un processo di significazione che vuole proprio veicolare l’immagine della reciprocità simultanea *in perpetuum*.

Nella prima versione di Orelli, il ricorso al modo indicativo (e poi all’imperativo), trasportando entro il recinto di una sintassi finita il rapimento estatico dell’originale, ne mina l’assolutezza atemporale e ne annacqua la *brevitas* icastica, provocando una dissimmetria tra i due emiversi. Logico dunque che a distanza di qualche tempo Orelli non fosse soddisfatto della sua traduzione del ’57, e cercasse modi enunciativi più svelti ed efficaci. Sembra però davvero improbabile una gestazione in solitaria di *abbracciato abbracciare* (v. 29 O₂): la paternità della trovata – davvero ingegnosa – spetta cronologicamente al Valeri, ed è ragionevole credere che dalla sua versione sia transitata in O₂. I due traduttori, per conseguire una più incisiva equivalenza, devono infatti agire in modo nient’affatto scontato sulla sostanza morfologica e sugli equilibri architettonici dell’originale: optano per la resa di *umfangend* con l’infinito e non, come sarebbe stato più prevedibile, con un analogo participio presente (o almeno con un gerundio), e invertono momento attivo e momento passivo (*Umfangend umfangen!*, v. 29 G → *Abbracciato abbracciare!*, v. 29 V = O₂).

Va tuttavia precisato – qualora ce ne fosse bisogno – che i tasselli (presumibilmente) esogeni (e soprattutto i «prestiti» valeriani) non vengono mai trapiantati da Orelli in *patchworks* posticci. La personalità del poeta sorveglia sempre, filtra, ricifra gli spunti tratti dall’esplorazione preliminare della tradizione. L’istinto all’autodifferenziazione vigila su ogni reinnesto, garantendone la funzionalità contestuale, la piena amalgamabilità ad un’intonazione traduttiva personalmente rimodulata.

4. Conclusioni e spunti di lavoro

Mi auguro che questi cenni, pur se assai cursori, possano valere a giustificare un procedimento evolutivo-comparatistico che, registrando i *movimenti* di un testo traduttivo (o, meglio ancora, di un’intera raccolta) sia sull’ordinata (in verticale, nella stratificazione delle varianti) che sull’ascissa (in orizzontale, nell’assimilazione di spunti «centrifughi»), contribuisca a ricostruire e meglio descrivere la storia di uno stile e di un

linguaggio. Nel nostro caso, siamo persuasi che l'applicazione sistematica di simili coordinate metodologiche possa fornire una chiave utile ad accedere al laboratorio del traduttore, per scoprire – parafrasando una formula cara al suo maestro Contini – «come ha lavorato Giorgio Orelli».

Alice SPINELLI
Freie Universität Berlin
alice.spinelli@fu-berlin.de

