

*Alessandra D'Atena*

# Le autotraduzioni di Stefan George dalla “lingua romana” al tedesco

*Studio della poesia* Una imagen/El imagen/Das Bild



**Testo & Senso**

n. 19, 2018

issn 2036-2293

[www.testoesenso.it](http://www.testoesenso.it)

Le prime cinque poesie del ciclo *Zeichnungen in Grau* (*Disegni in grigio*) sono state composte da Stefan George in una lingua letteraria di sua creazione, la “lingua romana” (George, 1927:129), e tradotte poi dallo stesso autore nella madrelingua, il tedesco. Le liriche in questione sono *Pax / Friede* (*Pace*), *Rosa galba/Rosagalba*<sup>1</sup> / *Gelbe Rose* (*Rosa gialla*), *El imagen/Una imagen / Das Bild* (*L’immagine*), *Sacerdotes / Priester* (*Sacerdoti*) e *Veneno/Seneno / Gift/Gift der Nacht* (*Veleno/Veleno della notte*). Al corpus di autotraduzioni dalla lingua romana al tedesco appartiene anche la prima delle tre *Legenden* (*Leggende*), *Cognicion/Cognition / Erkenntnis* (*Cognizione*). Com’è noto, sia le *Zeichnungen in Grau* che le *Legenden* sono state pubblicate nel 1901 nel volume *Die Fibel. Auswahl erster Verse* (*L’abecedario. Scelta di primi versi*), riedito in una versione ampliata nel 1927 come primo tomo dell’*opera omnia* intitolata *Gesamt-Ausgabe*, che ha accolto tutti i testi di arrivo in tedesco delle autotraduzioni. Non altrettanto è avvenuto per i testi di partenza, di cui solo *Rosa galba* è stata resa pubblica in vita integralmente (George, 1901: 86-93, 101-120; George, 1927: 90-127, 135-137).

La composizione nella lingua romana, idioma che attinge il suo materiale linguistico dal latino, dallo spagnolo e dall’italiano, risale a un breve arco temporale che va dall’ottobre al dicembre del 1889 (George, 1927: 135-136; Oelmann, 2013: 120, 145; Bozza, 2016: 73) ed è stata preparata, tra l’aprile del 1888 e l’aprile del 1889, dalla trasposizione in tedesco di tre poesie: una in spagnolo di Constantino Gil y Luengo e due in italiano, rispettivamente, di Giovan Battista Felice Zappi e di Petrarca (Oelmann, 2003: 117-118, 124; D’Atena, 2016: 120).

Le ragioni del lavoro con la lingua romana sono da ricercare sia in una crisi della propria scrittura, avvertita dall’autore nell’agosto del 1888 dopo che ebbe terminato il dramma *Manuel*<sup>2</sup>, sia nell’aspirazione del poeta a dar vita a un *Gesamt-Werk*, un’opera con una propria architettura d’insieme che abbracciasse la sua intera produzione e che segnasse un nuovo inizio nella storia della lirica tedesca, allora dominata da poeti

---

<sup>1</sup> Le varianti dei titoli riportate dalle diverse stesure vengono separate da una barra obliqua.

<sup>2</sup> La crisi viene confessata dallo scrittore all’ex compagno di liceo Arthur Stahl in una lettera del 14 agosto 1888 (Oelmann, 2016/2017: 4).

epigonali e naturalisti. La nuova lirica richiedeva una propria poetica, un nuovo linguaggio e un rinnovato impiego degli strumenti stilistici<sup>3</sup>.

A dare un nuovo impulso alla sua scrittura fu l'esperienza di Parigi, tra il maggio e l'agosto del 1889, dove George frequentò il *Cercle* di Mallarmé entrando in contatto con le correnti poetiche più moderne, e dove venne a conoscenza non solo della *Sagesse* di Verlaine, ma anche delle *Fleurs du Mal* di Baudelaire (Arbogast, 1967: 49; Boehringer, 1968: 32-33; Bozza, 2016: 16). Tra l'ottobre e il dicembre 1889 il giovane poeta rielaborò temi e motivi delle *Fleurs du Mal* nelle versioni in lingua romana delle *Zeichnungen in Grau* e intorno al 1890 iniziò a lavorare alle sue *Umdichtungen* delle *Fleurs du Mal* (Bozza, 2016: 30), le trasposizioni e rielaborazioni nella propria madrelingua dell'opera di Baudelaire<sup>4</sup>, pubblicate con il titolo *Blumen des Bösen* (*Fiori del male*; Baudelaire, 1901). Queste e la composizione nella lingua romana, furono i due percorsi creativi mediante i quali George cominciò a elaborare la sua concezione della poesia e del poeta e a innovare il proprio linguaggio poetico<sup>5</sup>.

Lo sviluppo di una propria poetica a partire dal confronto con le *Fleurs du Mal* viene illustrato da Maik Bozza con riferimento sia alle *Blumen des Bösen* sia alle *Zeichnungen in Grau* (Bozza 2016: 29-100).

La concezione del poeta creatore del tutto autonomo e unica fonte della propria opera che domina completamente inizia a profilarsi con la riscrittura intitolata *Segen* (*Benedizione*) della poesia *Bénédiction*, con cui George, modificando l'ordine dei testi dell'originale, apre le sue *Blumen des Bösen* (cfr. Bozza, 2016: 44-52).

Per quel che riguarda le *Zeichnungen in Grau*, Bozza osserva che, nei confronti della fonte ispiratrice baudelairiana, le prime cinque si collocano in una “posizione di maggiore dipendenza” (“abhängigere Position”) rispetto alle ultime; citerebbero infatti chiaramente, quale “posizione di partenza” (“Ausgangsposition”), “la tristesse e le seduzioni e tentazioni della vita moderna” (“die Tristesse und Verlockungen des

---

<sup>3</sup> Sulla lirica tedesca di fine Ottocento e sull'innovazione del linguaggio poetico nell'opera giovanile di George vedi Arbogast, 1967.

<sup>4</sup> Come dichiara nella prefazione alla seconda edizione, il suo scopo non è stato tanto quello di restituire in maniera fedele l'opera di Baudelaire, quanto quello di creare “un monumento tedesco” (“ein deutsches denkmal”). Baudelaire, 1901: 5.

<sup>5</sup> Nello stesso ordine di idee, Leonard Forster considera la poesia che George compose in altre lingue prima di tradurle in tedesco degli esercizi di scrittura in funzione della sua lirica nella madrelingua (Forster, 1974: 88-89, 94).

modernen Lebens”). Con le ultime tre *Zeichnungen* edite nel 1901, *Ein Sonnenaufgang* (*Un’Alba*), *Wechsel* (*Cambiamento*) e *Einer Sklavin* (*A una schiava*), l’autore attuerebbe un proprio progetto poetico “vitalistico e ‘positivo’”, opposto a quello di Baudelaire (“einen vitalistischen, ‘positiven’ Gegenentwurf”). Particolarmente rappresentativa è la poesia *Ein Sonnenaufgang*, nata dal confronto con il sonetto *Le Coucher du Soleil Romantique* tratto dalle *Fleurs du Mal*, con la quale George, in contrapposizione alla poetica di Baudelaire, esprimerebbe “un’estetica antidecadente del sorgere del sole” (“antidekadente Ästhetik des Sonnenaufgangs“), in linea con il suo “programma estetico” di dar vita a una “classicità tedesca antimoderna” (“ästhetische[s] Programm einer antimodernen Klassizität”; Bozza 2016: 76-91).

In questa sede si tratterà la poesia *El imagen/Una imagen / Das Bild*.

Della versione nella lingua romana *El imagen/Una imagen* ci sono pervenute più stesure redatte in vita, tutte consultabili su tre manoscritti conservati nello *Stefan George Archiv* a Stoccarda, due dei quali sono dedicati al compagno di studi universitari Maurice Muret<sup>6</sup>.

Della lirica *Das Bild* sono custoditi nello *Stefan George Archiv* cinque stadi di elaborazione, che documentano tre fasi di stesura. Alla prima appartengono il testo sul manoscritto “George I, 0102, qui contrassegnato con la sigla ‘d1’ (in cui ‘d’ sta per ‘deutsch’), quello sul manoscritto “George I, 0106”, qui ‘d2’, e la prima stesura sul manoscritto “George I, 0107”, alla quale si è attribuita la sigla ‘d3a’. Nella seconda fase l’autore ha introdotto le significative varianti lessicali che caratterizzano l’elaborazione ‘d3b’, la seconda sul documento “George I, 0107”: la sostituzione del verbo “hören” (d1-d3, 5), “udire”, con il verbo “fühlen”, “sentire”, che in tedesco indica la percezione fisica, nonché il cambiamento del verso “In sehenen durchbohrt mein herz gelassen” (d1-d3a, 10) in “In sehnen durchbohrt verlassen”<sup>7</sup>. La terza fase è ripercorribile sulle due stesure pubblicate, rispettivamente nel 1901 nel volume *Die Fibel* e nel 1927 nel primo volume della *Gesamt-Ausgabe*, qui denominate “d4” e “d5”. Tra le varianti che differenziano

---

<sup>6</sup> Stefan George Archiv, Stuttgart: George I, 1812, nonché George I, 1811-1, George I, 1813, dedicati a Muret. Ringrazio Maik Bozza, direttore dello *Stefan George Archiv*, per il generoso aiuto datomi nel corso della consultazione dei manoscritti trattati in questo contributo.

<sup>7</sup> L’espressione “[*ha*] lasciato il mio cuore trafitto dal desiderio” viene sostituita da “[*mi ha*] abbandonato trafitto dal desiderio”.

queste due elaborazioni dalla stesura d3b colpisce particolarmente l'uso dell'articolo determinativo "das" nel verso "Erscheint mir das bild"<sup>8</sup> (d4-d5, 7). Usato al posto dell'articolo indeterminativo "ein" (d1-d3b, 7), "das" indica da un lato un'immagine conosciuta che si ripresenta alla vista del soggetto lirico, dall'altro l'immagine rivelatrice in quanto tale. Tra le altre varianti è opportuno citare il verso 10 "Von sehnen durchbohrt mich verlassen"<sup>9</sup> (d4-d5, 10).

Si trascrivono di seguito le ultime stesure di ciascuna versione linguistica: quella nella lingua romana sul documento "George I, 1813" donato dall'autore all'amico Muret<sup>10</sup> e quella in tedesco (George, 1927: 92-93):

El imagen.	DAS BILD
Me revigilo terrefacto en las tenebras.	Ich wache auf erschreckt in der nacht ..
Vedo nubes negras e imensas	Ich sehe wolken schwarz und riesengross
Qui se distacan e componan sin cesar.	Beständig sich zerfetzen und vereinen
E durante que un grej de larvas	Und während eine schar von larven
Invisibles – ma que se auden ja ben	Unsichtbar doch wol zu fühlen
Face fremer meos nervos eccitatos,	Meine erregte lippe zittern lässt
Me aparece un imagen.	Erscheint mir das bild:
Hodie jo lo eflorá entre tantos	Heute streift ich es unter vielen ..
Por el momento tan de profundo me mové	Im augenblick hat es so tief mich bewegt
E de desiderio laxá meo cor transfixato.	Von sehnen durchbohrt mich verlassen.
Jo lo obliá de pos – los somnos medesmo	Hernach vergass ichs .. die träume selbst
No poteron resucitarlo.	Vermochten nicht es aufzuerwecken.
Vindicandose · petendo suo derecho	Rächend sich und sein recht verlangend
En los terrores de la nocte ha venito	Kam es in den ängsten der nacht
De imponerse potétemente ancora una viz.	Mächtig sich noch einmal aufzudrängen <sup>11</sup> .

<sup>8</sup> "Mi appare l'immagine."

<sup>9</sup> "mi [ha] abbandonato trafitto dal desiderio".

<sup>10</sup> Sulla provenienza del manoscritto dalla proprietà di Maurice Muret vedi Oelmann, 2013:125.

<sup>11</sup> L'immagine: Mi desto con spavento di notte./ Vedo nubi nere ed enormi/ lacerarsi e unirsi senza sosta./ E mentre una moltitudine di larve/ invisibili ma ben percepibili/ fanno tremare il mio labbro eccitato/ mi appare l'immagine./ Oggi l'ho sfiorata fra tante .../ In quell'istante mi mosse nel profondo/ lasciandomi trafitto dal desiderio./ Poi la dimenticai ... neanche i sogni/ riuscivano a risvegliarla./ Vendicandosi ed esigendo il proprio diritto/ è tornata nelle paure notturne/ imponendosi ancora una volta.

La poesia rappresenta un processo psicologico scatenato da un'immagine, apparsa improvvisamente e percepita dal soggetto lirico per la durata di un attimo (v. 9). Ed è in quell'attimo che essa ha mosso il soggetto nel profondo (v. 9), lasciandolo, una volta scomparsa, "trafitto" dal desiderio (v. 10). L'oggetto dell'immagine non viene nominato. In primo piano risulta la potenza con cui l'immagine incide sulla psiche dell'individuo nonostante le sue resistenze. Dopo essere stata rimossa dal soggetto, che dichiara di averla dimenticata, tanto che neanche i sogni riuscivano più a destarla (vv. 11-12), essa, rivendicando il proprio diritto di esistere, è tornata ad imporsi prepotentemente ancora una volta durante le "paure notturne" ("terrores de la nocte"/ "ängsten der nacht") di colui che aveva tentato di bandirla dalla propria mente (vv.13-15).

La trama del testo è bipartita e ha un andamento circolare. Nella seconda parte, il racconto in prima persona degli eventi appena riportati avviene al passato (vv.10-15) ed è introdotto dal verso 9 in cui l'io dichiara di avere sfiorato l'immagine tra tante. La distanza tra il soggetto e le sensazioni emotive da essa provocate, che dovrebbe essere garantita dalla prospettiva del ricordo, viene annullata dalla struttura circolare del testo, che, una volta terminata la prima lettura, spinge il lettore a tornare al primo verso. Con un capovolgimento di prospettiva, il verso iniziale, scritto al presente e in prima persona, come tutta la prima parte del testo, proietta il lettore nelle "paure notturne" dell'io, riportandolo al momento in cui il soggetto, dopo avere visto l'immagine in sogno, si sveglia terrorizzato. Secondo questa interpretazione, nei versi successivi l'io descrive l'istante in cui, in sogno, gli appare l'immagine, quando una moltitudine di "larve" sta facendo "tremare" il suo "labbro eccitato" ("meine erregte Lippe zittern lässt") o, come si legge nelle stesure nella lingua romana, "fremere" i suoi "labros excitatos" (George I, 1812) o i suoi "nervos excitatos"(George I, 1811-1, George I, 1813). Questo stato di tensione viene preparato dalla visione di "nubi nere ed enormi" che si separano e si uniscono incessantemente (vv. 2-3). In questa immagine trovano espressione la paura per ciò che le nubi sembrano preparare e, allo stesso tempo, l'impossibilità di modificare gli eventi. La dimensione delle nuvole espressa dall'aggettivo "immensas"/"riesengross", sconfinata ed enorme rispetto a quella dell'io lirico, rispecchia, assieme al loro moto continuo, e quindi difficilmente controllabile, il senso di impotenza e di oppressione che la loro visione incute. Terrore, impotenza e tensione sono i sentimenti provati nel

momento in cui, come si legge nel settimo verso, l'immagine appare, rivelandosi – secondo la lettura qui accolta – quale volto della paura e dell'angoscia esistenziale del soggetto<sup>12</sup>: un malessere profondo che rappresenta il suo modo di sentire la modernità, di cui non riesce a liberarsi. Allo stesso tempo, l'apparizione improvvisa dell'immagine rivelatrice, unica “tra tante”, è un'epifania.

È interessante che nel corso del processo di scrittura George spersonalizzi l'“imagen”/il “Bild”. Scegliendo di sostituire l'espressione “meos labros eccitatos” (George I, 1812) con “més/meos nervos eccitatos” nelle stesure successive, nonché le parole “In sehnen durchbohrt mein herz gelassen” (d1-d3a, 10) con “Von sehnen durchbohrt mich verlassen” (d4-d5, 10) l'autore elimina le parole “labros” e “herz” (“cuore”), i simboli cioè capaci di evocare il desiderio erotico e sentimentale provato per una persona.

C'è dunque da chiedersi a cosa aneli il soggetto lirico. Secondo la lettura sin qui offerta, il desiderio insaziabile, il “sehnen”, è la reazione all'insuperabile angoscia esistenziale e alla nevrosi vissuta a contatto con la vita moderna: è il desiderio di un ‘altrove’, che per George diventerà il mondo dell'arte creato e completamente dominato dal poeta. A differenza dell'“Ailleurs” di Baudelaire, nominato nel sonetto *À une passante*<sup>13</sup>, questo mondo estetico si configurerà per George, come nella celebre lirica *Komm in den totgesagten park und schau (Vieni nel parco che dicono morto e guarda*<sup>14</sup>) pubblicata in *Das Jahr der Seele (L'anno dell'anima; George, 1897: s.p.)*, quale “parco della poesia” (Braungart 2014/2015: 98), costruzione estetica (cfr. Pirro 2014: 86), distante dal mondo naturale e della quotidianità.

---

<sup>12</sup> Secondo Bozza con tale immagine George coglie il proprio “moderno sentimento della vita dominato negativamente dalla paura, che non conosce alcuna prospettiva positiva” (“negativ-angstdominiertes modernes Lebensgefühl, das keinen positiven Ausblick kennt” (Bozza, 2016: 96-97).

<sup>13</sup> Com'è noto, il sonetto, che è stato pubblicato nelle *Fleurs du Mal* (Baudelaire, 1868: 270), tratta dell'immagine fugace di una passante, incarnazione della bellezza, che – per un momento – emerge dal rumore indistinto di una comune strada metropolitana, cifra della modernità, per poi confondersi nuovamente nella folla evocata dalla scena. Nel testo le parole “Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?/ Ailleurs, bien loin d'ici” (vv. 11-12) rivolte dall'io, che rappresenta il poeta malinconico, alla passante, la “fugitive beauté”, possono essere lette in senso poetologico: la bellezza può essere colta dal poeta solo se, calato nel torpore della vita moderna, riuscirà a costruire attimi come questi, in cui la bellezza viene afferrata e resa grazie all'intensità del sentimento. Secondo Maik Bozza la poesia *Das Bild* è nata dal confronto creativo con il sonetto *À une passante* (Bozza, 2016: 94 ss.), tradotto da George con il titolo *Einer Vorübergehenden* (Baudelaire, 1901:137).

<sup>14</sup> Traduzione di Maurizio Pirro (Pirro, 2014: 77).

Con la scrittura nella lingua romana, lingua letteraria e artistica per eccellenza, George inizia la sua elaborazione di un linguaggio poetico ‘altro’ rispetto a quello comune, con il quale distinguere l’arte da tutto ciò che arte non è. Prende così avvio quel processo di elevazione della parola poetica in una “leuchtende sfäre” (“sfera lucente”; Klein, 1892: 47), mediante un lavoro mirato sulla lingua, che culminerà in un linguaggio raffinato e ricercato, espressione di un’arte fine a se stessa – “eine kunst für die kunst” (“un’arte per l’arte”; *Blätter für die Kunst*, I.1, 1892: 1) – che per George diventerà arte sacra per pochissimi eletti, rispecchiando il desiderio esplicitato nella sua *Lobrede* (discorso laudatorio) dedicata a Mallarmé (George, 1893: 136)<sup>15</sup>. Nell’ambito dell’arte sacra ed esoterica intesa quale *Kunstreligion*, il testo poetico diventa il luogo in cui, all’interno del *George-Kreis*, il cenacolo del poeta, gli adepti riuniti attorno alla figura del maestro possono esperire la rivelazione del sacro, in particolare attraverso le epifanie evocate dalle liriche. Anche in questo senso il momento epifanico nella poesia *Una imagen/El imagen / Das Bild* può essere letto quale anticipazione dell’arte sacra di George.

Il terreno sul quale il poeta opera con la sue composizioni nella lingua romana è quello dei suoni linguistici e della loro combinazione nel verso: come anticipato, dei suoni del latino, dello spagnolo e dell’italiano, distanti da quelli del tedesco, che l’artefice della lingua romana poteva concatenare nei versi scegliendo liberamente il materiale linguistico – parole, basi di parole e morfemi flessivi – rispondente alle sue esigenze, e senza le restrizioni imposte dalla grammatica di qualsiasi lingua naturale. La centralità del piano sonoro viene evidenziata dallo stesso autore e dalla critica.

In una lettera ad Arthur Stahl del 2 gennaio 1890 George definisce la lingua romana con l’aggettivo “klingend”, “sonante” (Boehringer, 1968: 37-38).

Hubert Arbogast osserva che nelle *Zeichnungen in Grau* George avrebbe ripreso dal verso dei verslibristi “la fine rete di corrispondenze segrete, che era stata posata sulla poesia nella forma di ripetizioni letterali o di leggere variazioni, di anafore, di assonanze

---

<sup>15</sup> Per il legame tra il discorso di George dedicato a Mallarmé e la composizione nella “lingua romana” cfr. Radaelli, 2016/2017: 70. L’“arte per l’arte” di George si iscrive nella tradizione della *poésie pure*, e la concezione di un’arte sacra per pochissimi eletti richiama le riflessioni di Mallarmé formulate nel saggio *Hérésies artistiques. L’art pour tous* (Mallarmé, 1862: 127-128). Sul legame tra la “lingua romana” e le *Hérésies artistique* vedi Bozza, 2016: 17.

e di allitterazioni”<sup>16</sup>. Nei versi di George, tuttavia, privi di rime e di una metrica tradizionale, tale rete di corrispondenze non avrebbe la funzione di accrescere “la magia sonora” (“den klanglichen Zauber”), ma servirebbe a dare un’“articolazione architettonica” (“architektonische Gliederung”) “all’enunciato [...] lontano da ogni cantabilità” (“der [...] von aller Sanglichkeit weit entfernten Aussage”; Arbogast, 1967: 50-51). Giulia Radaelli sostiene che la lingua romana sia principalmente motivata dal suono (Radaelli, 2016/2017: 63).

La ricerca dell’autrice di questo contributo, iniziata con l’analisi della poesia *Rosa galba / Gelbe Rose* (D’Atena 2016), si interroga sul ruolo avuto dalla scrittura nella lingua romana nella formazione del complesso bagaglio di strumenti stilistici che conferiscono ‘musicalità’ ai testi poetici.

Il termine ‘musicalità’ viene qui inteso in senso metaforico e poggia su determinate analogie tra la sonorità della lingua nei testi e la musica in brani musicali, così come tra l’elaborazione e la ricezione del materiale percepibile attraverso l’udito impiegato nei testi e nelle opere musicali (vedi Schrott, Jacobs, 2011: 310, 328-329, 331, 333). Quando leggiamo una poesia in silenzio, ne possiamo percepire la ‘musicalità’ nel momento in cui formiamo la nostra rappresentazione uditiva del testo poetico. Ciò avviene quando, come insegna Stanislas Dehaene, il lettore, applicando il “sistema fonologico”, trasforma i grafemi del testo scritto in fonemi e in unità sonore più ampie (Dehaene, 2012: 38-42, 118-120), quali le sillabe e le unità intonative, con i rispettivi tratti prosodici soprasedimentali<sup>17</sup>. Le pause, che suddividono il testo in unità intonative fanno naturalmente parte della sua prosodia. Ciò non è però sufficiente per descriverne la ‘musicalità’. Questa è infatti costituita anche da una serie di strutture ripetitive sonore. Ad esse appartengono sia le figure retoriche con le quali lavora tradizionalmente la critica letteraria sia i *pattern* osservati nell’ambito dell’analisi linguistica della poesia. Tutte le strutture ripetitive sonore possono essere considerate quali *pattern* ‘musicali’<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> “das feine Netz geheimer Entsprechungen, das in Form von wörtlichen oder leicht variierenden Wiederholungen, von Anaphern, von Assonanzen und Alliterationen über das Gedicht gelegt wurde”.

<sup>17</sup> Com’è noto, tratti prosodici soprasedimentali sono la quantità dei fonemi e dei foni nelle sillabe toniche e atone, l’andamento dell’altezza e dell’intensità dei suoni nelle unità intonative, il timbro, nonché l’andamento della velocità di articolazione dei suoni.

<sup>18</sup> I *pattern* ‘musicali’ comprendono anche i due tipi di “Muster” (*pattern*) – ritmici e riguardanti l’altezza dei suoni – individuati da Raoul Schrott e da Arthur Jacobs nella poesia e nella musica (Schrott, Jacobs, 2011: 283-285, 328-329, 333-334). Una trattazione più diffusa dei *pattern* ‘musicali’ intesi quali elementi

L'ipotesi di lavoro è che con la fase di composizione nella lingua romana George abbia affinato la sua sensibilità per i suoni linguistici sperimentando *pattern* 'musicali' che sono entrati a far parte del suo "idioletto translinguistico" (Hokenson, Munson, 2007:166-168), l'unico stile letterario, cioè, che l'autore che si autotraduce adopera nelle diverse versioni linguistiche delle proprie opere. È verosimile che lo scrittore abbia innovato il proprio linguaggio poetico in tedesco nel corso dei processi di autotraduzione impiegando nei testi di arrivo le strutture sonore elaborate in quelli di partenza.

Lo studio della poesia *Rosa galba / Gelbe Rose* ha consentito di individuare una serie di *pattern* che compongono la "rete di corrispondenze nascoste" cui ha accennato Arbogast. Fra queste vi sono, oltre alle allitterazioni e alle assonanze, una serie di strutture "paragrammaticali" messe prevalentemente a fuoco con la tecnica elaborata da Domenico Silvestri<sup>19</sup> (Silvestri, 1996). La 'musicalità' è dovuta in larga parte, e in entrambe le versioni linguistiche, a una spiccata ricorsività vocalica, che si configura quale principio costitutivo del verso. Ciò non stupisce per quel che riguarda la lingua romana che attinge parte delle proprie sequenze di fonemi da due lingue romanze, l'italiano e lo spagnolo, che presentano un maggiore numero di sillabe aperte terminanti con vocali e una più alta percentuale di vocali rispetto alla lingua tedesca<sup>20</sup>.

Per verificare se la lingua romana abbia consentito a George di lavorare alla realizzazione di una "klingende [...] literatur sprache" (George in Boehringer, 1968: 38) caratterizzata da una 'musicalità' innanzitutto vocalica, che è poi stata al centro del suo interesse nel corso dei processi di autotraduzione dalla lingua romana al tedesco, in questo scritto si prenderà in esame la ricorsività vocalica nella poesia *El imagen / Das Bild*. Per indagare in che maniera tale ricorsività possa incidere sulla ricezione dei testi, si distingueranno le funzioni da essa svolte sul piano della realtà 'musicale' e su quello

---

costitutivi della letterarietà verrà fornita dall'autrice di questo saggio in un contributo che apparirà negli atti del convegno *Interkulturalität, Poetizität/Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik / Interculturalità, poeticità/letterarietà: dibattito interdisciplinare tra linguistica, letteratura, didattica L2*, Villa Vigoni, Deutsch-Italienisches Zentrum für Europäische Exzellenz, 06-09/11/2017, curato da Michael Dobstadt e da Marina Foschi.

<sup>19</sup> Silvestri ha individuato determinate "figure sequenziali del linguaggio poetico", puramente vocaliche o consonantiche, definendole "paragrammi", in contrapposizione ai "grämmata relazionali-referenziali o segni del linguaggio normale" (Silvestri, 1996: 15).

<sup>20</sup> Sulla più alta percentuale di vocali e il maggiore numero di sillabe aperte in italiano rispetto al tedesco vedi, ad esempio: Rabanus, 2003: 118; sulla "tendenza alla sillaba aperta" in spagnolo vedi De Dominicis, 1999: 186.

della realtà poetica, costituita dalle azioni, situazioni e atmosfere che il lettore deve ricostruire.

Se si osservano nell'ultima stesura della lirica *El imagen* i paragrammi individuati da Silvestri, in particolare le iterazioni<sup>21</sup>, gli incastri<sup>22</sup>, le sequenze speculari dette "specularità" e i parallelismi<sup>23</sup>, si può constatare che la ricorsività vocalica, ad eccezione che nel dodicesimo verso, è molto sviluppata in tutto il testo. Nei versi 1, 3 e 4 ciascuna vocale è parte di almeno un paragramma. Nella seguente tabella si riporta la trascrizione delle sequenze vocaliche facendo riferimento non ai singoli foni ma ad aree vocaliche<sup>24</sup> e senza contraddistinguere le vocali lunghe. Per ciascun verso viene indicato, nella prima colonna e tra parentesi, il numero di posizioni occupate da figure paragrammaticali, che nella trascrizione vengono evidenziate in grassetto. Nella seconda colonna si mettono in evidenza i singoli tipi di paragrammi.

<p>1 Me revigilo terrefacto en las tenebras.  <b>e e i i o e e a o e a e e a</b> (14 su 14)</p>	<p>Iterazioni  <b>e e i i o e e a o e a e e a</b>          Parallelismi  <b>e e i i o e e a o e a e e a</b>          Incastri  <b>e e i i o e e a o e a e e a</b>          Specularità  <b>e e i i o e e a o e a e e a</b></p>
<p>2 Vedo nubes negras e imensas  <b>e o u e e a e i e a</b> (7 su 10)</p>	<p>Iterazioni  <b>e o u e e a e i e a</b>          Parallelismi  <b>e o u e e a e i e a</b>          Incastri  <b>e o u e e a e i e a</b></p>

<sup>21</sup> Le iterazioni, sono le sequenze contigue sia di elementi identici sia di combinazioni identiche.

<sup>22</sup> Gli incastri sono formati da "ogni differenza sequenziale che si costituisca come tale rispetto a due situazioni tra loro identiche che la precedono e la seguono immediatamente" (Silvestri, 1996: 16-17). In alcuni casi gli incastri coincidono con le specularità continue.

<sup>23</sup> I parallelismi sono sequenze identiche non contigue.

<sup>24</sup> Si sono fatte rientrare nella stessa area le vocali [a] e [æ], trascritte con il simbolo [a]. Le vocali [e], [ɛ] ed [ɐ] sono state rese con il simbolo [e], mentre le vocali [i] e [ɪ] con il simbolo [i]. Formano l'area rappresentata dal simbolo [o] le vocali [o] e [ɔ]. Le vocali [u] e [ʊ] sono state trascritte con il simbolo [u]. [y] è il simbolo con cui si sono trascritte le vocali [y] e [ʏ].

	<p>Specularità e o u e e a e i e a</p>
<p>3 Qui<sup>25</sup> se distacan e composan sin cesar. <b>i e i a a e o o a i e a</b> (12 su 12)</p>	<p>Iterazioni i e i a a e o o a i e a Parallelismi i e i a a e o o a i e a Incastri i e i a a e o o a i e a Specularità i e i a a e o o a i e a</p>
<p>4 E durante que<sup>26</sup> un grej de larvas <b>e u a e e u e i e a a</b> (11 su 11)</p>	<p>Iterazioni e u a e e u e i e a a Parallelismi e u a e e u e i e a a Incastri e u a e e u e i e a a Specularità e u a e e u e i e a a</p>
<p>5 Invisibles – ma que se auden ja ben <b>i i i e a e e a u e a e</b> (11 su 12)</p>	<p>Iterazioni i i i e a e e a u e a e Parallelismi i i i e a e e a u e a e Incastri i i i e a e e a u e a e Specularità i i i e a e e a u e a e</p>
<p>6 Face fremer meos nervos eccitatos <b>a e e e e o e o e i a o</b> (8 su 12)</p>	<p>Iterazioni a e e e e o e o e i a o Parallelismi - Incastri a e e e e o e o e i a o Specularità a e e e e o e o e i a o</p>

<sup>25</sup> “Qui” viene trascritto [ki:].

<sup>26</sup> La parola “que” viene trascritta [ke:].

<p>7 Me aparece un imagen.  <b>e a a e e u i a e</b> (7 su 9)</p>	<p>Iterazioni  <b>e a a e e u i a e</b>  Parallelismi  <b>e a a e e u i a e</b>  Incastri  <b>e a a e e u i a e</b>  Specularità  <b>e a a e e u i a e</b></p>
<p>8 Hodie jo lo eflorá entre tantos  <b>o i e o o e o a e e a o</b> (10 su 12)</p>	<p>Iterazioni  <b>o i e o o e o a e e a o</b>  Parallelismi  <b>o i e o o e o a e e a o</b>  Incastri  <b>o i e o o e o a e e a o</b>  Specularità  <b>o i e o o e o a e e a o</b></p>
<p>9 Por el momento tan de profundo me mové  <b>o e o e o a e o u o e o e</b> (12 su 13)</p>	<p>Iterazioni  <b>o e o e o a e o u o e o e</b>  Parallelismi  <b>o e o e o a e o u o e o e</b>  Incastri  <b>o e o e o a e o u o e o e</b>  Specularità  <b>o e o e o a e o u o e o e</b></p>
<p>10 E de desiderio laxá meo cor transfixato.  <b>e e e i e i o a a e o o a i a o</b> (15 su 16)</p>	<p>Iterazioni  <b>e e e i e i o a a e o o a i a o</b>  Parallelismi  <b>e e e i e i o a a e o o a i a o</b>  Incastri  <b>e e e i e i o a a e o o a i a o</b>  Specularità  <b>e e e i e i o a a e o o a i a o</b></p>
<p>11 Jo lo obliá de pos – los somnos medesimo  <b>o o o i a e o o o o e e o</b> (11 su 13)</p>	<p>Iterazioni  <b>o o o i a e o o o o e e o</b>  Parallelismi  <b>o o o i a e o o o o e e o</b>  Incastri</p>

	<p>o o o i a e o o o o e e o</p> <p>Specularità</p> <p>o o o i a e o o o o e e o</p>
<p>12 No poteron resuscitarlo.</p> <p><b>o o e o e u i a o</b> (5 su 9)</p>	<p>Iterazioni</p> <p><b>o o e o e u i a o</b></p> <p>Parallelismi</p> <p>-</p> <p>Incastri</p> <p><b>o o e o e u i a o</b></p> <p>Specularità</p> <p>-</p>
<p>13 Vindicandose · petendo suo derecho</p> <p><b>i i a o e e e o u o e e o</b> (12 su 13)</p>	<p>Iterazioni</p> <p><b>i i a o e e e o u o e e o</b></p> <p>Parallelismi</p> <p><b>i i a o e e e o u o e e o</b></p> <p>Incastri</p> <p><b>i i a o e e e o u o e e o</b></p> <p>Specularità</p> <p><b>i i a o e e e o u o e e o</b></p>
<p>14 En los terrores de la noche ha venito</p> <p><b>e o e o e e a o e a e i o</b> (11 su 13)</p>	<p>Iterazioni</p> <p><b>e o e o e e a o e a e i o</b></p> <p>Parallelismi</p> <p><b>e o e o e e a o e a e i o</b></p> <p>Incastri</p> <p><b>e o e o e e a o e a e i o</b></p> <p>Specularità</p> <p><b>e o e o e e a o e a e i o</b></p>
<p>15 De imposarse poténtemente ancora una viz.</p> <p><b>e i o a e o e e e e a o a u a i</b> (13 su 16)</p>	<p>Iterazioni</p> <p><b>e i o a e o e e e e a o a u a i</b></p> <p>Parallelismi</p> <p><b>e i o a e o e e e e a o a u a i</b></p> <p>Incastri</p> <p><b>e i o a e o e e e e a o a u a i</b></p> <p>Specularità</p> <p><b>e i o a e o e e e e a o a u a i</b></p>

I *pattern* vocalici più frequenti sono di due tipi: uno è formato dalle vocali ‘e’ ed ‘o’, l’altro dalle vocali ‘a’ ed ‘e’. Nella scansione lineare del testo i due tipi si alternano, prevalendo, nel singolo verso, ora il primo, ora il secondo.

Il primo verso, che inizia con due iterazioni vocaliche, “ee” ed “ii”, presenta il parallelismo “oe..oe”, le cui ‘e’ sono, a loro volta, parte di due strutture ripetitive formate dalle vocali ‘e’ ed ‘a’: la sequenza “eea” in “terrefacto”, che si ripete a distanza nella parola finale “tenebras”, e l’incastro “eae” in “en las tenebras”.

I Me revigilo **terrefacto** en las tenebras.

e e i i o e e a o e a e e a

Sin dall’*incipit* vengono introdotti i due tipi di *pattern* vocalici di cui sopra, e sin dall’inizio il ricevente può avvertire come il secondo si sviluppi dal primo. Entrambi si comportano alla stregua di motivi musicali con le loro variazioni, la cui alternanza dà luogo alla struttura di un brano. Ciò è in linea con la concezione della poesia che George pubblicherà nel 1894, nella quale mette in rilievo l’importanza decisiva del piano sonoro e della “zusammenstellung” (“composizione”) del testo, in cui si percepisce “das verhältnis der einzelnen teile zueinander · die notwendige folge des einen aus dem anderen”<sup>27</sup>.

Sul piano della realtà ‘musicale’ i *pattern* vocalici sono eventi sonori. Su quello della realtà poetica diventano particolarmente interessanti quando vengono considerati dal lettore quali significanti di segni linguistici o di elementi di segni linguistici complessi, ai quali egli attribuisce uno o più significati.

Si fornisce di seguito una lettura dei primi sette versi della poesia *El imagen* che intende ricostruire la realtà poetica attraverso l’individuazione dei rapporti semantici tra i *pattern* vocalici e il piano lessicale e sintattico del testo.

Nel primo verso il parallelismo “eea...eea” unisce l’avverbio “terrefacto” e il sostantivo “tenebras”, già messi in relazione grazie a un’allitterazione. Il verso iniziale può essere recepito come segno linguistico complesso, struttura lessicale, sintattica e

---

<sup>27</sup> “il rapporto tra le singole parti, in cui l’una necessariamente risulta dall’altra” (George, 1894).

sonora allo stesso tempo, attraverso la quale si esprime lo stretto legame tra il terrore, provato dall'io lirico al risveglio, e le "tenebre", l'oscurità.

I due versi successivi sono uniti dalla stessa sequenza vocalica "iea" finale che ricorre in "imensas" e in "sin cesar".

2 Vedo nubes negras e imensas

e o u e e a e i e a

3 Qui se distacan e composan sin cesar.

i e i a a e o o a i e a

Nell'espressione "nubes negras", che acquista una sua unità semantica anche per mezzo dell'allitterazione che la caratterizza, ricompare la sequenza "eea", che nel verso precedente aveva stabilito un connubio tra il terrore e l'oscurità. All'interno della costellazione formata dalle tre locuzioni con sequenza "eea" – "terrefacto [...] tenebras [...] nubes negras" – le nuvole nere possono essere intese quali nubi notturne e su di esse può essere trasferito il senso di terrore legato alle tenebre. Le nuvole scure, che in natura annunciano un temporale, sono qui un'immagine dei "terrores de la nocte" (v. 14).

Si noti che l'attributo delle nubi, "imensas", che, come si è osservato, contribuisce a veicolare il senso di impotenza e di angoscia, è legato alle espressioni "terrefacto [...] tenebras [...] nubes negras" grazie al *pattern* "ea", nel quale riecheggia la sequenza "eea". Così, i primi tre versi formano un segno linguistico molto complesso nel quale suoni, lessemi e strutture sintattiche evocano una condizione psicologica di terrore e di angoscia, dalla quale il soggetto si sente incapace di uscire con le proprie forze.

Se, tornando al piano della musicalità, si seguono gli sviluppi dei due tipi di *pattern* sonori, si può notare che il quarto, il quinto e il settimo verso evidenziano sequenze formate dalle vocali 'e' ed 'a' ma non dai suoni 'e' ed 'o'.

4 E durante que un grej de larvas

e u a e e u ei e a a

5 Invisibles – ma que se au den ja ben

i i i e a e e au e a e

[...]

7 Me aparece un imagen.

e a a e e u i a e

Nel verso 7 la sequenza “eaaee” in “Me aparece” racchiude in se, in un ordine inverso, le due sequenze “aee” ed “eaa” presenti nel verso 4 nelle parole “durante que [...] de larvas”, nonché il *pattern* “aee” in “ma que se” al verso 5. A ben vedere, nella ricorsività vocalica del settimo verso, nella quale 7 posizioni su 9 sono occupate da *pattern* formati alle vocali ‘a’ ed ‘e’, riecheggiano tutte le strutture vocali analoghe dei versi precedenti. Ciò produce un senso sul piano della realtà poetica, nella quale l’affermazione “Me aparece un imagen” segna una cesura dal punto di vista contenutistico. Il verso conclusivo dell’esperienza descritta al presente ha il potere di riassumere, con la propria ricorsività vocalica, l’atmosfera e lo stato d’animo, che le tre immagini precedenti hanno costruito. La sonorità del terrore provato al risveglio “en las tenebras”, quelle delle “nubes negras” e della moltitudine di larve, viene condensata nei suoni del settimo verso, connotando l’“imagen” in esso nominato.

Proseguendo nello studio degli sviluppi dei due tipi di *pattern* vocalici prevalenti nel testo, si può osservare che nel verso successivo questi si intersecano e si rispecchiano:

8 Hodie jo lo eflorá entre tantos

o i e o o e o a e e a o

Alla specularità “eooe” in “hodie jo lo eflorá” segue la sequenza speculare “aeaa” in “eflorá entre tantos”, dando l’impressione che questa risponda a tono alla prima.

Il racconto al passato sulla rimozione dell’“imagen” e la sua successiva riapparizione viaggia prevalentemente sulle sequenze formate dalle vocali ‘o’ ed ‘e’.

9 Por el momento tan de profundo me mové

o e o e o a e o u o e o e

10 E de desiderio laxá meo cor transfixato.

e e e i e i o a a e o o a i a o

11 Jo lo obliá de pos – los somnos medesmo

o o o ia e o o o o e e o

12 No poteron resucitarlo.

o o e o e u i a o

13 Vindicandose · petendo suo drecto

i i a o e e e o u o e e o

14 En los terrores de la nocte ha venito

e o e o e e a o e a e i o

Il parallelismo “oeoe.....oeoe” nel verso 9 viene ripreso dalle iterazioni “oeoe” in “**poteron resucitarlo**” al verso 12 e in “**los terrores**” al verso 14, mentre all’incastro “eooooe” in “**de pos lo somnos medesmo**” al verso 11, il verso 13 risponde con i due incastri “oeeee.oeeo” in “**vindicandose · petendo suo decreto**”. La prevalenza dei *pattern* in ‘e’ ed ‘o’ viene interrotta nel verso 10, nel quale torna la sequenza “aeoo” evidenziata dal terzo rigo:

3 Qui se distacan e composan sin cesar.

i e i a a e o o a i e a

[...]

10 E de desiderio laxá meo cor transfixato.

e e e i e i o a a e o o a i a o

Gli ultimi due versi presentano entrambi i tipi di *pattern* vocalici, formati sia dalle vocali ‘o’ ed ‘e’ sia ‘a’ ed ‘e’.

Nel verso finale è notevole l’efficace combinazione tra gli incastri sovrapposti “aoa” ed “aua” nella locuzione “**ancora una viz**” e la rispettiva accentazione.

an- co- ra u- na viz.

\_ / \_ / \_ /

a o a u a i

La cadenza con cui le tre [a] atone si alternano alle vocali toniche [o] ed [u] pone in essere un movimento ritmico, fonetico e sintattico di tipo ciclico, nel quale torna la [a]. Tale movimento sottolinea il reiterarsi dell'azione dell'immagine. Nel verso, l'insistenza di quest'ultima viene espressa sia dal significato e dai suoni dell'avverbio "potémentente", nel quale la vocale [e] si ripete per ben quattro volte, sia dall'impeto con cui il movimento ritmico-sintattico finale culmina sulla [i] tonica di "viz", rendendo la forza della nuova apparizione e del suo impatto sulla psiche del soggetto.

Che l'accentazione abbia giocato un ruolo nella composizione nella lingua romana è testimoniato dagli accenti di parola apposti dall'autore su alcune espressioni.

Come si evince dalla tabella che segue, la ricorsività vocalica dell'ultima stesura della poesia *Das Bild* è meno pervasiva di quella della versione nella lingua romana, dal momento che è poco sviluppata non in uno, bensì in due versi (vv. 5, 10). Tutti gli altri versi presentano una spiccata ricorsività, la quale, nel terzo, nel sesto e nell'undicesimo rigo, interessa tutte le posizioni vocaliche.

<p>1 Ich wache auf erschreckt<sup>28</sup> in der nacht ..  <b>i a e a u e a e i e a a</b> (10 su 12)</p>	<p>Iterazioni:  <b>i a e a u e a e i e a a</b>  Parallelismi:  <b>i a e a u e a e i e a a</b>  Incastri  <b>i a e a u e a e i e a a</b>  Specularità  <b>i a e a u e a e i e a a</b></p>
<p>2 Ich sehe wolken schwarz und riesengross  <b>i e e o e a u i e o</b> (8 su 10)</p>	<p>Iterazioni  <b>i e e o e a u i e o</b>  Parallelismi  <b>i e e o e a u i e o</b>  Incastri  <b>i e e o e a u i e o</b>  Specularità  <b>i e e o e a u i e o</b></p>
<p>3 Beständig sich zerfetzen und vereinen  <b>e e i i e a e e u e a a i e</b> (14 su 14)</p>	<p>Iterazioni  <b>e e i i e a e e u e a a i e</b></p>

<sup>28</sup> Le vocali dei prefissi "er-", "ver-" e "zer-" vengono trascritte con la sequenza [ea].

	<p>Parallelismi <b>e e i i e a e e u e a a i e</b></p> <p>Incastri <b>e e i i e a e e u e a a i e</b></p> <p>Specularità <b>e e i i e a e e u e a a i e</b></p>
<p>4 Und während eine schar von larven <b>u e e a i e a o a e</b> (8 su 10)</p>	<p>Iterazioni <b>u e e a i e a o a e</b></p> <p>Parallelismi <b>u e e a i e a o a e</b></p> <p>Incastri <b>u e e a i e a o a e</b></p> <p>Specularità <b>u e e a i e a o a e</b></p>
<p>5 Unsichtbar doch wol zu fühlen <b>u i a o o u y e</b> (2 su 8)</p>	<p>Iterazioni <b>u i a o o u y e</b></p> <p>Parallelismi -</p> <p>Incastri -</p> <p>Specularità -</p>
<p>6 Meine erregte lippe zittern lässt <b>a i e e a e e i e i a e</b> (12 su 12)</p>	<p>Iterazioni <b>a i e e a e e i e i a e</b></p> <p>Parallelismi <b>a i e e a e e i e i a e</b></p> <p>Incastri <b>a i e e a e e i e i a e</b></p> <p>Specularità <b>a i e e a e e i e i a e</b></p>
<p>7 Erscheint mir das bild: <b>e a a i i a a i</b> (7 su 8)</p>	<p>Iterazioni <b>e a a i i a a i</b></p> <p>Parallelismi <b>e a a i i a a i</b></p> <p>Incastri <b>e a a i i a a i</b></p> <p>Specularità <b>e a a i i a a i</b></p>

	<b>e a a i i a a i</b>
8 Heute streift ich es unter vielen .. <b>o i e a i i e u a i e</b> (9 su 11)	Iterazioni <b>o i e a i i e u a i e</b> Parallelismi <b>o i e a i i e u a i e</b> Incastri - Specularità -
9 Im augenblick hat es so tief mich bewegt <b>i a u e i a e o i i e e</b> (9 su 12)	Iterazioni <b>i a u e i a e o i i e e</b> Parallelismi <b>i a u e i a e o i i e e</b> Incastri - Specularità <b>i a u e i a e o i i e e</b>
10 Von sehnen durchbohrt mich verlassen. <b>o e e u o a i e a a e</b> (6 su 11)	Iterazioni <b>o e e u o a i e a a e</b> Parallelismi - Incastri <b>o e e u o a i e a a e</b> Specularità <b>o e e u o a i e a a e</b>
11 Hernach vergass ichs .. die träume selbst <b>e a a e a a i i o i e e</b> (12 su 12)	Iterazioni <b>e a a e a a i i o i e e</b> Parallelismi <b>e a a e a a i i o i e e</b> Incastri <b>e a a e a a i i o i e e</b> Specularità <b>e a a e a a i i o i e e</b>
12 Vermochten nicht es aufzuerwecken. <b>e a o e i e a u u e a e e</b> (12 su 13)	Iterazioni <b>e a o e i e a u u e a e e</b> Parallelismi <b>e a o e i e a u u e a e e</b>

	Incastri <b>e a o e i e a u u e a e e</b> Specularità <b>e a o e i e a u u e a e e</b>
13 Rächend sich und sein recht verlangend <b>e e i u a i e e a a e</b> (9 su 11)	Iterazioni <b>e e i u a i e e a a e</b> Parallelismi <b>e e i u a i e e a a e</b> Incastri <b>e e i u a i e e a a e</b> Specularità <b>e e i u a i e e a a e</b>
14 Kam es in den ängsten der nacht <b>a e i e e e e a a</b> (8 su 9)	Iterazioni <b>a e i e e e e a a</b> Parallelismi - Incastri <b>a e i e e e e a a</b> Specularità <b>a e i e e e e a a</b>
15 Mächtig sich noch einmal aufzudrängen. <b>e i i o a i a a u u e e</b> (10 su 12)	Iterazioni <b>e i i o a i a a u u e e</b> Parallelismi - Incastri <b>e i i o a i a a u u e e</b> Specularità -

Nel testo prevalgono due tipi di *pattern* vocalici, i quali, in alcuni casi, si sovrappongono: l'uno, è formato dalle vocali 'a' ed 'e', l'altro, dalle vocali 'i' ed 'e'. Tuttavia, più che studiare il susseguirsi di questi *pattern*, peraltro assenti nel quinto rigo, qui si vuole illustrare come la musicalità del verso, costruita dal poeta, spesso mediante un insolito ordine delle parole, sia frutto della combinazione tra le strutture ripetitive vocaliche e l'alternanza di vocali toniche e atone all'interno delle rispettive sillabe. Particolarmente rappresentativi sono i primi tre versi e il settimo rigo.







Sebbene la sequenza iniziale “*eea*” in” *Erscheint*” sia presente anche nelle parole “*der nacht*” (v.1), “*vereinen*” (v. 3), la ricorsività vocalica del settimo verso in tedesco, non ha, a differenza di quella nella lingua romana, il potere di richiamare i suoni delle immagini precedentemente impiegate.

L’analisi svolta ha consentito di constatare che anche nella poesia *El imagen / Das Bild* la ricorsività vocalica è, come nella lirica *Rosa galba / Gelbe Rose*, un principio costitutivo del verso. Nella versione nella lingua romana *El imagen* l’autore ha costruito la struttura ‘musicale’ del testo alternando due tipi di sequenze vocaliche e collegando parti salienti della lirica mediante *pattern* vocalici identici o simili. La combinazione tra le strutture ripetitive vocaliche e l’alternanza di sillabe toniche e atone, sperimentata da George nella lingua romana, assume un rilievo particolare nella versione in tedesco. In entrambe le versioni linguistiche i *pattern* vocalici possono essere impiegati dal lettore per formare sia la realtà ‘musicale’ che quella poetica.

Nel complesso lo studio delle due autotraduzioni dalla lingua romana al tedesco – *Rosa galba / Gelbe Rose* e *El imagen / Das Bild* – ha portato alla luce numerosi *pattern* sonori che fanno parte dell’idioletto translinguistico dell’autore e che costituiscono la trama musicale nascosta dei testi. A questi appartengono sia diversi tipi di strutture paragrammaticali – non solo puramente vocaliche, ma anche esclusivamente consonantiche o miste – ricorrenti nel singolo verso e in più d’uno, sia le figure retoriche, quali l’allitterazione, l’anafora e l’assonanza.

In base a quanto osservato, risulta chiaro che il processo di autotraduzione con cui George ha prodotto la lirica *Das Bild* pubblicata in tedesco rientra in un più ampio processo di scrittura<sup>29</sup>, iniziato nella lingua romana, con cui egli non solo ha forgiato il proprio linguaggio poetico nelle due lingue e il suo idioletto translinguistico operando sul piano sonoro, ma ha anche lavorato alla definizione della sua poetica.

---

<sup>29</sup> Sulla funzione dell’autotraduzione letteraria quale “*Fortschreibung eines Werks*” (“prosecuzione dell’elaborazione scritta di un’opera”) vedi Lamping, 1992: 214-222.

## Bibliografia

- Arbogast, H., *Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache in den Frühwerken Stefan Georges. Eine stilistische Untersuchung*, Köln-Graz, Böhlau, 1967.
- Baudelaire, Ch., *Les Fleurs du Mal par Charles Baudelaire précédées d'une notice par Théophile Gautier*, Paris, Michel Lévy frères, Libraires éditeurs, 1868.
- Baudelaire, CH., *Blumen des Bösen. Umdichtungen von Stefan George*, Berlin, Bondi, 1901.
- Blätter für die Kunst*, I.1, 1892.
- Boehringer, R., *Mein Bild von Stefan George. Textband*, Düsseldorf-München, Kupper, 1968.
- Bozza, M., *Genealogie des Anfangs. Stefan Georges poetologischer Selbstentwurf um 1890*, Göttingen, Wallstein, 2016.
- Braungart, W., “‘irgendwann, der blumen müd, hast du den sommer zugemacht’. ‘julischwermut’ von Nadja Küchenmeister als Antwort auf Stefan Georges ‘Julischwermut’”, in *George-Jahrbuch*, 10, 2014/2015, pp. 91-106.
- D’Atena, A., “‘Galbo fulgor’ / ‘gelber glanz’: l’autotraduzione poetica in Stefan George”, in *Studi Germanici*, 10, 2016, pp. 111-136.
- De Dominicis, A., *Fonologia comparata delle principali lingue europee moderne*, Bologna, CLUEB, 1999.
- Dehaene, S., *Lesen. Die größte Erfindung der Menschheit und was dabei in unseren Köpfen passiert*, trad. ted. dal francese di H. Reuter, München, btb, 2012.
- Forster, L., *Dichten in fremden Sprachen. Vielsprachigkeit in der Literatur*, trad. ted. di J.-U. Fechner, München, Francke, 1974.
- George, St., “Mallarmé”, in *Blätter für die Kunst*, I.5, 1893, pp. 134-137.
- George, St., „über dichtung“, in *Blätter für die Kunst*, II.4, 1894, p. 122.
- George, St., *Das Jahr der Seele*, Berlin, Blätter für die Kunst, 1897.
- George, St., *Die Fibel. Auswahl erster Verse*, Berlin, Bondi, 1901.
- George, St., *Die Fibel. Auswahl erster Verse*, in St. George, *Gesamt-Ausgabe der Werke*, vol. 1, Berlin, Bondi, 1927.
- George, St., “Das Bild”, Stefan George Archiv, Stuttgart, manoscritti

George I, 0102

([http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no\\_cache=1&tx\\_dlf%5Bid%5D=9295&tx\\_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=d3d3e19e13cd3cf301153b88b196c561](http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=9295&tx_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=d3d3e19e13cd3cf301153b88b196c561) [10/2018]),

George I, 0106

([http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no\\_cache=1&tx\\_dlf%5Bid%5D=9298&tx\\_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=2d1b284f871749b15b6fbae0d7139117](http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=9298&tx_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=2d1b284f871749b15b6fbae0d7139117) [10/2018]),

George I, 0107

([http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no\\_cache=1&tx\\_dlf%5Bid%5D=11487&tx\\_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=9349eca5956cd7122b5b93518985db11](http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=11487&tx_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=9349eca5956cd7122b5b93518985db11) [10/2018]).

George, St., “El imagen”/“Una imagen”, Stefan George Archiv, Stuttgart, manoscritti George I, 1811-1, George I, 1812, George I, 1813.

Hokenson, W., Munson, M., *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester-Kinderhook, St. Jerome Publishing, 2007.

Klein, C. A., “Über Stefan George, eine neue Kunst”, in *Blätter für die Kunst*, 1.2, 1892, pp. 45-50.

Lamping, D., “Die literarische Übersetzung als de-zentrale Struktur: das Paradigma der Selbstübersetzung”, in H. Kittel (Hg.), *Geschichte, System, Literarische Übersetzung*, Berlin, Schmidt, 1992, pp. 212-227.

Mallarmé, S., “Hérésies artistique. L’art pour tous”, in *L’Artiste*, 32, 1862, T2, pp. 127-128.

Oelmann, U., “Anhang”, in St. George, *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, a cura della Stefan George Stiftung, vol. 1, Stuttgart, Klett-Cotta, 2003, pp. 95-135.

Oelmann, U., “Anhang”, in St. George, *Schlussband*, in St. George, *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, a cura della Stefan George Stiftung, vol. 18, Stuttgart, Klett-Cotta, 2013, pp. 111-148.

- Oelmann, U., “‘Moi, je n'ai plus envie de traduire’. Etienne George als Übersetzer”, in *George-Jahrbuch*, 11, 2016/2017, pp. 1-11.
- Pirro, M., “Komm in den totgesagten park und schau”, in M. Pirro, M. Rispoli (a cura di), *Dall'iniziazione alla parola. Nove poesie di Stefan George*, Pisa, Il Campano, Arnus University Books, 2014, pp. 75-93.
- Rabanus, S., “Intonation and Syllable Structure. A Cross-linguistic Study of German and Italian Conversations”, in *Zeitschrift für Sprachwissenschaft*, 22.1, 2003, pp. 86-122.
- Radaelli, G., “Stefan Georges lingua romana und ‘das dichten in fremden sprachstoff’”, in *George-Jahrbuch*, 11, 2016/2017, pp. 59-87.
- Schrott, R., Jacobs, A., *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*, München, Hanser, 2011.
- Silvestri, D., “Analisi linguistica della poesia”, in D. Silvestri, C. Montella (a cura di), *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica 1. La ricorsività vocalica*, Napoli, Arte tipografica, 1996, pp. 7-28.