

Giulia A. Disanto

### **Sulle rive di Babele.**

Gli esercizi di traduzione di Paul Celan per Gisèle Celan-Lestrange

In una continua rifrazione di punti di vista e terminologie, la teoria della traduzione ci parla di un sogno irrisolto, quello di una lingua universale ovvero della traducibilità. La possibilità della traduzione appare ancor più un miraggio nel caso del testo poetico per cui più di rado, rispetto ad altri generi letterari, si può presupporre un'intenzione comunicativa.

Mai di fronte a un'opera d'arte o a una forma artistica, si rivela fecondo per la sua conoscenza il riguardo a chi la riceve. Non solo ogni riferimento a un pubblico determinato o ai suoi esponenti porta fuori strada: ma anche il concetto di un ricettore «ideale» è nocivo in tutte le indagini estetiche, poiché queste sono semplicemente tenute a presupporre l'esistenza e la natura dell'uomo in generale. [...] nessuna poesia è rivolta al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori<sup>1</sup>.

Chiunque nutrisse perplessità su queste affermazioni di Walter Benjamin si convincerebbe in pochi istanti della loro validità se prendesse ad esempio l'opera poetica di Paul Celan, la cui traduzione è sembrata, e sembra ancor oggi a molti, un compito irrealizzabile; del resto, il poeta si espresse in prima persona sull'impossibilità di tradurre le sue poesie.

Eppure Paul Celan è stato traduttore dall'inglese, dal francese, dal rumeno, dall'ebraico, dal russo, dal portoghese e dall'italiano; William Shakespeare, Emily Dickinson, Arthur Rimbaud, Paul

---

<sup>1</sup> W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995 (1962), p. 39.

Éluard, Paul Valéry, René Char, Henri Michaux, Guillaume Apollinaire, Osip Mandel'stam, Wladimir Majakowskij, Welemir Chlebnikow, Boris Pasternak, Fernando Pessoa, Giuseppe Ungaretti sono solo alcuni dei grandi autori della letteratura europea e mondiale che sono stati resi 'accessibili' al pubblico di lingua tedesca grazie alle traduzioni di Celan. Molti degli autori sopra nominati hanno trovato nel poeta, originario della multiculturale Bucovina, non uno fra i tanti traduttori, ma *il* traduttore, poiché Celan, come pochi, ha saputo unire il poetare e il tradurre sotto lo stesso segno. Una serie di studi sono stati dedicati al Celan traduttore, basti qui nominare l'iniziativa del *Deutsches Literaturarchiv Marbach*, dove è conservato il lascito celaniano, che nel 1997 ha realizzato una mostra intitolata *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer*<sup>2</sup>.

L'oggetto di questo breve saggio è un particolarissimo caso di traduzione di cui è testimonianza il carteggio quasi ventennale di Paul Celan con la moglie, l'artista francese Gisèle Celan-Lestrange; si tratta delle traduzioni in francese che Celan stesso redigeva per facilitare a Gisèle la comprensione delle sue poesie, tutte scritte sempre e solo in tedesco.

Lo scambio epistolare a cui mi riferisco comprende 737 lettere (di cui 334 di Paul Celan) e copre il periodo che va dal dicembre 1951 a pochi giorni dalla morte del poeta nel 1970. Esso è prova non solo di una quanto mai intensa relazione umana tra i due coniugi, ma anche di quella inscindibilità fra vita e poesia che riconosciamo come emblematica nell'opera di Celan.

Un elemento in particolare emerge in tutta la sua evidenza dal carteggio, vale a dire il rapporto contraddittorio di Paul Celan con la lingua tedesca, lingua madre e lingua della poesia (nonché lingua di arrivo nella traduzione) ma allo stesso tempo lingua dei carnefici e per questo rinnegata nel quotidiano. Infatti le lettere sono scritte nella lingua di Gisèle e del figlio Eric, nella lingua del

---

<sup>2</sup> V. il catalogo a cura di A. Gellhaus et al., "*Fremde Nähe*". *Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich*, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar 1997.

Paese di cui Celan dopo varie vicissitudini otterrà finalmente la cittadinanza, nel francese che nella vita quotidiana ha sostituito il tedesco di un'odiata Germania (che comunque resta la terra del suo pubblico). Il carteggio vede quindi alternarsi continuamente il francese delle lettere al tedesco delle numerose poesie dell'epistolario. Nel dono dei suoi versi all'amata, sia che essi le vengano spediti, come nel primo periodo della loro relazione, sia che le vengano lasciati in diversi luoghi della casa condivisa, sia che le vengano portati di persona dal figlio Eric nel difficile e tardo periodo della separazione, va ravvisato un momento comunicativo fra i più intimi fra Paul e Gisèle<sup>3</sup>.

Se le lettere sono scritte in francese, le poesie sono sempre scritte in tedesco: «solo nella lingua madre si può affermare la propria verità, nella lingua straniera il poeta mente»<sup>4</sup>.

Ed ecco come nasce quel particolarissimo caso di traduzione, che più che essere interlinguistico, per riprendere la suddivisione di Roman Jakobson, sembra quasi una traduzione intralinguistica, un parlare fra sé e sé, fra sé e l'amata, che solo per una questione di circostanze si manifesta in due lingue diverse. È un caso particolarissimo perché, se è vero che «nessuna poesia è rivolta al lettore» e che l'impressione di intraducibilità domina la lettura delle poesie di Celan, è vero anche che in questo momento Celan è mosso innanzi tutto dal bisogno di farsi comprendere, i versi presenti nel carteggio sono accuratamente (o disperatamente) rivolti al lettore. E così Celan 'si traduce'.

---

<sup>3</sup> A proposito del carteggio in esame, in particolare della questione lingua-nazionalità, vedi il mio saggio *La lingua è un reame che si prende gioco degli imperi: Paul Celan e l'idea di un umanesimo transnazionale*, in G. Massino e G. Schiavoni (a cura di), *Ebrei della Mitteleuropa. Identità ebraica e identità nazionali*, Il Melangolo, Genova 2008, pp. 168-92. L'edizione del carteggio a cui si fa riferimento è: P. Celan / G. Celan-Lestrange, *Correspondance (1951-1970). Avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric*, a cura di B. Badiou, Éditions du Seuil, Paris 2001. [Il carteggio sarà citato d'ora in poi con la sigla PC/GCL seguita dall'indicazione del volume e del numero della lettera. Le traduzioni dal carteggio, e in generale dove non indicato diversamente, sono mie].

<sup>4</sup> Citato, da colloqui con R. Lackner, in I. Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1979, p. 148.

Va subito specificato che cosa s'intende qui per traduzioni. Celan non concepisce le sue versioni in francese come testi compiuti, tant'è che spesso egli si limita ad affiancare all'originale tedesco un apparato di vocaboli o una parafrasi introduttiva intessuta nel contenuto della lettera. Ma l'*intentio* che anima il passaggio dal tedesco dell'autore al francese della sua amata lettrice apre allo sguardo, come in un istante rarissimo, il baratro insondabile fra la scrittura poetica e la sua traduzione. In pratica, nella delicata dialettica tra il francese delle lettere e della comunicazione quotidiana e il tedesco delle poesie, per una volta non guardiamo al processo traduttivo cercando di descriverlo a partire dal suo esito, dal testo tradotto, ma lo osserviamo nel suo divenire; nel caso specifico di Celan ciò ci permette non solo di comprendere meglio il suo modo di comporre e/o di tradurre, ma di osservare dall'interno della genesi testuale cosa egli intendesse davvero per *dialogicità* della poesia.

Le poesie sono anche in questo senso in cammino: esse hanno una meta.

Quale? Qualcosa di accessibile, di acquisibile, forse un *tu*, o una realtà, aperti al dialogo.

Sono, io penso, codeste realtà a interessare la poesia<sup>5</sup>.

Nonostante l'innegabile «inclinazione ad ammutolire» della parola poetica, di cui Celan parla nel *Meridian* e che ci riporta alla questione della 'intraducibilità' di stampo mallarmeiano, la poesia si realizza nel suo essere volontà di dialogo.

Il poema - tra quali condizionamenti! - diventa l'opera di qualcuno che tuttavia continua a usare i sensi, rivolto a tutto quanto appare integrandolo, apostrofandolo; diventa colloquio - spesso un colloquio disperato<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> P. Celan, *Allocuzione*, in Id., *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993, pp. 35-6.

<sup>6</sup> Ivi, p. 16.

Il carteggio presenta nel complesso più di 80 componimenti di Celan, più di un terzo dei quali accompagnati da una traduzione interlineare. Negli altri casi il testo in tedesco è seguito da un apparato di vocaboli con relative traduzioni e spiegazioni, oppure introdotto da una parafrasi.

La prima poesia presentata nel carteggio, *Nicht immer* (lettera 22, datazione incerta: 1952), è accompagnata da un apparato di vocaboli tradotti e da annotazioni grammaticali; dei verbi tedeschi viene trascritto l'intero paradigma, viene anche indicato tra parentesi se si tratta di verbi separabili o inseparabili, ecc. Le poesie di Celan erano infatti oggetto delle lezioni di tedesco che Celan impartiva a Gisèle; non è solo Celan a cercare di avvicinarsi a Gisèle tramite una 'traduzione' in francese delle sue poesie, ma è anche Gisèle che vuole imparare il tedesco per poter comprendere il più possibile quel messaggio poetico che Celan sembra qui rivolgerle in maniera quasi esclusiva, per riuscire ad afferrare l'espressione dello scrittore che le sembra essere l'unica via di accesso all'uomo. Nella lettera di poco successiva, dell'autunno 1952, troviamo la prima traduzione interlineare; si tratta della poesia *Ich hörte sagen*, pubblicata in una versione pressoché invariata nella raccolta *Von Schwelle zu Schwelle* (1955).

Ich hörte sagen, es sei  
im Wasser ein Stein und ein Kreis  
und über dem Wasser ein Wort,  
das den Kreis um den Stein legt.

Ich sah meine Pappel hinabgehn zum Wasser,  
ich sah, wie ihr Arm hinuntergriff in die Tiefe,  
ich sah ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn.

Ich eilte ihr nicht nach,  
ich las nur vom Boden auf jene Krume,  
die deines Auges Gestalt hat und Adel,  
ich nahm dir die Kette der Sprüche vom Hals  
und säumte mit ihr den Tisch, wo die Krume nun lag.

Und sah meine Pappel nicht mehr.

\* \* \*

J'entendis dire qu'il y avait  
dans l'eau une pierre et un cercle  
et au-dessus de l'eau une Parole  
qui met le cercle autour de la pierre.

Je vis mon peuplier descendre (aller vers le bas) vers l'Eau,  
je vis comme son bras plongeait dans la profondeur pour saisir,  
je vis ses racines se dresser vers le ciel pour implorer (qu'il  
[y ait] de la nuit.

Je ne lui courus pas après,  
je ramassai de par terre cette miette  
qui a la forme et la noblesse de ton œil,  
je détachai de ton cou la chaîne des dits  
et en bordai la table, où  
maintenant gisait la miette.

Et ne vis plus mon peuplier<sup>7</sup>.

La prima cosa che salta agli occhi nella comparazione dei due testi è certamente l'uso delle parentesi nella versione francese. All'inizio della seconda strofe Celan sente evidentemente il bisogno di completare la traduzione «hinabgehen – descendre» con «aller vers le bas». Non si tratta certo di un'aggiunta fatta soltanto per Gisèle che certo avrebbe subito compreso quel *descendre* come un 'andare verso il basso, sprofondare', tantomeno si tratta della precisazione di chi in quel momento non si sente del tutto padrone della lingua in cui sta scrivendo. La stessa cosa accade due versi dopo. Le aggiunte di Celan paiono piuttosto il simbolo dell'incertezza di chi si muove a metà tra il fare una traduzione che serva come 'comunicazione di servizio', che sia puro strumento di 'comprensione' dell'originale, e il traduttore di professione che nel passaggio da una lingua all'altra avverte in alcuni punti più che in altri una perdita di significato e annota

---

<sup>7</sup> PC/GCL, I, 23.

dunque che cosa andrebbe integrato in una successiva fase di elaborazione. Nella versione francese troviamo, inoltre, due sostantivi rafforzati dall'iniziale maiuscola, *Parole* e *Eau*: nel passaggio dal tedesco al francese tutti i sostantivi perdono la maiuscola e Celan approfitta di questa trasformazione per far risaltare, ancor più di quanto accada in tedesco, dove tutti i sostantivi cominciano con la maiuscola, due parole su tutte le altre; in questo caso la traduzione gli offre addirittura una possibilità espressiva in più che egli non si lascia sfuggire. L'ultima differenza evidente la troviamo nella quarta strofe, dove una cesura nell'ultimo verso genera un verso in più nella versione francese. Sono tutte trasformazioni che potremmo considerare superflue per una traduzione di mero supporto alla lettura dell'originale, ma Celan le adotta ugualmente. Ciò che ci fa capire invece, senza ombra di dubbio, che non si tratta in alcun modo di traduzioni definitive pensate per la stampa è una troppo marcata 'letteralità' della versione francese rispetto all'originale; se Celan avesse tradotto il suo testo come fosse il testo di un altro autore, certo il testo finale sarebbe stato molto più 'differente' dall'originale. Per chiarire meglio ciò che intendo mi riferirò a ciò che Peter Szondi scrive nel saggio *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit* a proposito della traduzione celaniana del *Sonetto 105* di William Shakespeare<sup>8</sup>.

In relazione a ciò che Benjamin, nel saggio già citato, chiama «Intention auf die Sprache» e quindi alla distinzione fra «die Art des Meinens» e «das Gemeinte», il modo di intendere e ciò che si intende, Szondi sostiene che il punto in cui la traduzione non solo può, ma deve distinguersi dall'originale sia appunto «die Art des Meinens», il modo di intendere. Se infatti ci si basasse sul *Gemeinte*, sull'inteso, si darebbe per scontato che esista una relazione stabile fra le parole e le cose e questo non lo si può supporre<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> P. Szondi, *Schriften II. Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan-Studien*, a cura di Jean Bollack et al., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, pp. 321-44.

<sup>9</sup> Ivi, p. 326. Szondi fa qui riferimento a *Les mots et les choses* di M. Foucault.

La particolarità dell'operazione di Celan nella traduzione del testo shakespeariano consiste, secondo Szondi, nel fatto di negare la differenza fra *signifié* e *signifiant*, di realizzare il *significato* direttamente con la lingua e nella lingua:

La costanza, tema del sonetto shakespeariano, diventa per Celan un mezzo, l'elemento su cui il suo verso si trattiene, che trattiene il suo verso e lo costringe alla costanza. La costanza diventa elemento costitutivo del verso, anziché essere il verso, come accade in Shakespeare, a cantare e a descrivere il tema con espressioni che possono variare. L'*intentio* di Celan verso la lingua, nella sua traduzione del sonetto 105 di Shakespeare, consiste nel realizzare la costanza nel verso<sup>10</sup>.

Il tema della costanza, che Celan ravvisa come il punto nodale del testo di Shakespeare, viene reso direttamente nella struttura del verso, nella scelta delle parole che non sono affatto intercambiabili. Questo presuppone un allontanamento, almeno apparente, della traduzione dal testo originale, che è però l'unico modo di ottenere una traduzione che sia all'altezza dell'originale. Proprio in virtù di questa 'differenza' rispetto al testo di partenza, la traduzione acquista una vita propria:

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe - come i cocci frammenti di uno stesso vaso - frammenti di una lingua più grande<sup>11</sup>.

Ciò che fa assomigliare le traduzioni celaniane del carteggio con Gisèle a delle 'vere e proprie' traduzioni è proprio la palese aspirazione a una «lingua più grande», che in un primo istante potremmo identificare semplicemente con la lingua dell'amore fra

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 339.

<sup>11</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 49.

Paul Celan e la moglie Gisèle. In realtà l'aspirazione al farsi comprendere cercando e usando parole di una lingua straniera possiede un evidente valore paradigmatico e imita, anche se limitandosi ai primi passi, quella mediazione fra autore e lettore che, se non è momento obbligato del comporre, è certamente connaturata al tradurre.

In un saggio di Giuseppe Bevilacqua, traduttore italiano dell'opera di Paul Celan, troviamo una distinzione parallela a quella fra *inteso* e *modo di intendere*, fra i saussuriani *significato* e *significante* di cui si serve Szondi per parlare del Celan traduttore. Bevilacqua si sofferma innanzitutto sulle difficoltà da lui incontrate nella traduzione dell'opera postuma del poeta di Czernowitz:

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. È questo il principio che mi ha guidato nell'intraprendere la versione italiana di una parte consistente dell'opera postuma di Paul Celan<sup>12</sup>.

Bevilacqua distingue quindi fra *ordito* e *trama*, riferendosi probabilmente non solo allo scarto fra contenuto e forma, ma anche a quello fra le premesse e gli esiti della poesia celaniana nel corso degli anni:

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

---

<sup>12</sup> G. Bevilacqua, *Traducendo Celan postumo*, in Id., *Lecture Celaniane*, Le Lettere, Firenze 2001, p. 27.

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<sup>13</sup>.

Mentre le lettere dell'ultimo periodo narrano di una vicenda umana di grande sofferenza e disperazione, di quella instabilità psichica che spingerà il poeta nelle correnti della Senna, è stupefacente la lucidità con cui Celan continuerà a comporre poesie. Quello che Szondi afferma essere una pregevolissima peculiarità del Celan traduttore, cioè l'abbattimento nel verso e nella parola di ogni rintracciabile confine fra significato e significante, è anche una caratteristica primigenia della sua poesia e in questo consiste la difficoltà di tradurlo. Se la conoscenza del contesto, delle circostanze della composizione di una poesia, così come di tutto ciò che ha dato origine alla lirica necessità di esprimersi, è un importante supporto alla comprensione, tuttavia non si può trascurare tutto quanto nelle poesie di Celan viene veicolato dai cosiddetti aspetti formali; infatti per Celan non è affatto scontato che a un significato possa corrispondere più di un significante, cioè, più semplicemente, che ci siano due modi di dire la stessa cosa. Del resto lo stesso Szondi mette in guardia, nel commento alla poesia *Du liegst* compreso nei *Celan-Studien*, dal farsi trascinare dalla tentazione di identificare l'interpretazione della poesia con la precisa ricostruzione delle circostanze storico-biografiche della composizione. Davvero ci viene da pensare che solo il Celan traduttore avrebbe potuto tradurre il Celan poeta.

Nonostante egli si sia espresso più di una volta sull'impossibilità di tradurre le sue poesie, in una lettera scritta a Gisèle circa due mesi prima di spedirle la sua prima poesia 'tradotta', Celan scrive:

---

<sup>13</sup> Ivi, pp. 29-30.

Ma certo, io tradurrò per Voi tutte le mie poesie: passeggiando, già le scruto un po', per vedere in che modo esse risuoneranno in francese - sono meno riottose di quanto avevo pensato<sup>14</sup>.

Se in *Ich hörte sagen* Celan ricorre all'uso delle parentesi, in altri casi per alludere alle sfaccettature di significato del vocabolo tedesco egli utilizza nella versione francese le virgolette oppure suggerisce l'alternativa dopo aver inserito una barra.

Inselhin

Inselhin, neben den Toten,  
dem Einbaum waldher vermählt,  
von Himmeln umgeiert die Arme,  
die Seelen saturnisch beringt:

so rudern die Fremden und Freien,  
die Meister vom Eis und vom Stein,  
umläutet von sinkenden Bojen,  
umbellt von der haiblaunen See.

Sie rudern, sie rudern, sie rudern -:  
Ihr Toten, ihr Schwimmer - voraus!  
Umgittert auch dies von der Reuse!  
Und morgen verdampft unser Meer!

\* \* \*

Vers l'île, aux côtés des morts,  
époux de la pirogue depuis la forêt,  
les bras «envautourés» par des ciels,  
les âmes «annelées saturnement»:

---

<sup>14</sup> PC/GCL, I, 19. In molte lettere, anche dopo anni di matrimonio, i coniugi Celan utilizzano la formula di cortesia. Si è ritenuto opportuno mantenere l'intimità della formula francese utilizzando nella traduzione italiana il 'voi', anziché l'odierno 'lei'.

ainsi rament les Étranges et Libres,  
les Maîtres de la Glace et du Roc,  
parmi les cloches des bouées qui sombrent,  
parmi les aboiements de la mer bleu-requin.

Ils rament, rament, rament – :  
Ô Morts, ô Nageurs, en avant!  
Ceci – encore entouré par les grilles des nasses!  
Et demain notre Mer s'évapore!<sup>15</sup>

*Inselhin* viene spedita a Gisèle nel giugno 1954, la successiva traduzione interlineare è dell'aprile 1955 ed è una versione del testo pubblicato in seguito col titolo *Heute und Morgen*. Successivamente a questa data Celan accompagnerà i suoi testi poetici prevalentemente ad apparati di vocaboli o parafrasi. Solo dopo un lungo periodo ritroviamo accanto ai testi poetici mandati a Gisèle le traduzioni interlineari, la lettera 599 con datazione incerta fissata al marzo 1968 riporta una serie di 14 poesie con relativa traduzione in francese: si tratta di *Schwarzmaut* (1969), uno dei progetti artistici che vedono la collaborazione dei coniugi, le poesie di Paul Celan assieme alle acqueforti di Gisèle Celan-Lestranger<sup>16</sup>. In questo lungo arco di tempo, durante il quale Celan continua a spedire poesie a Gisèle, anche se perlopiù solo nella loro versione originale in tedesco, ritroviamo, nella lettera 404 del 1966, una prima versione in francese di *Oder es kommt*, cui Celan dopo aver salutato Gisèle e firmato la lettera aggiunge una seconda versione (le due traduzioni sono qui presentate in successione):

---

<sup>15</sup> PC/GCL, I, 42.

<sup>16</sup> Diversi sono i progetti di collaborazione artistica tra Paul Celan e Gisèle Celan-Lestranger: *Atemkristall* (1963), *Schlafbrocken* (1967), *Portfolio VI* (1968), infine *Schwarzmaut* (1969). Traduzioni per Gisèle possono essere considerati anche i doppi titoli, redatti da Celan, per le opere della pittrice, per esempio nel caso delle acqueforti: «Souvenir de Hollande / Erinnerung an Holland», «Souffle combattant / Kämpfender Atem», «Sens contraire / Gegensinn», «Forces et Puissances / Gewalten und Mächte», «Rencontre / Begegnung». Cfr. A. Gellhaus et al. (a cura di), *op. cit.*, p. 409 sgg.

...Oder es kommt  
der türkische Flieder gegangen  
und erfragt sich  
mehr als nur Duft

\*                    \*                    \*

...Ou bien s'en vient  
le lilas à la turque,  
questionnant, il obtient  
plus que du parfum

Ou bien s'en vient  
le lilas à la turque  
ses questions, à la ronde,  
glanent plus que du seul parfum  
(cueillant plus que du parfum  
(odeur etc.))<sup>17</sup>

Nella seconda delle due versioni Celan modifica la punteggiatura, elimina i puntini di sospensione al primo verso e la virgola alla fine del secondo, dal terzo verso comincia a introdurre variazioni di vocaboli e la tentazione di modificare ulteriormente il testo si palesa nelle parentesi dentro parentesi degli ultimi due versi. È ovvio che la seconda versione è scritta più per se stesso (o, meglio, più per la sua poesia) che per Gisèle, e che può essere considerata, essendo decisamente più 'distante' dall'originale di quanto lo fosse la prima, un secondo gradino di una scala interminabile che avrebbe condotto Celan alla traduzione 'vera e propria'. Un processo interminabile perché Celan non ha mai *volutamente* portato a termine.

Dell'aprile 1966 è una versione dedicata al figlio Eric che ha undici anni. In tedesco sono scritti la dedica e il titolo, *Mit uns*, il testo dell'originale è assente e c'è solo il testo francese:

Avec nous autres,  
les cahotés et néanmoins

---

<sup>17</sup> PC/GCL, I, 404.

du voyage,  
  
l'un et l'autre  
intacte,  
point «usurpable», -  
le chagrin  
insurgé<sup>18</sup>

Nel lascito è attestato anche un secondo schizzo di questa traduzione e in esso ritroviamo, tra le altre modifiche, il ricorso all'iniziale maiuscola per un paio di sostantivi.

Anche se Celan non intende le sue versioni in francese come testi definitivi ed esse certo appaiono dei gesti compiuti solo a metà, il poeta prendeva quel suo esercizio poetico-traduttivo molto sul serio. I suoi studenti all'*École Normale Supérieure* di Parigi, dove Celan è stato per più di dieci anni lettore di lingua e letteratura tedesca, hanno confermato l'assoluta precisione di Celan nella designazione delle proposte di traduzione e tutta la sua poesia testimonia del processo certosino che conduceva alla scelta dei vocaboli. Questa medesima acribia è presente anche negli esercizi di traduzione per Gisèle. L'artista francese di nobile famiglia cattolica, dal canto suo, appuntava - su fogli o direttamente nelle edizioni di altri autori curate da Celan - tutte quelle spiegazioni, o suggerimenti di traduzione dal tedesco in francese, che Celan le proponeva anche solo a voce.

È noto inoltre che quei traduttori delle poesie di Celan che hanno sottoposto all'autore le loro traduzioni in francese si sono visti restituire i testi pieni di cancellature o quasi del tutto riscritti. Nelle correzioni apportate per esempio alla traduzione in francese di Jean-Pierre Wilhelm della poesia *Nächtlich geschürzt*, Celan non si limita ad evidenziare i passi meno convincenti, ma cancella e scrive di suo pugno intere parti, utilizzando per di più di tanto in tanto quell'espedito del sostantivo introdotto dalla maiuscola

---

<sup>18</sup> PC/GCL, I, 409. Per il testo tedesco cfr. P. Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, a cura di B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, p. 268: «Mit uns, den / Umhergeworfenen, dennoch / Fahrenden: // der eine / unversehrte, / nicht usurpierre, / aufständische / Gram».

che abbiamo riscontrato nelle sue versioni per Gisèle, un intervento creativo che nessun traduttore avrebbe potuto introdurre e che solo l'autore può pensare di utilizzare come una primaria possibilità espressiva<sup>19</sup>. È evidente inoltre che la versione corretta (o riscritta) da Celan è, rispetto a quella di Wilhelm, almeno formalmente molto più 'lontana' dall'originale, meno rispettosa di una letterale 'fedeltà', di fatto però, come per il sonetto shakespeariano, più vicina. Eppure Celan, che in definitiva è più autore di quella traduzione di quanto non lo sia Wilhelm, non vuole assolutamente comparire come traduttore.

Nel 1965 egli viene contattato a nome della redazione della rivista «Lettres nouvelles» da Geneviève Serreau che gli chiede delle sue poesie in francese per un numero della rivista. Alla Serreau, che gli suggeriva di approntare egli stesso per l'occasione una traduzione di qualche sua poesia, Celan, dopo un introduttivo ringraziamento, con estrema chiarezza risponde:

Malheureusement, je ne possède pas de poèmes inédits traduits en français et, malheureusement aussi, *je ne sais pas me traduire, moi-même en français*. Si vous voyez la possibilité de faire traduire quelques poèmes déjà publiés, je vous serais reconnaissant de me les soumettre, afin que je puisse vous donner mon accord<sup>20</sup>.

Celan non vuole assolutamente firmare le sue traduzioni, sostiene di non essere in grado di tradurre se stesso in francese. Ma, certamente, il punto è un altro: le traduzioni redatte da lui stesso, in francese o in qualsiasi altra lingua, sarebbero considerate molto vicine a poesie scritte direttamente in quella lingua, e invece egli non scrive poesie se non in tedesco:

Al bilinguismo in poesia io non credo. Doppiezza di linguaggio - sì, questo esiste, anche in diverse arti poetiche o in

---

<sup>19</sup> Cfr. D. Weissmann, *Poésie, Judaïsme, Philosophie. Une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'à 1991*, Tesi di dottorato, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III 2003, p. 134 sgg.

<sup>20</sup> Lettera del 26 marzo 1965, cit. in D. Weissmann, *op. cit.*, p. 139.

artefatti verbali d'oggi, specie in quelli che, in giocondo accordo con i consumi culturali del momento, sanno farsi strada con poliglotta policromia.

Poesia - ciò vuol dire, fatalmente, *unicità* della lingua. Dunque non (mi permetta questa verità banale: la poesia oggidi, come la verità, troppo spesso va a male) dunque non *duplicità*<sup>21</sup>.

La presunta incapacità di tradursi non dipende dalla sapienza espressiva del poeta in francese, poiché, come abbiamo visto nei testi presentati, Celan dimostra di saper ben utilizzare il francese per le sue esigenze poetiche; la problematicità del tradursi si sarebbe posta per Celan in qualsiasi lingua, poiché il legame che egli non può tradire, nonostante tutte le contraddizioni, è quello con la lingua madre. Il tedesco è ricordo dei genitori perduti, è letteralmente *lingua-madre*; per l'ebreo sradicato e senza patria è il luogo *natio*, la *Heimat*: «poiché parlare, parlare come la propria madre, significa abitare, anche lì dove non ci sono tende»<sup>22</sup>.

Celan manifesta in molte lettere a Gisèle la paura che, vivendo in Francia, il suo tedesco peggiori, eppure tutte le volte che varca il confine tedesco lo assale un'amara inquietudine. Nel 1955 scrive a Gisèle da Düsseldorf:

Se c'è qualcosa che questo soggiorno mi ha insegnato ancora una volta è questo: la lingua con cui io creo le mie poesie non ha niente a che fare con quella che si parla qui o altrove, le mie paure a questo proposito, alimentate dalle mie preoccupazioni di traduttore, sono inconsistenti. Se ci sono ancora delle fonti da cui potrebbero sgorgare nuove poesie (o prosa), le troverò solo in me stesso e non certo nelle conversazioni che potrei avere in Germania, con i tedeschi, in tedesco.

Questo Paese, non mi piace per niente. Trovo che la gente sia riprovevole. Certamente ci sono delle eccezioni, ma sono rare, e per trovarle non ho bisogno di trattenermi in Germania. [...] Le

---

<sup>21</sup> P. Celan, *Risposta a un'inchiesta della libreria Flinker* (Parigi 1961), in Id., *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, cit., p. 59.

<sup>22</sup> P. Celan, «*Mikrolithen sinds, Steinchen*». *Die Prosa aus dem Nachlaß*, a cura di B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, p. 106.

impurità sono davvero troppo numerose perché le si possa tralasciare<sup>23</sup>.

Il tedesco di Celan è inoltre un tedesco del tutto singolare, una lingua che coincide con la sua poesia e che ospita la terminologia dei settori più disparati, è l'idioma della terra d'origine:

La maggior parte della borghesia ebraica curava e proteggeva con solerzia il suo 'patrimonio culturale' austro-tedesco. In ogni 'buona famiglia' c'era la biblioteca con i dispendiosi volumi rossi e brunodorati di classici e romantici tedeschi e molto altro. Il tedesco di Czernowitz però aveva una cattiva fama, per le sue deformazioni della struttura linguistica, per il suo lessico stravagante e i suoi modi di dire<sup>24</sup>.

Il tedesco di Celan, quel significante che non è possibile distinguere dal significato, è un mondo che non può essere riprodotto né in francese né in qualsiasi altra lingua, e questo vale sia per il poeta sia per il traduttore: tranne alcune traduzioni in rumeno negli anni 1945-1947, Celan non tradurrà che in tedesco.

Eppure è evidente che in quelli che abbiamo chiamato 'esercizi di traduzione' per Gisèle il poeta-traduttore ceda alle potenzialità espressive e stilistiche proprie di quella lingua, infatti ne asseconda il ritmo, ne segue il fluire, armonizza le assonanze, come in un vero e proprio lavoro di traduzione che in questo caso non è mai stato concluso. Non bisogna dimenticare, del resto, che Celan era ossessionato dalle revisioni; soprattutto dopo la terribile vicenda che lo aveva visto coinvolto in un'infamante accusa di plagio, egli curò in maniera quasi maniacale tutto ciò che era destinato alla stampa<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> PC/GCL, I, 69. Cfr. anche PC/GCL, I, 67: «Mon amour chéri, come state, come sta nostro figlio? Oh, non vedo l'ora di essere di nuovo con voi, mi sento così spaesato in questo Paese in cui, molto stranamente, si parla la lingua che mi ha insegnato mia madre...».

<sup>24</sup> I. Schmueli, *Di' che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, a cura di J. Leskien e M. Ranchetti, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 16-7.

<sup>25</sup> Si tratta del cosiddetto *Goll-Affäre*. Nel 1949, su richiesta dello stesso autore, Paul Celan traduce in tedesco alcune poesie in francese di Yvan Goll. Questi

Le traduzioni in francese del ciclo *Schwarzmaut* (lettera 599) sono aggiunte a mano, a margine o tra i versi, agli originali redatti a macchina e si ritiene che siano posteriori alla pubblicazione dell'opera; a partire da questo momento osserviamo nel carteggio l'intensificarsi delle poesie con traduzione interlineare. Molti eventi si sono verificati nel lungo periodo di 'silenzio' traduttivo che precede le versioni di *Schwarzmaut*: c'è stata innanzi tutto la separazione da Gisèle, il difficile abbandono della vita familiare, l'intravisto spiraglio di salvezza rappresentato dal viaggio a Gerusalemme in compagnia di Ilana Schmueli, infine il dialogo poetico con Ingeborg Bachmann messo in una luce completamente nuova dalla recentissima pubblicazione delle lettere, fino a poco tempo fa inaccessibili, della poetessa austriaca. Comunque Gisèle, che vivrà a sua volta in maniera drammatica la separazione cui si vede costretta anche per tutelare la serenità di Eric, non si allontanerà mai dal fianco di Celan, continuerà a portargli in clinica la carta per scrivere, la frutta, i volumi dell'amata biblioteca della residenza di Moisville.

Durante il suo ultimo anno di vita Celan torna a cercare quella comunicazione con Gisèle che aveva caratterizzato i primi anni della loro relazione, sembra che gli apparati e le parafrasi non bastino più e così si moltiplicano le traduzioni interlineari. L'ultima lettera in assoluto, stando ai documenti finora ritrovati, che Celan scrive a Gisèle, datata fine marzo 1970, si conclude con una poesia, o più precisamente con la sua traduzione. Circa un mese dopo, nella notte fra il 19 e il 20 aprile, Celan si getta nella Senna probabilmente dal *Pont Mirabeau*, luogo di apollineriana memoria. L'ultima poesia tradotta per Gisèle recita:

---

muore nel 1950 nominando Celan nel suo testamento come una delle cinque persone responsabili del suo lascito nel caso in cui anche la moglie Claire Goll fosse venuta a mancare. Ha inizio da questo momento una serie di accuse rivolte a Celan da parte di Claire Goll, che arriva ad accusarlo pubblicamente di plagio. Le infamanti e ingiuste accuse vengono riprese anche da alcune testate giornalistiche senza un'attenta verifica e comincia così una vicenda che avrà un peso decisivo sullo stato psichico di Celan negli ultimi dieci anni della sua vita. Il poeta leggerà in questa persecuzione il proseguo dell'accanimento antisemita, nonostante la stessa Claire Goll fosse di origine ebraica.

Es wird etwas sein, später,  
das füllt sich mit dir  
und hebt sich  
an einem Mund

Aus dem zerscherbten  
Wahn  
steh ich auf  
und seh meiner Hand zu,  
wie sie den einen  
einzigsten  
Kreis zieht

\*                    \*                    \*

Il y aura quelque chose, plus tard,  
qui se remplit (se remplira) de toi  
et se hisse(ra)  
à (la hauteur d') une bouche

De mon (Du milieu de) délire (ma folie)  
volé(e) en éclats  
je me dresse (m'érige)  
et contemple ma main  
qui trace  
l'un, l'unique  
cercle<sup>26</sup>

La versione francese sottolinea ancor più esplicitamente dell'originale la tensione verso il futuro, quella direzione che nel *Meridian* viene indicata come unico orientamento possibile per la poesia. L'io lirico si innalza quasi al di sopra della propria follia e riesce a disegnare, con la poesia, quell'unico cerchio possibile:

Ampliare l'Arte?

No. Bensì portati con l'Arte là dove sei più ristretto in te stesso. E realizza la tua libertà.

---

<sup>26</sup> PC/GCL, I, 670.

Io ho percorso, anche qui, in Loro presenza, questa strada. È stato un percorso circolare.

[...] E io... ho incontrato me stesso.

Vuol dire che, in quanto si pensi a dei poemi, poetando si battono vie simili? E queste vie sono soltanto sviamenti, deviazioni portanti da te a te? Ma sono pure allo stesso tempo anche vie – fra tantissime altre – sulle quali la lingua si fa sonora, sono incontri, vie che una voce percorre incontro a un tu che la percepisce, vie creaturali, forse progetti di esistenza, un proiettarsi oltre di sé per trovare se stessi, una ricerca di se stessi... Una sorta di rimpatrio<sup>27</sup>.

Il meridiano, nel discorso omonimo, è per Celan figura esemplare del sentiero che deve essere percorso dalla poesia, è una direzione concepita come un cerchio che parte da se stessi e riconduce a se stessi, come un meridiano appunto che, nell'attraversamento dei tropi, conduce però a una consapevolezza storica e umana, ad un accrescimento del significato che è l'unica condizione di sopravvivenza della poesia nell'oggi<sup>28</sup>.

Nella traduzione, come suggerisce Szondi e come dimostrano le traduzioni letterarie di Paul Celan, il poeta cerca di tradurre quella stessa qualità umana che caratterizza la composizione poetica, cerca forse ancora di più un dialogo, anche se l'appello realizzato nelle ultime e numerose traduzioni scritte per Gisèle si rivela purtroppo un «colloquio disperato»:

La poesia, essendo non per nulla una manifestazione linguistica e quindi dialogica per natura, può essere un messaggio nella bottiglia, gettato a mare nella convinzione – certo non sempre sorretta da grande speranza – che esso possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia,

---

<sup>27</sup> P. Celan, *Il meridiano*, in Id., *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, cit., pp. 18-9.

<sup>28</sup> Ho qui estremamente sintetizzato la poetica espressa da Celan nel discorso da lui tenuto il 22 ottobre 1960 a Darmstadt in occasione del conferimento del Premio Büchner, noto col nome *Der Meridian*, e che meriterebbe certo più attenzione. Per un approfondimento vedi il mio saggio *La poesia al tempo della guerra. Percorsi esemplari del Novecento*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 190 sgg.

alla spiaggia del cuore, magari<sup>29</sup>.

Le traduzioni di Paul Celan per Gisèle, per il loro carattere di sperimentazioni, di testi incompleti, di versioni di passaggio, ci lasciano guardare senza filtri al momento in cui la stesura di una traduzione viene legittimata e concepita. Ci dimostrano come quella strenua coerenza con se stesso che caratterizza la produzione poetica di Celan ne contraddistingua anche le traduzioni, come la medesima situazione esistenziale, profondamente segnata nel caso di Celan dall'ebraismo, si realizzi in ogni tipo di lavoro con la parola. In uno schizzo per la stesura del discorso *Der Meridian*, Celan parla di una trasposizione di senso che accomuna poesia e traduzione sostenendo che *übertragen* deve equivalere a *mit-tragen*. *Übertragen* in tedesco significa 'trasporre', 'tradurre', ma anche 'trasmettere'; va notato inoltre che esso, forse più che il sinonimo di uso comune *übersetzen*, esprime meglio quella 'apparente lontananza' dal testo originale che caratterizzava la riuscita traduzione celaniana del sonetto di Shakespeare<sup>30</sup>. Il verbo *mittragen* fa invece riferimento quasi a un peso, a una responsabilità che ci si deve caricare sulle spalle quando si fa poesia e, dunque, quando si traduce. È evidente che la trasposizione a cui si riferisce Celan ha a che fare non solo con la traduzione interlinguistica, ma con quella aspirazione alla traducibilità che è caratteristica propria del testo e della parola – indipendentemente dalla loro resa in una qualsiasi lingua di arrivo – e che Benjamin chiama «ricordo di Dio»<sup>31</sup>. La traducibilità, così come la possibilità di comprensione del testo, è definitivamente revocata quando non si è disposti ad ascoltare la voce della poesia, quando il lettore o il traduttore non sono pronti a portare sulle proprie spalle il peso che quella poesia sta solo mediando.

---

<sup>29</sup> P. Celan, *Allocuzione*, in *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, cit., p. 35.

<sup>30</sup> Cfr. la definizione di 'übertragen' del DUDEN. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim 2000: «einen [literarischen] Text schriftlich so übersetzen, dass er auch in der Übersetzung eine gültige sprachliche Gestalt hat».

<sup>31</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 40.

Si odia la poesia – in quanto intraducibile [*Unübertragbare*], come un peso non facile da portare e spesso insopportabile [*nicht leicht zu Tragende und oft Unerträgliche*] – come difficoltà insopportabile. Chi non vuole portare con sé la responsabilità della poesia [*Wer das Gedicht nicht mit-tragen will*] traduce e parla di metafore. Allo stesso modo di colui che, non interessandosi affatto alla poesia, parla di arte e di capacità<sup>32</sup>.

In una poesia del periodo giovanile, intitolata *An den Wassern Babels*<sup>33</sup> e pubblicata postuma, Celan riprende i primi versi del *Salmo 137*, in cui gli ebrei esuli a Babilonia non riescono a cantare inni di gioia al Signore in terra straniera e non resta loro che piangere sui fiumi della città. La tragica disperazione attraversa la storia personale di Paul Celan come quella del suo popolo; l'opera di Celan testimonia tuttavia che la poesia, come la sua traduzione, può essere – pur nella disperazione – *Gespräch, Atemwende*, colloquio animato dall'umano.

Il raro esempio di auto-traduzione di uno dei più importanti poeti del Novecento ci mostra così l'espressione poetica e la sua traduzione come due aspetti del medesimo mito infranto, quello di un dialogo umano universale che può realizzarsi concretamente nella lingua poetica. Con lo sguardo fisso in questa direzione, sulle rive di Babele, il poeta si specchia nel traduttore.

## AUTORIN

Giulia A. Disanto studierte Germanistik und Romanistik an der Universität Bari, an der Universität Münster und an der Freien Universität Berlin. 2003-2005 Forschungsaufenthalt am Peter-Szondi Institut für AVL, Berlin. 2006 Promotion. 2007 DAAD-Stipendiatin an der FU-Berlin. Z.Z. ist sie Germanistin an der Università del Salento, Italien. Promotionsarbeit über die Rolle des Krieges in der europäischen Lyrik des XX. Jahrhunderts (*La poesia al tempo della guerra. Percorsi esemplari del Novecento*, Milano: Franco Angeli, 2007). Aufsatzpublikationen zu P. Celan, A. Ehrenstein, E.M. Remarque, K. Schwitters und F.Wedekind.

---

<sup>32</sup> P. Celan, *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, a cura di B. Böschstein et al., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999, frammento 587.

<sup>33</sup> Id., *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, cit., p. 400.