

## **Premessa o anticipazione**

Io non credo agli scrittori-traduttori. Alla lunga le contraddizioni insite in questo termine verranno sempre fuori: lo scrittore s'imporrà sempre sul traduttore.

Personalmente non ho mai scritto un verso, ma traduco ormai da molti anni quasi esclusivamente poesia e vorrei che la *figura autoriale* del traduttore venisse definita con maggiori dettagli e indagata con meno distrazione di quanto sia avvenuto finora.

Riferendosi più al traduttore nel suo lavoro creativo e meno alla traduzione come opera conclusa riusciremmo forse meglio ad enucleare la figura e le caratteristiche peculiari.

Quindi il confronto fra traduttori e non fra traduzioni è il primo passo da compiere nella direzione giusta.

## **Fortini, traduttore di Brecht, può accostarsi al Faust?**

Roberto Fertonani al Convegno su Fortini traduttore di Brecht del 1996 affermava: “La traduzione del *Faust* Fortini la fece non dico contro voglia, ma in un periodo molto difficile della sua vita, possiamo dirlo: era rimasto disoccupato. Vittorio Sereni gli inventò questo lavoro, e credo che messo di fronte alla realtà Fortini abbia reagito splendidamente. Io sono convinto, lo dico in piena coscienza, che non esista una traduzione migliore a tutt’oggi, ma non era Goethe il suo autore.”

Se prendiamo per buone queste informazioni, dobbiamo indagare per quale motivo Brecht rappresentava per Fortini un momento identificativo, quasi un alter ego, mentre Goethe veniva affrontato con riluttanza.

Io credo che in Brecht non ci sia salvezza, né remissione, né redenzione: il volto di Marie A. non tornerà più alla memoria di chi la baciò un giorno, i padroni, che annegando urlavano “aiuto!” ai loro schiavi mentre la favolosa Atlantide sprofondava nel mare, non si pentirono neppure in punto di morte della loro ferocia, Jenny delle spelonche non uscirà mai dalla vendetta e dall’odio, nessun ladro, assassino, farabutto si pentirà mai, né morirà in esemplare contrappasso.

In Goethe ci si salva, ci si redime, ci si trasforma attraverso una tensione costante verso la perfezione. Persino Mephisto è vinto dall’Amore degli angeli nel Secondo Faust.

Fortini parte da quel pessimismo brechtiano per affrontare Goethe, un universo variegato, dove tutto alla fine torna in equilibrio, dove ogni parola rinvia ad un suo contrappeso semantico, dove la vaghezza è parte essenziale del suo pensiero e della sua lingua. Insomma un universo scettico, ma non pessimista.

## **Un’operazione di politica culturale**

Quando nel 1964 Cases-Fortini, con l’aiuto di Ruth Leiser, affrontano la traduzione del Faust, hanno in mente un’operazione di politica culturale che, partendo dagli studi sul Faust di Lukacs, tenti di sottrarre l’opera al monopolio di germanisti germanofili, spesso filonazisti, come Errante e Manacorda, e comunque ad una tradizione, tutta germanica e goticizzante, che metteva in rilievo soprattutto i personaggi del Primo Faust: la vicenda d’amore, l’infanticidio, e via dicendo. Era l’Uomo preso fra Dio e il Diavolo, era un teatro delle marionette che sfociava nel teatro del mondo, erano quelle figurine araldiche che si rivestivano di carne e si facevano umane. Ma non c’era traccia né di Storia, né di Sociologia, né di Politica. Tutto veniva relegato nel Secondo Faust che non trovava né traduttori né lettori entusiasti. E veniva definito noioso, di una noia tedesca. Invece era proprio quel Secondo Faust che vedeva il protagonista entrare nella Storia, nella Politica, nell’Economia. C’era materia sufficiente per schizzare un Faust tutto diverso dalla tradizione, un Faust meno germanico e più europeo: un protoborghese prometeico. Quindi, mentre il Primo Faust critica la Chiesa nella figura del pretonzolo, il Secondo Faust la critica nella figura dell’Arcivescovo che ricatta l’Imperatore. Il male che vi serpeggia, e che per ciò stesso vede Mephisto più protagonista di Faust, nasce alla Corte imperiale e si chiama intrigo, inganno, carta-moneta, guerra.

Ci sono corrispondenze fra il Primo e il Secondo Faust che dovevano essere indagate e messe in risalto: Margherita, la povera popolana ingannata, trova la sua corrispondenza in Elena, il simulacro della femminilità, che però torna fra le ombre dell'Ade, mentre la povera insana Margherita sale in cielo fra le redente redentrici. Valentino, l'onorato soldato di ventura, ucciso con l'inganno diabolico in un duello quasi da accademia di scherma, diventa nel Secondo Faust un intero esercito che si batte e vince con inganno sopra un altro. La sete di conoscenza del Primo Faust, che anela verso l'azione, ma ricade nell'immobilità, si trasforma nel Secondo Faust in sete di potenza e d'impresa e di possesso che ormai irretiscono il protagonista fino a fargli compiere imprese delittuose, che non si limitano alle ruberie marinare o all'incendio della capanna di Bauci e Filemone, ma evocano le stragi sul lavoro, quando ad esempio si narra della costruzione a tappe forzate dei canali e delle dighe:

*Sacrifici umani cruenti,  
grida di notte da torturato;  
al mare colano rivoli ardenti,  
la mattina un canale è scavato.*

Insomma bisognava far emergere questo Secondo Faust come maturo protagonista protoborghese, di un'epoca che Goethe sapeva giudicare, pur ammirandola, e criticare senza nostalgie del passato. Fortini si mette all'opera cercando intanto di "laicizzare" il linguaggio di Goethe. Si tratta quindi a livello lessicale di ridefinire quei termini che evocavano una visione spiritualistica del mondo. *Spirito, anima*, eccetera dovevano trovare corrispondenza in termini più materialistici. E, così seguitando, si doveva uscire da ogni paludamento stilistico modernizzandolo con un andamento espressivo più diretto. E Fortini iniziò a tradurre dal Secondo Faust.

La quinquennale corrispondenza fra il poeta e il germanista è consegnata agli archivi. Ci si legge un po' di tutto, dal carattere dei singoli interlocutori, alle loro preferenze stilistiche, alle diatribe interpretative di singoli passi o di singoli termini, senza dimenticare le indagini su gli altri traduttori del Faust, di cui Fortini si confesserà debitore. E poi c'è anche "l'orecchio" di Ruth a cui ci si affida come *ultima ratio* interpretativa di alcuni passi oscuri della tragedia. Io tendo a credere che per Fortini i consigli di Cases siano stati più d'intralcio che d'aiuto, in quanto, a mio parere, troppo speciosamente filologici e talvolta anche cervellotici. Diverso, nel senso di più positivo, sembra essere stato l'apporto umbratile di Ruth.

## **La lezione teorica e la prassi del tradurre**

Fortini nelle sue lezioni sulla traduzione afferma una cosa che apparentemente sembra contraddittoria. Lui dice che se dovesse rifare la traduzione del Faust opterebbe per due (opposte) soluzioni: o la farebbe ancora più libera o, armandosi di una schiera di linguisti e germanisti, ancora più fedele al testo originale.

Una bella contraddizione, non c'è che dire, ma una contraddizione solo apparente.

Infatti per capire questa strana convinzione bisogna partire dal suo giudizio sulla sua stessa traduzione. In certi momenti lui sente che la sua traduzione è troppo libera e anela ad una maggiore fedeltà a Goethe, in certi altri momenti sente che la sua traduzione è troppo pedissequa e vorrebbe vederla più libera.

C'è un'opzione iniziale: rendere fedelmente verso per verso il testo goethiano, e ovviamente questo risulta essere un intralcio al traduttore che in effetti difende la sua scelta con un argomento debole: la facilità per il lettore di ritrovare il verso originario. In realtà si tratta di quell'impulso alla fedeltà testuale di cui dicevamo sopra, e che risorge in varie forme.

Seguendo la scelta di Fortini basta confrontare anche solo graficamente l'effetto che il testo tedesco e il testo tradotto fanno allo sguardo del lettore:

**Faust (Goethe)**

Habe nun, ach! Philosophie,  
 Juristerei und Medizin,  
 Und leider auch Theologie  
 Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.  
 Da steh' ich nun, ich armer Tor,  
 Und bin so klug als wie zuvor!  
 Heiße Magister, heiße Doktor gar,  
 Und ziehe schon an die zehen Jahr'  
 Herauf, herab und quer und krumm  
 Meine Schüler an der Nase herum –

**Faust (Fortini)**

E le ho studiate, ah! filosofia,  
 giurisprudenza e medicina  
 e anche, purtroppo, teologia -  
 da capo a fondo, con tutto l'ardore.  
 Povero pazzo: e ora eccomi qui  
 che ne so quanto prima.  
 Dicono: « professore ». Persino « maestro », dicono;  
 e sono già quasi dieci anni che  
 su e giù, dritto e traverso gli studenti  
 li meno per il naso...

e poi anche e soprattutto all'orecchio

Otto sillabe  
 Otto sillabe  
 Otto sillabe  
 Otto sillabe  
 Otto sillabe  
 Otto sillabe  
 Otto sillabe  
 Nove sillabe  
 Otto sillabe  
 Otto sillabe  
 Otto sillabe

Dieci sillabe  
 Nove sillabe  
 Dieci sillabe  
 Undici sillabe  
 Dieci sillabe  
 Sette sillabe  
 Sedici sillabe  
 Dieci sillabe  
 Dodici sillabe  
 Sette sillabe

Cases lo aveva avvertito di non insistere in questa sua convinzione di dover render verso con verso il testo tedesco, perché quello che il Tedesco esprime in otto sillabe, come ben possiamo immaginare, non viene reso con altrettante sillabe in Italiano. Eppure, Fortini non si mosse da quell'assunto, che nella sua mente probabilmente era sì un assunto di *fedeltà* al testo, ma di una *certa* fedeltà, tutta particolare s'intende, che a ben guardare è una sorta di fedeltà agli *items* del discorso teatrale, però non agli *items* della pronuncia concreta. Si tratta di *items* di pensiero: ogni pensiero, una pausa, un "a capo". Questo è il tipo di fedeltà scelto da Fortini. Lui è dentro la mente di Faust e *sente* la scena come farebbe un attore di teatro.

E qui ritorniamo all'assunto generale valido per il Fortini traduttore, il quale, a differenza degli altri che lo hanno preceduto e seguito, ha cercato di *entrare* in Goethe e di poetare come un Goethe dei nostri tempi. Non ha coperto con la propria la poesia di Goethe, come hanno fatto i traduttori parodianti del Faust. Loro hanno italianizzato Goethe, Fortini cerca di tedeschizzare la propria poesia. E qui si può portare a testimone l'esempio della sintassi che viene spesso costretta nelle regole tedesche.

*Insaziabile,  
 a sospese parvenze di alimenti e di liquidi  
 tenderà avide le labbra.  
 Qualche ristoro inutilmente pregherà.*

*Oh credi a me che da qualche millennio  
 questo duro mangiare lo rimastico*

*se su vette irte di pini  
 l'aquila ad ali aperte ruota*

Questi tre esempi fra tanti mostrano come il verbo alla fine, sia per la frase secondaria che per il tempo futuro, derivi da una costrizione imposta al traduttore dalla struttura sintattica del Tedesco. Fortini, traducendo, ripercorre la formulazione del Tedesco e la fa propria. Nella sua mente si forma quell'intrico, tipico per chi traduce, fra la lingua di partenza e quella di arrivo, dove la lingua di partenza tende ad imporsi. Ricordate come le traduzioni dal latino avevano come risultato un italiano molto latinizzante? La traduzione interlineare tenta sempre di prevalere e affiora spesso anche all'insaputa del traduttore stesso.

Ma il suo ingresso nel poema, come abbiamo accennato sopra, aveva un mandato culturale e politico: laicizzare il Faust, rendendolo un poema borghese a tutti gli effetti. La coppia Fortini-Cases era inquietata dalla possibile traduzione di parole come *Geist* (spirito), *Seele* (anima), ed altri termini dell'universo spirituale. Fortini avrebbe dovuto laicizzare quei termini, ma in questo senso la cosa non ha avuto uno sviluppo lineare; ci sono dei passi come il seguente, dove quel programma non viene rispettato. Eccone uno.

Qui ci troviamo nello studio di notte quando Faust evoca lo Spirito della Terra. L'efficacia di questi versi è affidata alla brevità della scansione, e al cambio improvviso del metro. Fortini non rende questa drammatica brevità perché spiega troppo, l'andamento è prosastico e la scelta lessicale è stranamente timida o eccessiva. Lui traduce *wirken* con "operare", mentre qui siamo al culmine dell'operare, cioè all'effetto (*Wirkung*), *es dampft* (sale un vapore) lo rende con nebbia, *Es weht ...herab* (cade giù alitando) con "s'abbatte", *des Schiffbruchs Knirschen* (cigolio del naufragio) con "lo schianto del naufragio", *Es wölkt sich* (si rannuvola) con "una nuvola" e addirittura *Herz* (cuore) con "anima", tradendo tutte le premesse fatte con Cases, e cioè di evitare termini spiritualistici e optare per la fisicità. Qui addirittura si ribalta la cosa: dall'originale *cuore* si passa ad *anima* nella resa traduttiva!

#### Faust

...

Come opera diverso, su di me, questo segno!  
Spirito della Terra, tu mi sei più vicino.  
Già mi sono cresciute, lo sento, le forze,  
già ardo come per vino nuovo.  
Sento il coraggio di affrontare il mondo,  
di reggere alle pene terrene, alle gioie terrene,  
di contrastare le bufere,  
di non tremare allo schianto del naufragio!  
Sopra di me una nuvola...  
La luna si vela...  
Cala la fiamma della lampada!  
Come una nebbia... Intorno alla testa ho scintille  
rosse, lampi. Un brivido  
s'abbatte dalla volta  
e m'afferra. Lo sento,  
mi aliti intorno, Spirito invocato!  
Rivelati!  
Oh, come in cuore qualcosa si spezza!  
A percezioni nuove insorgono  
Tutti i miei sensi. A te  
Si dà, lo intendo, l'anima intera!  
Tu devi! Tu devi! Mi costasse la vita!

#### Faust

Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!  
Du, Geist der Erde, bist mir näher;  
Schon fühl' ich meine Kräfte höher,  
Schon glüh' ich wie von neuem Wein,  
Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen,  
Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen,  
Mit Stürmen mich herumzuschlagen  
Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen.  
Es wölkt sich über mir –  
Der Mond verbirgt sein Licht –  
Die Lampe schwindet!  
Es dampft – Es zucken rote Strahlen  
Mir um das Haupt – Es weht  
Ein Schauer vom Gewölb' herab  
Und faßt mich an!  
Ich fühl's, du schwebst um mich, erflehter Geist.  
Enthülle dich!  
Ha! wie's in meinem Herzen reißt!  
Zu neuen Gefühlen  
All' meine Sinnen sich erwählen!  
Ich fühle ganz mein Herz dir hingegeben!  
Du mußt! du mußt! und kostet' es mein Leben!

Noi però non vogliamo entrare ingenerosamente nelle pieghe di una traduzione che nelle premesse dev'essere considerata un progresso rispetto a quelle tradizionali di germanisti o di poeti. Dobbiamo però notare che spesso Fortini si porta dentro Brecht, usando un linguaggio che richiama la poesia espressionista, fatta di nominalismi (*una nuvola* al posto di *si rannuvola*), di colori semplici e campiti, senza troppe sfumature (*si abbatte* al posto di *cade giù alitando*) e attraversata da salti di registro: dallo scritto al parlato, dall'aulico al discorsivo. E talvolta non mancano tratti di traduzione esplicativa: *Cala la fiamma della lampada* al posto di *Quella lampada smuore*, con l'aggiunta esplicativa de *la fiamma*.

Quindi la teoria confligge sempre con la prassi. Fortini vorrebbe consegnare il "plico archeologico" Goethe ai futuri lettori, ma ha troppi scrupoli. Lo scrupolo del filologo, lo scrupolo del parodiante, lo scrupolo del traduttore interlineare, lo scrupolo dell'arcaizzante, e invidia Scalvini che tali scrupoli non ebbe: il fatto di essere stato "quasi contemporaneo di Goethe", come dirà Fortini, lo esime da mille problematiche.

Come dicevamo all'inizio, oltre a Cases c'è Brecht che pesa come un macigno e che ha forgiato storicamente la lingua poetica di Fortini.

### **La prosa in agguato**

Tradurre in prosa un'opera poetica per certi aspetti appare più problematico che tradurla in versi. Il "plico" goethiano da consegnare ai posteri è costituito da dodicimila versi rimati. Questo dato di per sé fa sorgere degli scrupoli nel traduttore: il verso in tutte le sue misure, la rima in tutte le sue combinazioni, il lessico poetico specifico da indagare e restituire in termini (poetici) moderni. Tutti questi scrupoli non scompaiono affatto con la scelta della versione in prosa. Barbara Allason sosteneva che la sua scelta della prosa era finalizzata ad una maggiore chiarezza, utile alla diffusione dell'opera, ma sosteneva che la più bella traduzione fosse quella "parodiante" di Vincenzo Errante. Fortini, invece, sosteneva che la traduzione in prosa dello Scalvini restava la migliore di tutte. E qui si apre una doverosa riflessione: dove si nasconde la poesia? Qual è la sua specificità? Si ritrova la poesia nella prosa?

Fortini risponderebbe tranquillamente a tutte queste domande sfrondando la poesia dai suoi orpelli tradizionali, sopra citati, se sono solo degli orpelli...

In realtà i traduttori in prosa del Faust hanno sempre lasciato spazi di poesia all'interno della pagina di prosa, per i cori o le parti liriche o le canzoni. Ci sarà bene un motivo per tutto questo!

Fortini sceglie un lessico "efficace", che inevitabilmente tende a "far precipitare" i significati, cioè a far adottare sempre il significato estremo di una parola, per cui spariscono le incertezze, le ambivalenze e le velature goethiane e ogni cadere diventa un precipitare, ogni azzurro diventa turchino, ogni ingenuo diventa un pazzo, ogni desiderio diventa una brama, ogni amore una passione, ogni "Dirne" una puttana, e via dicendo. In questo caso il programma di "laicizzazione" del linguaggio goethiano si trasforma in un programma di contaminazione col registro colloquiale.

Se prendiamo i versi degli anziani Filemone e Bauci, notiamo in Goethe una leggerezza, quasi una soavità di eloquio che caratterizza la gente del tempo passato:

Möcht' er doch vom Wunder wissen;  
Sprichst so gerne, tu's ihm kund.

**Baucis**

Wohl! ein Wunder ist's gewesen!  
Läßt mich heut noch nicht in Ruh;  
Denn es ging das ganze Wesen  
Nicht mit rechten Dingen zu.

**Philemon**

Kann der Kaiser sich versünd'gen,  
Der das Ufer ihm verleiht?  
Tät's ein Herold nicht verkünd'gen  
Schmetternd im Vorüberziehn?  
Nicht entfernt von unsern Dünen  
Ward der erste Fuß gefaßt,  
Zelte, Hütten! – Doch im Grünen  
Richtet bald sich ein Palast.

Vorrebbe sapere, ecco, di questo prodigio!  
Parli così volentieri: raccontaglielo.

**Bauci**

Bene. Davvero un prodigio.  
Nemmeno ora mi lascia tranquilla.  
Perché in tutta la faccenda  
c'è stato qualcosa di strano.

**Filemone**

A quello là ha concesso la spiaggia:  
in che ha peccato, l'Imperatore?  
Non è venuto un araldo a annunciarlo  
a suon di tromba, passando per qui?  
Cominciarono con i cantieri  
poco lontano dalle nostre dune:  
tende, baracche!... E in mezzo al verde  
poco andò che si alzava un palazzo.

Fortini abbassa il registro e annulla il verso. Ora, se togliamo la struttura esteriore della divisione in versi e allineiamo la traduzione di Fortini in una pagina di romanzo, ci troviamo immersi nella prosa. Quella prosa che è figlia delle scelte scritturali di Fortini: rifiuto della rima, lessico scabro e popolare (*in tutta la faccenda, a quello là, ha concesso, i cantieri*) e sintassi discorsiva con aggiunte “esplicative” (*di questo prodigio, davvero, poco andò che, per qui*) e soprattutto la visione espressionista, brechtiana, ma anche kafkiana, del precipitare degli eventi. Fortini rende sempre definitivo, se non sbrigativo, il discorso poetico di Goethe. Di fronte alla sua traduzione tutte le altre appaiono *timide*, salvo quella di Giovita Scalvini che è capace di elaborare una forte “prosa poetica”:

FILEMONE. Egli vorrebbe sapere qualche cosa del prodigio; tu che parli così volentieri, narragli l'accaduto.  
BAUCI. Sì, fu proprio un prodigio! ed oggi ancora ne sono tutta commossa ed affannata; perché dal modo col quale tutto ciò accadde non mi può pronosticar nulla di bene.  
FILEMONE. L'imperatore ha egli forse commesso un delitto assegnandogli questa spiaggia? Non venne forse un araldo a proclamare pubblicamente il suo decreto? Le prime tracce furono prese non lungi dalla nostra duna, — e là furono elevate tende e capanne! — ed in breve tempo fu fabbricato un palazzo in mezzo al fogliame.

dove quell' *in mezzo al fogliame* è addirittura toccante. Tutto il resto è altamente infedele, ma denso e stringente, senza rinunciare al tecnicismo tipico del linguaggio da uomini che lavorano: *Le prime tracce furono prese* che Fortini richiama, modernizzandolo con il suo *cantieri*. Scalvini poi è tanto laico che non vuol tradurre il goethiano (sempre piuttosto vago) *sich versünd'gen* con il termine *peccare* preferendogli *commettere un delitto*, tanto per restare nell'ambito del diritto. Fortini, come vediamo, vi attinge a piene mani, come lui stesso confesserà.

### Termini specifici del lessico goethiano

Si trovano nel Faust occorrenze di termini che il traduttore non può rispettare e che il filologo che ne supporta il lavoro rende ancora più difficili. In effetti due sono le difficoltà che insorgono ogni volta che si tenta di tradurre un termine canonico goethiano. La prima è quella generale del “contesto” in cui quel termine appare e da cui per forza viene influenzato, la seconda dipende dall'ambivalenza goethiana, che usa sempre un termine che in qualche modo viene “riequilibrato”

da un altro, in quanto il poeta non amava estremizzare. Non c'è mai in Goethe un'ascesa assoluta verso un culmine che non sia a sua volta rattenuta da altre "presenze" che fanno valere le ragioni della concretezza. È in ciò che si compendia il suo carattere classico e insieme ironico.

Lo "Streben" faustiano, tanto sottolineato e dibattuto in sede esegetica e quindi traduttiva, non va mai disgiunto dalle forze terrene che ne frenano il corso impetuoso. Non si tratta solo del problema –quasi tecnico– della resa traduttiva di quel termine, il problema è saper cogliere quale altro sentimento vi si leghi di volta in volta nei vari contesti.

Si può tradurre con "tendere", si può tradurre con "anelare", si può tradurre con "agognare", si può tradurre con "precipitarsi verso", basta però riconoscere l'elemento frenante sottinteso, la sua zavorra. E non è detto che la zavorra di Faust sia semplicemente rappresentata da Mephisto. Anche in soliloquio Faust sente il peso della materialità, quello che, verso la fine dell'opera, viene così definito dagli angeli:

Un residuo terrestre ci rimane  
e trasportarlo è duro.  
Anche fosse asbesto  
non sarebbe puro.

Esiste sempre un aggiustamento dell'aspetto lessicale, un bilanciamento fra gli elementi eterei e quelli terreni. Anche in questa descrizione s'individuano chiaramente:

#### **Faust**

...  
Ach! zu des Geistes Flügeln wird so leicht  
Kein körperlicher Flügel sich gesellen.  
Doch ist es jedem eingeboren,  
Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,  
Wenn über uns, im blauen Raum verloren,  
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt;  
Wenn über schroffen Fichtenhöhen  
Der Adler ausgebreitet schwebt,  
Und über Flächen, über Seen  
Der Kranich nach der Heimat strebt.

#### **Faust**

...  
Ah, ma è difficile che all'ali della mente  
ali corporee si accompagnino!  
Pure in noi tutti, con noi nato, c'è qualcosa  
che in alto e in avanti ci leva  
se nello spazio turchino perduta  
canta il suo canto squillante l'allodola,  
se su vette irte di pini  
l'aquila ad ali aperte ruota  
e sopra i piani, sopra i mari  
tende al suo nido la gru.

Quindi l'ideale sarebbe avere assieme all'ala della "mente" anche delle ali fisiche. Quello che gli verrà offerto da Mephisto come "protesi" sarà il mantello volante.

C'è un anelito verso un infinito tutto cosperso di presenze concrete e finite: l'allodola, gli abeti scabri, l'aquila, la gru. Sta proprio qui la grandezza del poeta, nel saper dominare questo insieme, saper ridurre a unità gli elementi terreni e quelli eterei, come spesso accade anche al nostro Leopardi.

E questa è la visione monadologia dell'Uomo da parte di Goethe. Uomo come inscindibile monade composta d'individualità e di materia, un'anima che contiene in sé la terra. In questa visione generale dell'Uomo possiamo anche inserire la visione del lessico. La parola stessa è una monade che contiene in sé l'anima e la terra.

Anche in Fortini i termini canonici ricevono traduzioni diverse. Guardiamo cosa avviene, tanto per fermarsi ad un solo esempio, con il verbo *streben*:

## Faust I

Es irrt der Mensch so lang er *strebt*.

Ich fasse dich, das *Streben* wird gemindert,  
Des Geistes Flutstrom ebbet nach und nach.

Und über Flächen, über Seen  
Der Kranich nach der Heimat *strebt*.

O daß kein Flügel mich vom Boden hebt  
Ihr nach und immer nach zu *streben*!

Du sprichst ihn an, er *strebt* an dir *hinauf*;

Und doch gelingt's ihm nicht, da es, so viel es *strebt*,  
Verhaftet an den Körpern klebt.

Überall regt sich Bildung und *Streben*,

Was willst du armer Teufel geben?  
Ward eines Menschen Geist, in seinem hohen *Streben*,

Das *Streben* meiner ganzen Kraft  
Ist grade das, was ich verspreche.

Der ganze Strudel *strebt* nach oben;  
Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben.

Und dessen übereiltes *Streben*  
Der Erde Freuden überspringt.

Nach jenem Durchgang *hinzustreben*,  
Um dessen engen Mund die ganze Hölle flammt;

Zu jenen Sphären wag ich nicht zu *streben*,  
Woher die holde Nachricht tönt;

## Faust II

Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,  
Zum höchsten Dasein immerfort zu *streben*.

Solch einen Lohn verdient ein solches *Streben*:

Er, mit *Streben*, Drängen, Drücken,  
Arme straff, gekrümmt den Rücken,

Jetzt so, mit ungeheurem *Streben*,  
Drang aus dem Abgrund ich herauf

Hat vielleicht den Paß errungen,  
Schlußerfolg unheiligen *Strebens*!

Von hohen Türmen tönt's, wie sie zum Himmel *streben*,

## Faust I

Erra l'uomo finché *cerca*.

Ti prendo: e la *tensione* mi si allenta,  
la marea dello spirito si placa a poco a poco.

E sopra i piani, sopra i mari  
*tende* al suo nido la gru.

Perché un'ala non c'è che mi levi da terra  
e sempre si *tenda* a seguirlo.

Se gli parli, si *drizza* sulle zampe:

pur senza successo, per quanto si *sforzi*, perché  
stretta ai corpi si apprende.

Tutto si muove a esistere, a *salire*

L'hanno, i tuoi simili, compresa mai  
la mente umana quando *tende* all'alto?

*Desiderare* con ogni mia forza  
è appunto quello che prometto.

*Sale* il tumulto, è un vortice:  
credi di spingere avanti e chi è spinto sei tu.

E nella sua *ansia* violenta travalica  
oltre i piaceri della terra.

Di *scendere* la stretta gola dove  
tutto l'inferno avvampa

A quelle sfere non oso io *tendere*  
da cui risuona la buona novella

## Faust II

Tu svegli e muovi una decisa volontà  
di *tendere* senza requie ad una più alta esistenza.

Così grande *fatica* merita premio grande

È lui a *provare*, premere, spingere  
Braccia tese, spalle gobbe,

e ora con un tremendo *sforzo*  
mi levo su dall'abisso

forse il passo è già forzato...  
*pratiche* empie: e questo è l'esito!

Vibra dalle alte torri che si *tendono* al cielo



Der Büsser kommt heran zu neugeschaffnem Leben.

e accorre il penitente a rinnovata vita.

Wer immer *strebend* sich bemüht,  
Den können wir erlösen.

Ci si affatica sempre a *tendere* più oltre,  
noi possiamo redimerlo

## **Conclusioni**

Ritornando al punto di partenza possiamo sicuramente condividere il giudizio positivo di Fertonani, ma con un forte recupero delle preoccupazioni di Fortini: come si ovvia al problema della fedeltà, della poeticità, della libertà espressiva, e vi dicendo? E qui cade di nuovo il discorso sulla traduzione in generale. L'accostamento ad un testo poetico straniero non può che avvenire a più voci, e chi cerca "la traduzione canonica" di Omero ha scelto di non accostarsi più ad Omero. Invece bisogna leggere molte e diverse traduzioni di una stessa opera poetica. Ci vuole la voce di tanti traduttori per far entrare il lettore nel mondo così complesso e variegato di un poeta, e di un poeta come Goethe in special modo.