



Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Markus Engelhardt (Roma, Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Gianluca Paolucci, Massimiliano De Villa, Sabine Schild Vitale, Angelica Giammattei

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

**studi**  
**germanici**



**10**  
**2016**



## Indice

### Saggi

#### Cultura Letteratura

- 9** **Paolo Pastres**  
Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744
- 67** **Arianna Di Bella**  
Christoph Martin Wieland e il cristianesimo
- 79** **Federico Andrioli**  
I manoscritti dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino posseduti da Johann Wolfgang von Goethe
- 111** **Alessandra D'Atena**  
«Galbo fulgor» / «gelber glanz»: l'autotraduzione poetica in Stefan George
- 137** **Stefano Apostolo**  
Emilio Teza traduttore di Goethe. Una riscoperta delle versioni teziane dal tedesco
- 159** **Andreina Lavagetto**  
Rilkes Venedig. Eine Stadt ohne Dekadenz
- 173** **Roberta Malagoli**  
Il manoscritto volante. In margine a Tommaso Landolfi traduttore dei Grimm
- 199** **Cristina Fossaluzza**  
Strapparsi il cuore dal petto. Corpo e testo nel *Kohlhaas* di Kleist e Baliani
- Miguel de Cervantes (1547-1616) e la letteratura tedesca**
- 219** **Isabella Ferron**  
«Nessun limite eccetto il cielo». Cervantes nell'opera di Heinrich Heine

- 237 Heiko Ullrich**  
«Leyenda negra» und «Hidalgo ingenioso». Zum Bild  
des frühneuzeitlichen Spanien in C.F. Meyers *Jürg Jenatsch*
- 257 Lorella Bosco**  
«Gleich dem edlen Ritter von der Mancha»: Hugo Balls  
und Emmy Hennings' Auseinandersetzung mit dem «Ritter  
von der traurigen Gestalt»
- 275 Valentina Serra**  
Bruno Franks *Cervantes*. Spiele des Schicksals: wechselnde  
Geschicke einer exemplarischen Biographie
- 293 Roberto Zapperi**  
Il *Don Chisciotte* di Thomas Mann
- 305 Tommaso Gennaro**  
Le ceneri sempre calde del *Quijote*. Il rapporto Cervantes-Canetti  
(fra Joyce e Freud)

## **Ricerche**

- 321 Gianluca Paolucci**  
Colore locale o motivo politico? *L'Emilia Galotti* a Guastalla
- 345 Osservatorio critico della germanistica**
- 453 Abstracts**
- 461 Hanno collaborato**

# «Galbo fulgor» / «gelber glanz»: l'autotraduzione poetica in Stefan George

Alessandra D'Atena

## 1. LE AUTOTRADUZIONI: IL CORPUS

L'analisi dei processi di scrittura attraverso i quali Stefan George rese nella madrelingua, il tedesco, proprie liriche composte precedentemente in altri idiomi apre una prospettiva di studio particolarmente fertile, poiché consente di indagare se e in che misura la composizione in altre lingue sia servita a sviluppare il suo linguaggio poetico in tedesco<sup>1</sup>.

Le autotraduzioni dell'autore si collocano in tre diversi periodi e prendono le mosse da poesie redatte in due lingue naturali, il francese e l'inglese, e in quella che George ha chiamato la «lingua romana»: una lingua letteraria artificiale creata dal poeta stesso attingendo materiale linguistico dal latino, dallo spagnolo e dall'italiano<sup>2</sup>. La lingua romana,

---

<sup>1</sup> Questo contributo non si occupa delle autotraduzioni dal tedesco al francese di alcune liriche del libro *Hymnen* (edito nel 1890), che George avrebbe eseguito su richiesta dell'amico Albert Saint-Paul allo scopo di diffondere la sua opera in Francia (cfr. Kai Kaufmann, *Stefan George. Eine Biographie*, Wallstein, Göttingen 2014, p. 50).

<sup>2</sup> Dal punto di vista formale, la lingua romana di George può essere messa in relazione con le lingue ausiliarie internazionali nate nella seconda metà dell'Ottocento, fra le quali l'esperanto (del 1887) è la più diffusa (Giulia Radaelli, *Stefan Georges lingua romana und «das dichten in fremdem sprachstoff»*, in «George-Jahrbuch», 11 [2016-2017], p. 75; cfr. Thomas Karlauf, *Die Entdeckung des Charisma. Biographie*, 2. Aufl., Blessing, München 2007, p. 62). La lingua romana non è l'unica lingua artificiale creata da George. Secondo la ricostruzione di Thomas Karlauf, è stata preceduta dall'idioma chiamato «Imri», composto da George all'età di nove anni, e da un'altra lingua, elaborata nel corso degli studi scolastici, prima a Bingen e poi a Darmstadt, attestata negli ultimi versi della poesia *Ursprünge* (*ivi*, pp. 48-63 e cfr. Leonard Forster, *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*, Cambridge University Press, London 1970, trad. ted. di Jörg-Ulrich Fechner, *Dichten in fremden Sprachen. Vielsprachigkeit in der Literatur*, Francke, München 1974, pp. 86-87, nonché Robert E. Norton, *Secret Germany: Stefan George and his Circle*, Cornell University Press, Ithaca 2002, pp. 22-23; Stefan George, *Ursprünge*, in *Id., Gesamt-Ausgabe der Werke*, Bde. 6-7, Bondi, Berlin 1931, pp. 127-129). D'ora in poi l'*opera omnia*, *Gesamt-Ausgabe der Werke*, verrà abbreviata in nota con la sigla GA; con i numeri romani si indicherà il volume, con quelli arabi la pagina.



essendo attestata solo dalle poesie di George, ha carattere frammentario. Ciò rende assai difficile – se non addirittura impossibile – la ricostruzione del suo sistema grammaticale<sup>3</sup>. Il compito è ulteriormente complicato dalla circostanza che nei testi manoscritti si riscontrano incongruenze nella flessione delle parole, le quali potrebbero essere errori materiali, oppure prove della mancanza di una struttura flessiva regolare. Nel secondo caso la lingua romana si configurerebbe non come una lingua con un proprio sistema flessivo, bensì come un linguaggio poetico, i cui elementi linguistici vengono combinati nel verso in base alle esigenze espressive del poeta.

Per quel che riguarda le autotraduzioni dalla lingua romana al tedesco, in base ai manoscritti ritrovati nello Stefan George Archiv presso la Württembergische Landesbibliothek a Stoccarda, è possibile ricostruire un *corpus* di sei liriche: i testi di arrivo sono le prime cinque *Zeichnungen in Grau – Friede, Gelbe Rose, Das Bild, Priester e Gift / Gift der Nacht*<sup>4</sup> – e *Erkenntnis*, la prima delle tre *Legenden*. I cinque testi di partenza nella lingua romana sono intitolati, rispettivamente, *Pax, Rosa galba, El imagen / Una imagen, Sacerdotes e Veneno. Cognicion / Cognition* è il titolo della versione nella lingua romana di *Erkenntnis*. Ute Oelmann, curatrice dell'apparato critico dei *Sämtliche Werke*, la più recente edizione dell'*opera omnia* di George, fa risalire la stesura delle liriche nella lingua romana e delle loro autotraduzioni in tedesco a un breve arco temporale che va dall'ottobre del 1889 al mese di dicembre dello stesso anno<sup>5</sup>. Questa ricostruzione è confermata dai facsimile di due manoscritti, uno della poesia *Rosa galba*, l'altro dell'autotraduzione *Gelbe Rose*, datati 1889 e pubblicati nell'appendice del primo volume della *Gesamt-Ausgabe*<sup>6</sup>, e da un manoscritto intitolato *Zeichnungen in Grau / Legenden / 1889*, che raccoglie, tra le altre, le liriche *Friede, Gelbe Rose, Das Bild, Priester,*

<sup>3</sup> Un tentativo di ricostruzione della grammatica della lingua romana sulla base della poesia *Rosa galba* di Stefan George è costituito dal manoscritto intitolato *Grammatica de la Lingua Romana de Stefan George*, conservato nell'Esperantomuseum presso la Österreichische Nationalbibliothek a Vienna (per la descrizione del documento vedi Giulia Radaelli, *Stefan Georges lingua romana*, cit., pp. 76-77).

<sup>4</sup> Le varianti dei titoli riportate dalle diverse stesure vengono separate, come nel caso di *Gift / Gift der Nacht*, da una barra obliqua.

<sup>5</sup> Per la datazione della scrittura nella lingua romana vedi Ute Oelmann, *Anhang*, in Stefan George, *Schlussband*, in Id., *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, hrsg. v. der Stefan George Stiftung, Bd. XVIII, Klett-Cotta, Stuttgart 2013, pp. 120, 145. D'ora in poi i *Sämtliche Werke in 18 Bänden* verranno abbreviati in nota con la sigla SW; con i numeri romani si riporterà il volume, con quelli arabi la pagina. Per il periodo di composizione delle autotraduzioni in tedesco si veda Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 126-128, 131.

<sup>6</sup> GA, I, 135-136. Il manoscritto della poesia *Gelbe Rose* corrisponde a quello identificato con la sigla «H<sup>6</sup>» da Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 104-105.





*Gift e Erkenntnis*<sup>7</sup>. *Erkenntnis* e *Gelbe Rose* sono state pubblicate per la prima volta, rispettivamente, nel 1892 nei «Blätter für die Kunst», e nel 1894 nella rivista «Allgemeine Kunst-Chronik»<sup>8</sup>. Com'è noto, le *Zeichnungen in Grau* e le *Legenden* sono apparse nel 1901 nel volume *Die Fibel. Auswahl erster Verse*<sup>9</sup>, riedito in una versione ampliata nel 1927 come primo volume della *Gesamt-Ausgabe*. È significativo che George, mentre ha accolto tutte le autotraduzioni in tedesco nella *Gesamt-Ausgabe*, non abbia fatto altrettanto con i testi di partenza, di cui solo *Rosa galba* è stata resa pubblica in vita integralmente<sup>10</sup>.

Le poesie in francese tradotte dall'autore in tedesco sono almeno quattro. Si tratta di *Variations sur thèmes germaniques*, resa in tedesco con il titolo *Die Tat*, di *Frauenlob*, con lo stesso titolo in entrambe le versioni linguistiche, di *Proverbs*, le cui versioni in tedesco riportano gli *incipit* «Indess deine mutter dich säugt» / «Indess deine mutter dich stillt», e della lirica *D'une veillée...*, tradotta nella madrelingua senza titolo con verso iniziale «Deine stirne verborgen halb durch ein wölkchen von haaren» / «Deine stirne verborgen halb durch di beiden»<sup>11</sup>. Le poesie in francese sono state composte tra il mese di gennaio e il mese di maggio del 1893<sup>12</sup> e *Proverbs* è l'unica che è stata pubblicata in vita, il 15 febbraio del 1893, nella rivista «Floréal», con la dedica «Pour les trois invités Sur

<sup>7</sup> La copertina del manoscritto è stata pubblicata nel volume *Genealogie des Anfangs. Stefan Georges poetologischer Selbstentwurf um 1900*, di Maik Bozza, il quale offre anche la trascrizione, dallo stesso manoscritto, delle poesie *Friede, Das Bild, Priester e Gift* (Maik Bozza, *Genealogie des Anfangs. Stefan Georges poetologischer Selbstentwurf um 1900*, Wallstein, Göttingen 2016, pp. 73, 92-94, 100, 103-104).

<sup>8</sup> «Blätter für die Kunst», 1 F. (1892), Bd. I, pp. 27-30; «Allgemeine Kunst-Chronik», 18 (1894), 23, p. 681.

<sup>9</sup> Stefan George, *Die Fibel. Auswahl erster Verse*, Bondi, Berlin 1901.

<sup>10</sup> Nell'appendice del primo volume della *Gesamt-Ausgabe* George ha pubblicato, oltre alla poesia *Rosa galba*, anche un manoscritto che riporta gli ultimi quattro versi della versione in lingua romana della lirica *Erkenntnis* (GA, I, 137).

<sup>11</sup> Per lo studio delle poesie *Frauenlob* («En la ville aux faites antiques») / *Frauenlob* («In der stadt mit alten firsten»), *Proverbs* / «Indess deine mutter dich stillt», *D'une veillée* / «Deine Stirne verborgen», vedi Hans Jaeger, *Stefan Georges französische Gedichte und deutsche Übertragungen*, in «Publications of the Modern Language Association of America», 51 (1936), pp. 563-593. Sulle poesie in francese *Variations sur thèmes germaniques, Frauenlob, Proverbs* e *D'une veillée* si è soffermato Leonard Forster (Leonard Forster, *Dichten in fremden Sprachen*, cit., pp. 91-93). Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson si sono concentrati sugli ultimi versi della poesia *D'une veillée* / «Deine Stirne verborgen» (Jan Walsh Hokenson – Marcella Munson, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, St. Jerome Publishing, Manchester-Kinderhook 2007, pp. 171-172).

<sup>12</sup> Per questa datazione vedi Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, III, 103 ed Ead., *Anhang*, in SW, XVIII, 120, 146-147.



le Mont T.»<sup>13</sup>. Le autotraduzioni in tedesco sono apparse nel mese di maggio del 1893 nella rivista «Blätter für die Kunst»<sup>14</sup>, venendo successivamente accolte in due volumi che compongono l'opera lirica di Stefan George: *Die Tat* e la versione tedesca intitolata *Frauenlob* appartengono al *Buch der Sagen und Sänge*, edito nel 1895 nel volume *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*<sup>15</sup>; le liriche *Indess deine mutter* e *Deine stirne verborgen* sono state pubblicate nel 1897 nel volume *Das Jahr der Seele*<sup>16</sup>.

I testi composti in inglese e tradotti successivamente in tedesco formano un ciclo di tre liriche, la cui versione tedesca è apparsa per la prima volta nel 1899 nel libro *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod: mit einem Vorspiel*<sup>17</sup>, accolto nella *Gesamt-Ausgabe* nel 1932 come quinto volume. Nell'edizione a stampa, il piccolo ciclo autotradotto è intitolato *Ein Knabe der mir von Herbst und Abend sang*. Solamente una delle due stesure in inglese ha un titolo che recita: *A Youth Sang to Me on Evening and Autumn*. Nelle stesure in tedesco il ciclo è dedicato al compositore e scrittore inglese Cyril Meir Scott che George aveva incontrato nel 1896 a Francoforte<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> La dedica si riferisce ai belgi Edmond Rassenfosse, Léon Paschal e Paul Gérardy, che, come documenta Robert Boehringer e come ricorda Ute Oelmann, erano stati invitati, assieme a Stefan George, nella Villa Joli-Mont a Tilff, presso Lüttich, nell'agosto del 1892 (Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George. Textband*, Küpper, Düsseldorf-München 1968, p. 57; Id., *Mein Bild von Stefan George. Tafelband*, Küpper, Düsseldorf-München 1968, p. 37; Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, XVIII, 146; vedi anche Robert R. Norton, *Secret Germany*, cit., p. 170 e Thomas Karlauf, *Die Entdeckung des Charisma*, cit., p. 150). Paul Gérardy è stato il fondatore della rivista «Floréal», in cui comparve la poesia *Proverbes* (Stefan George, *Proverbes*, in «Floréal», II [1893], 1). Come si legge nell'appendice al quarto volume della *Gesamt-Ausgabe*, George aveva disposto che la stessa lirica venisse collocata, «tra altri esperimenti in lingua straniera» («unter andern fremdsprachlichen versuchen») nell'ultimo volume della *Gesamt-Ausgabe* (GA, IV, 125).

<sup>14</sup> «Blätter für die Kunst», 1. F. (1893), Bd. IV, pp. 97-101.

<sup>15</sup> Stefan George, *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*, Blätter für die Kunst, Berlin 1895. Il libro è apparso nel 1930 come terzo volume della *Gesamt-Ausgabe*.

<sup>16</sup> Stefan George, *Das Jahr der Seele*, Blätter für die Kunst, Berlin 1897. Entrambe le liriche sono state pubblicate nel capitolo *Überschriften und Widmungen. Indess deine mutter* è la prima lirica di un ciclo di due poesie intitolato *Sprüche für die Geladenen in T.*, mentre *Deine stirne verborgen* apre il ciclo *Nachtwachen*, appartenente a *Erinnerungen an einige Abende innerer Geselligkeit*. Il libro *Das Jahr der Seele* costituisce il quarto volume della *Gesamt-Ausgabe*, edito nel 1928.

<sup>17</sup> Stefan George, *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod: mit einem Vorspiel*, Blätter für die Kunst, Berlin 1899.

<sup>18</sup> Vedi Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George. Textband*, cit., pp. 69-70; Werner Keil, *Cyril (Meir) Scott*, in *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Bd. III, hrsg. v. Achim Aurnhammer – Wolfgang Braungart – Stefan Breuer – Ute Oelmann, de Gruyter, Berlin-Boston 2012, pp. 1639-1643.



## 2. L'ELABORAZIONE DEL LINGUAGGIO POETICO IN TEDESCO TRA (AUTO)TRADUZIONE E RISCrittURA

Le autotraduzioni di Stefan George sono solo una delle manifestazioni del multilinguismo dell'autore e del suo lavoro con le lingue, un lavoro che trova prevalentemente espressione nelle sue trasposizioni in tedesco di opere letterarie altrui. Si tratta di una produzione imponente. Basti considerare che l'opera di George è formata, pressoché per metà, da testi composti direttamente dall'autore e, per l'altra metà, dalle sue «Übertragungen» e «Umdichtungen»: le traduzioni e trasformazioni, in testi letterari in tedesco, di opere altrui, redatte in lingue diverse.

Un caso emblematico è costituito dalle *Umdichtungen* delle *Fleurs du Mal* di Baudelaire, alle quali George iniziò a lavorare intorno al 1890<sup>19</sup>. Come ha dimostrato Maik Bozza, le varianti che distinguono la prima riscrittura di George delle *Fleurs du Mal*, edita nel 1891<sup>20</sup>, dall'opera di partenza sono il risultato di interventi mirati con i quali George esprime una propria poetica, in netta contrapposizione a quella di Baudelaire<sup>21</sup>. Molto convincente è il confronto offerto da Bozza tra la poesia *Bénédiction* di Baudelaire e la riscrittura *Segen*, che George colloca in apertura dei suoi *Blumen des Bösen*, modificando l'ordine dei testi nell'originale. Nel testo in tedesco vengono conferite alla figura del poeta una forza e un'autonomia che non erano presenti nel testo di partenza<sup>22</sup>. Se nell'ori-

<sup>19</sup> L'autore venne a conoscenza delle *Fleurs du Mal* a Parigi, tramite Albert Saint-Paul nel 1889. Una bozza della copertina delle *Umdichtungen* di George dell'opera di Baudelaire documenta che il poeta vi stesse lavorando nel 1890. Sul documento, scritto a mano da George, si legge: «Umdichtungen / Aus Charles Baudelaire's Fleurs du Mal / Berlin / 1890» (copia del documento è pubblicata in Maik Bozza, *Genealogie des Anfangs*, cit., p. 30). È inoltre molto verosimile che George si fosse confrontato attivamente con le *Fleures du Mal* quando, nel 1889, compose la poesia *El imagen / Das Bild*, nella quale, come sostiene in maniera molto convincente Bozza con riferimento al testo in tedesco, egli sembra effettivamente avere rielaborato una tematica centrale nella poesia *À une passante* tratta dall'opera di Baudelaire: l'esperienza intensa di un'immagine, a contenuto erotico, colta in un attimo, che colpisce profondamente il soggetto lirico. Per il legame tra le *Zeichnungen in Grau* e le *Fleurs du Mal*, messo in luce dalla critica, vedi, in particolare, Maik Bozza, *Genealogie des Anfangs*, cit., pp. 74 ss.

<sup>20</sup> *Charles Baudelaire's Blumen des Bösen*, umgedichtet v. Stefan George, [Berlin] 1891.

<sup>21</sup> Questo non stupisce dal momento che nella prefazione alla seconda edizione dei *Blumen des Bösen* l'autore dichiara che 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»), definendo la sua opera anche una «verdeutschung», una – se così si può dire – «germanizzazione» delle *Fleurs du Mal* (Charles Baudelaire, *Blumen des Bösen. Umdichtungen von Stefan George*, Bondi, Berlin 1901, p. 5).

<sup>22</sup> Basti pensare che il poeta non è colui che «appare in questo mondo [...]» («apparaît en ce monde [...]») ma è colui che, anziché trovarsi nel mondo, «auf die [...] erde steigt». L'espressione, se tradotta con «discende sulla terra», non solo sottolinea il



ginale francese la figura romantica del poeta, di ispirazione cristiana, potrebbe essere letta, con Bozza, quale incarnazione di un poetica superata, alla quale viene opposta la poetica della sensualità dei «piaceri effimeri» («plaisirs éphémères») a cui danno voce le figure femminili, con il passaggio dal «Poète» in *Bénédiction* al «dichter» in *Segen*, si inizia a profilare la concezione di George del poeta quale creatore del tutto autonomo, unica fonte della propria opera, che domina completamente. Com'è noto, l'intenzione di George era di produrre, non singoli testi e volumi, ma un'opera intera – un *Gesamt-Werk* – con una propria architettura d'insieme.

A questo punto occorre riflettere sul legame tra l'autotraduzione al tedesco in Stefan George e la sua traduzione o riscrittura in tedesco di opere letterarie straniere. Ciò significa, tra le altre cose, andare alla ricerca delle ragioni che hanno spinto l'autore a passare per altre lingue e per testi di altri scrittori per approdare, attraverso i processi di autotraduzione e di traduzione o riscrittura, alla propria produzione poetica nella madrelingua.

Si deve ricordare che George si propose di dare vita a un'opera che segnasse un nuovo inizio nella storia della lirica tedesca, allora dominata da poeti epigonali e naturalisti. La nuova lirica richiedeva un nuovo linguaggio poetico e un rinnovato impiego degli strumenti stilistici<sup>23</sup>. A tale scopo era necessario formarsi e arricchirsi traendo ispirazione dalle espressioni poetiche di altre nazioni, oggi diremmo, di altri polisistemi letterari<sup>24</sup>. Decisiva è stata per George l'esperienza di Parigi, dove soggiornò per la prima volta nel 1889, da maggio ad agosto; lì non solo venne a conoscenza delle *Fleurs du Mal* di Baudelaire, ma ricevette anche in prestito la *Sagesse* di Verlaine e frequentò il *Cercle* di Mallarmé, entrando in contatto con le correnti poetiche più moderne<sup>25</sup>. Ma George non si

---

ruolo più attivo rispetto al poeta in *Bénédiction*, ma esprime anche una sua discendenza ultraterrena. Inoltre, è sempre il poeta a intrecciare la sua «corona divina» («göttlich stirnband» [...] «krone»), una corona «di pura luce» («aus reinem lichte») che egli stesso «scelse» («erlas») dal santo focolare, mentre, nella poesia di Baudelaire, le azioni che descrivono la creazione della corona del poeta sono espresse in forma impersonale (Maik Bozza, *Genealogie des Anfangs*, cit., pp. 44-52).

<sup>23</sup> Sulla lirica tedesca di fine Ottocento e sull'innovazione del linguaggio poetico nell'opera giovanile di George vedi Hubert Arbogast, *Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache in den Frühwerken Stefan Georges. Eine stilgeschichtliche Untersuchung*, Böhlau, Köln-Graz 1967.

<sup>24</sup> Per il concetto di 'polisistema letterario' ci si riferisce a Itamar Even-Zohar, *The Function of the Literary Polysystem in the History of Literature*, in Id., *Papers in Historical Poetics*, University Publishing Projects, Tel Aviv 1978, pp. 11-13.

<sup>25</sup> Il tramite è stato ancora una volta Albert Saint-Paul, il quale, oltre ad avere fatto conoscere a George le *Fleurs du Mal*, lo ha introdotto nel *Cercle* di Mallarmé e gli ha prestato la *Sagesse* di Verlaine (vedi Hubert Arbogast, *Die Erneuerung*, cit., p. 49; Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George. Textband*, cit., pp. 32-33; Maik Bozza, *Genealogie des Anfangs*, cit., p. 16).



limitò alla poesia francese, come dimostra la sua antologia dedicata alla poesia contemporanea straniera intitolata *Zeitgenössische Dichter*, edita nel 1905, che raccoglie sue traduzioni di poesie di poeti contemporanei, da ben sei lingue (l'inglese, il danese, l'olandese, il francese, l'italiano e il polacco)<sup>26</sup>, e che costituisce il quindicesimo e il sedicesimo volume della *Gesamt-Ausgabe der Werke*.

Le traduzioni o riscritture di poesie altrui, così come le autotraduzioni al tedesco, possono essere considerate processi di scrittura attraverso i quali George tentò di innovare la propria poesia e il proprio linguaggio poetico tedesco<sup>27</sup>.

È significativo che la fase di composizione nella lingua romana e quella in francese siano state precedute da periodi di crisi della sua scrittura, che si manifestarono dopo che ebbe terminato il dramma *Manuel* nel 1888 e il libro di poesia *Algabal* nel 1892, come documentano due lettere di George, la prima, del 14 agosto 1888, all'ex compagno di liceo Arthur Stahl, la seconda, del 9 gennaio 1892, a Hugo von Hofmannsthal.

Nella lettera ad Arthur Stahl si legge:

Ob ich Drama schreiben soll? Ob nicht – ich mache dann auch in meinem ganzen leben keine Lyrik mehr – Mein 'Manuel', den ich fertig vor mir sehe, der vor seiner vollendung mich so sehr ermutigte, giebt jezt mir durchaus keine ermutigung mehr, ich weiss selbst nicht warum<sup>28</sup>.

A Hugo von Hofmannsthal George rivelò il suo desiderio, da tempo avvertito, di incontrare un «fratello gemello» («zwillingsbruder»), un essere con una tale «facoltà intellettuale» («verstandeskraft») «che tutto perdona, comprende e ritiene degno di attenzione» («die alles verzeiht begreift würdigt»), aggiungendo: «Jenes wesen hätte mir neue triebe und hoffnungen gegeben (denn was ich nach Halgabal noch schreiben soll ist mir unfasslich) und mich im weg aufgehalten der schnurgrad zum nichts führt»<sup>29</sup>.

La composizione nella lingua romana dopo la prima crisi e quella in francese dopo la seconda dimostrano che la ricerca espressiva in lingue diverse dal tedesco traeva impulso dalla percezione dei limiti del proprio linguaggio letterario nella sua madrelingua<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Stefan George, *Zeitgenössische Dichter*, erster u. zweiter Teil, Bondi, Berlin 1905.

<sup>27</sup> Nello stesso ordine di idee, Leonard Forster considera le poesie che George compose in altre lingue prima di tradurle in tedesco degli esercizi di scrittura in funzione della sua lirica nella madrelingua (Leonard Forster, *Dichten in fremden Sprachen*, cit., pp. 88-89, 94).

<sup>28</sup> Citato secondo Ute Oelmann, «Moi, je n'ai plus envie de traduire». Etienne George als Übersetzer, in «George-Jahrbuch», 11 (2016-2017), p. 4.

<sup>29</sup> La citazione è tratta da Kai Kauffmann, *Stefan George*, cit., p. 46.

<sup>30</sup> Il legame tra le due crisi di scrittura e la composizione in lingua romana e in fran-



In parte diverse sono le motivazioni che hanno molto probabilmente portato George a comporre il ciclo di poesie in inglese, tradotto dallo stesso autore in tedesco. Colpiscono alcune corrispondenze lessicali e tematiche tra tali poesie e gli inni *Hymns to Autumn and Evening* di Cyril Scott, le quali possono suffragare l'ipotesi, avanzata da Ute Oelmann, che George fosse venuto a conoscenza degli *Hymns* di Scott nel 1898<sup>31</sup>. In tal caso, con la stesura del proprio ciclo di poesie in inglese George avrebbe intessuto un dialogo con gli *Hymns* di Scott.

Certo è che il processo di scrittura in inglese rientra nel percorso creativo con cui George approdò alla stesura del libro *Der Teppich des Lebens*, caratterizzato da un estremo rigore formale. Per la struttura del libro – formato da tre cicli di ventiquattro poesie, ciascuna delle quali compare, con le sue quattro quartine, su una pagina – l'autore si ispirò molto verosimilmente ai cicli di sonetti di Dante Gabriel Rossetti, tradotti in parte da George al più tardi nel 1894<sup>32</sup>, e di William Shakespeare, ricevuti in regalo da Cyril Scott in un'edizione del 1898<sup>33</sup>. La conoscenza da parte di George del sonetto CXXVIII di Shakespeare è attestata da un documento del 1897 custodito nello Stefan George Archiv<sup>34</sup>. L'influenza dei cicli di sonetti inglesi sulla produzione di George appare ancora più evidente se si considera che il ciclo di poesie in inglese di George è composto da tre sonetti<sup>35</sup>,

---

cese è stato evidenziato da Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, XVIII, 120.

<sup>31</sup> Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, V, 119. Sulle corrispondenze tra le poesie di George e quelle di Scott, come anche sulle varianti tra le stesure in inglese e in tedesco delle liriche di George, verterà un ulteriore lavoro dell'autrice di questo contributo.

<sup>32</sup> Dell'opera di Rossetti George ha tradotto tredici sonetti tratti dal volume *The House of Life* e una lirica dei *Sonnets for Pictures*. Sette delle trasposizioni in tedesco – i sonetti II (*Der Liebe Erlösung*), XIV-XXVII (*Weidenwald*), XXXIII (*Die Spitze des Hügels*), XXXIV (*Oder Frühling*) tratti da *The House of Life* – comparvero nel 1894 nei «Blätter für die Kunst» («Blätter für die Kunst», 2. F. [1894], Bd. IV, pp. 123-127); le altre vennero pubblicate per la prima volta nel 1905 nell'antologia *Zeitgenössische Dichter* e, con l'aggiunta di un altro sonetto tratto da *The House of Hope*, nella sua edizione ampliata quale quindicesimo volume della *Gesamt-Ausgabe* (GA, XV, 11, 16-19, 21-22, 118). Per l'influenza che i sonetti di Rossetti ebbero sulla struttura formale del *Teppich* cfr. Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, V, 91. Per l'analisi delle traduzioni di George dei sonetti di Rossetti tratti dall'opera *The House of Life* e intitolati *Lovesight*, *Broken Music*, *Willowwood*, *The Hill Summit*, *A Dark Day* e *The Kiss* vedi Ralph Farrell, *Stefan Georges Beziehungen zur englischen Dichtung*, Verlag Dr. Emil Ebering, Berlin 1937, pp. 183-191.

<sup>33</sup> Per l'edizione ricevuta in regalo da Scott, conservata nello Stefan George Archiv, vedi Ute Oelmann, *Shakespeare Sonnette. Umdichtung* (SW, XII), in *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Bd. I, hrsg. v. Achim Aurnhammer – Wolfgang Braungart – Stefan Breuer – Ute Oelmann, de Gruyter, Berlin-Boston 2012, p. 239.

<sup>34</sup> Sul retro della bozza di una lettera a Hugues Rebell George ha annotato alcuni versi del sonetto CXXVIII di Shakespeare (vedi *ibidem*).

<sup>35</sup> Le poesie di George evidenziano la struttura del sonetto petrarchesco, formata da due quartine seguite da due terzine, ripresa da Rossetti ma non da Shakespeare.





i quali, con l'autotraduzione in tedesco, sono stati trasformati in *Lieder* di quattro quartine, che si inseriscono perfettamente nel terzo ciclo del libro *Der Teppich des Lebens*: i *Lieder von Traum und Tod*. Come la maggior parte delle poesie del libro, presentano, seppure con qualche irregolarità, una pentapodia giambica; non evidenziando rime finali, costituiscono invece una delle rare eccezioni all'interno del volume<sup>36</sup>. La genesi delle liriche scritte sia in inglese che in tedesco si inserisce, dunque, nel percorso di formazione dell'opera poetica in tedesco *Der Teppich des Lebens*, le cui tappe iniziali sono costituite dal confronto con la poesia straniera e dalla scrittura poetica in una lingua diversa dalla propria.

Il caso delle autotraduzioni dall'inglese al tedesco chiarisce che v'è una corrispondenza tra le lingue straniere in cui George scriveva e le lingue da cui aveva tradotto o traduceva nello stesso periodo. Alle traduzioni dei sonetti di Rossetti seguirono riscritture e trasposizioni di poesie di Algernon Charles Swinburne e di Ernest Dowson, pubblicate nei «Blätter für die Kunst» tra il 1896 e il 1899, negli anni ai quali si può fare risalire la sua produzione in inglese<sup>37</sup>.

Quanto alle liriche composte in francese nel 1893, si può notare che sono state precedute, oltre che dalla riscrittura, molto antecedente, delle *Fleurs du Mal* (1889-1901), dalle traduzioni di poesie di Stéphane Mallarmé, di Paul Verlaine e di Henri de Régnier, pubblicate nel dicembre del 1892 nel secondo volume della prima serie dei «Blätter für die Kunst»<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Nina Herres osserva che sono senza rima tre poesie nel ciclo *Der Teppich des Lebens* e sette poesie del ciclo *Die Lieder von Traum und Tod* (Nina Herres, *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*, in *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Bd. I, cit., p. 159).

<sup>37</sup> Nel 1896 è apparsa, introdotta dal titolo *Nachbildung von A.Ch. Swinburne's*, la poesia *Widmung*, tratta dai *Poems and Ballads* di Swinburne («Blätter für die Kunst», 3. F. [1896], Bd. IV, pp. 27-31). Nel 1899 sono state date alle stampe le trasposizioni di due sonetti di Dowson, appartenenti alla raccolta *Verses: An einem Bedlam* e *Seraphita* («Blätter für die Kunst», 4. F. [1899], Bd. IV, pp. 127-128). Queste poesie sono state accolte nel 1905 nell'antologia *Zeitgenössische Dichter* assieme ad altre traduzioni tratte dalle due raccolte *Poems and Ballads* e *Verses* (GA, XV, 27-51, 634).

<sup>38</sup> Le traduzioni dal francese pubblicate sia nei «Blätter für die Kunst» sia, successivamente, nell'antologia *Zeitgenössische Dichter* sono: dall'*Album de vers et de prose* di Mallarmé, *Seebrise*; dalle *Romances sans paroles* di Verlaine, la prima e la terza poesia del ciclo *Ariettes oubliées* (*Vergessene Weisen*), tradotte, rispettivamente, con gli *incipit* «Dies ist die müde verzückung» e «Es träufelt in mein herz / Es tränet in mein herz», nonché *Green* e *Spleen*; dalle raccolte *Sites* e *Poèmes anciens et romanesques* di Henri de Régnier, rispettivamente, la lirica tradotta con il verso di apertura «Am wasserplatz der singt und kühl gewährte» e *Nachwort* («Blätter für die Kunst», 1 F. [1892], Bd. II, pp. 55-58, 62-63; GA, XVI, 18, 23-24, 35, 53-54, 120). George non si assunse l'intera paternità delle traduzioni di poesie di Jean Moréas tratte da *Les Syrtes* e da *Le Pèlerin passionné* ed edite sia nell'appendice del sedicesimo volume della *Gesamt-Ausgabe der Werke* sia nel 1892 nei «Blätter für die Kunst» (vedi l'appendice in GA, XVI, 120, 123-124 e «Blätter für die Kunst», 1 F. [1892], Bd. II, pp. 59-60). Secondo Hans Jaeger la versione francese della poesia *Frauenlob*



Analogamente la scrittura nel 1889 nella lingua romana venne preparata da trasposizioni di poesie altrui dallo spagnolo e dall'italiano.

Agli anni 1888 e 1889 si devono fare risalire *Lukretia*, riscrittura della metà di aprile del 1888 del *Sonetto IV* («In van resisti: un saldo core e fido») di Giovan Battista Felice Zappi, e il *Sonett nach Petrarka*, composto tra l'8 marzo e il 6 aprile 1889, trasposizione del sonetto con *incipit* «Levommi il mio pensier in parte ov'era», tratto dalla seconda parte del *Canzoniere* di Petrarca<sup>39</sup>. Nell'aprile dello stesso anno George acquistò il volume dantesco *La Vita Nuova: Il Convito. Il Canzoniere* in un'edizione del 1888<sup>40</sup>.

Dallo spagnolo George tradusse, con il titolo *Menschen und Kinder*, prima della metà dell'aprile del 1888, *Hombres y niños* di Constantino Gil y Luengo e, prima del mese di maggio del 1888, con il titolo *Aus der Romanze des Abenamar*, gli ultimi versi di una romanza di Santos López Pelegrín<sup>41</sup>.

È il caso di aggiungere che la sua immersione in altri mondi linguistici non avvenne soltanto attraverso la lettura e lo studio di opere letterarie, ma anche grazie alle sue frequentazioni con parlanti di madrelingua spagnola, francese e inglese. Sul legame tra i rapporti personali e le lingue in cui, di volta in volta, ha scritto, egli si sofferma nell'appendice al terzo volume della *Gesamt-Ausgabe*<sup>42</sup>:

Beim ersten druck aus den «Sagen» in den Bl. f. d. K. I. F. 4 B. fand sich die bemerkung «zuerst französisch gedichtet · dann vom verfasser selbst übertragen.» [...] Das dichten in fremdem sprachstoff · das der laie leicht für spielerische laune nehmen kann · hat aber seine notwen-

---

sarebbe stata ispirata dalle *Fêtes Galantes* di Verlaine, tradotte in parte da George (Hans Jaeger, *Stefan Georges französische Gedichte*, cit., p. 587; GA, XVI, 11-17).

<sup>39</sup> Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 118,124.

<sup>40</sup> Si trattava di: Dante Alighieri, *La Vita nuova: Il Convito; Il Canzoniere*, pref. e note di Francesco Costero, Sonzogno, Milano 1888 (vedi Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, XVIII, 139). Le prime traduzioni dalle opere di Dante vengono fatte risalire da Ute Oelmann a un periodo successivo, che va dal 1901 al 1909. Secondo la studiosa, in quegli anni George compose probabilmente il sonetto *Dante*, traduzione del *Sonetto XXIV* («Io mi sentii svegliar dentro allo core» / «Io mi senti' svegliar dentro a lo core»), tratto dalla *Vita nova*, e il sonetto *Meuccio*, traduzione del *Sonetto LXIII* («Sonetto, se Meuccio t'è mostrato») dalle *Rime* (Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 139-140). Nel 1909 e nel 1912 comparvero le riscritture e traduzioni dalla *Divina Commedia* (*Dante: Stellen aus der Göttlichen Komödie in genauer Nachbildung der Ur-Schrift. Umdichtung von Stefan George*, Verlag der Blätter für die Kunst, Berlin 1909; *Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übertragungen von Stefan George*, Bondi, Berlin 1912).

<sup>41</sup> Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 117; ed Ead., *Anhang*, in SW, XVIII, 138.

<sup>42</sup> Queste affermazioni di George sono rivolte a diffondere una determinata immagine di sé: quella del poeta, per il quale vita e arte formano un'unità inscindibile (cfr. Giulia Radaelli, *Stefan Georges lingua romana*, cit., pp. 85-86).





digkeit. In der fremden sprache in der er fühlt sich bewegt und denkt fügen sich dem Dichter die klänge ähnlich wie in der muttersprache. Nicht die anregung von gedichten allein · sondern der ausschliessliche gebrauch des Französischen in den längeren aufenthalten zu Paris und Brüssel muss als ursprung gelten. Ähnlich hatte schon für die Lingua romana in den Legenden das Spanische seinen einfluss gehabt · dessen sich der Dichter mit seinen spanischen freunden die ersten Berliner monate 89 fast einzig bediente · wo ihm deutscher verkehr noch fehlte. Verse in englischer sprache zur zeit des «Teppichs» waren veranlasst durch den umgang mit Cyril Scott<sup>43</sup>.

### 3. LA LINGUA ROMANA

La lingua romana costituisce evidentemente un caso a sé. Non corrispondendo a nessuna delle lingue naturali, è stata per George un banco di prova del tutto nuovo. Le ragioni che hanno spinto il poeta ad adottare questo strumento linguistico sono verosimilmente da ricercare nella sua particolare duttilità. Si tratta, infatti, di un linguaggio artificiale che, essendo forgiato interamente dal suo creatore, non oppone le resistenze del tedesco o di qualsivoglia lingua naturale con proprie e definite strutture. Il materiale linguistico scelto da George, proveniente dallo spagnolo, dall'italiano e dal latino, essendo estremamente malleabile, consente all'autore di plasmarlo e di combinarlo in base alle proprie esigenze. Per George, che intendeva creare un linguaggio poetico nuovo e che concepiva il poeta come artefice che domina completamente la propria opera, questa caratteristica era di estrema importanza.

In una lettera del 2 gennaio 1890 ad Arthur Stahl confidava di essere stato di recente nuovamente attratto dal pensiero di comporre nella lingua romana:

Der gedanke [...] hat mich seit kurzem wieder erpackt: ich meine der gedanke aus klarem romanischem material eine eben so klingende wie leicht verständliche literatur sprache für meinen eigenen bedarf selbst zu verfassen<sup>44</sup>.

La comprensibilità della lingua romana nominata in questa lettera fa affidamento sulla capacità del ricevente di riconoscervi elementi delle lingue romanze dalle quali ha attinto l'autore. Si tratta di parole, basi di parole e morfemi flessivi, che coincidono in tutto o in parte con quelli

<sup>43</sup> GA, III, 127.

<sup>44</sup> Pubblicato in Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George. Textband*, cit., p. 38.



delle lingue naturali. Per la comprensione del testo il lettore può avere per riferimento più di una lingua conosciuta.

Le «esigenze personali» – l'«*eigener Bedarf*» – che la lingua romana dovrebbe soddisfare si legano alla ricerca di un nuovo linguaggio poetico attraverso una sperimentazione linguistica incentrata sul piano sonoro, come mette in evidenza, nella lettera, l'aggettivo «*klingend*» ('sonante')<sup>45</sup>.

La centralità di questa ricerca nella fase di scrittura delle *Zeichnungen in Grau*, in parte tradotte dalla lingua romana, è stata sottolineata da Hubert Arbogast, secondo il quale nelle *Zeichnungen* 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 e di allitterazioni»<sup>46</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*») <sup>47</sup>.

Non può inoltre trascurarsi un ulteriore aspetto. La lingua romana è lingua letteraria e artistica per eccellenza, in grado di corrispondere a un'altra aspirazione di Stefan George: quella di dar vita a un linguaggio poetico 'altro' rispetto alla lingua della quotidianità, attraverso il quale distinguere l'arte da tutto ciò che arte non è. Con la lingua romana ebbe inizio quel processo di elevazione della parola poetica in una «sfera lucente» («*leuchtende sfäre*») <sup>48</sup>, attraverso il lavoro mirato sulla lingua, che culminò nell'elaborazione di un linguaggio poetico tedesco raffinato, artificiale e ricercato, espressione di un'arte fine a se stessa – «un'arte per l'arte» («*eine kunst für die kunst*») –, di un'arte spirituale che non tratta gli aspetti materiali della vita («*eine geistige kunst*»), la quale diventò per George arte sacra<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Giulia Radaelli sostiene che la lingua romana sia principalmente motivata dal suono (Giulia Radaelli, *Stefan George lingua romana*, cit., p. 63).

<sup>46</sup> Nell'originale si legge: «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» (Hubert Arbogast, *Die Erneuerung*, cit., p. 51).

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 50-51.

<sup>48</sup> Nel saggio di Carl August Klein, *Über Stefan George, eine neue Kunst*, pubblicato nel 1892 nei «*Blätter für die Kunst*», viene descritta così «l'essenza della poesia moderna» («*das wesen der modernen Dichtung*»), colta, tra gli altri, da George: «strappare la parola dall'ambito comune e quotidiano ed elevarla in una sfera lucente» («*das wort aus seinem gemeinen alltäglichen kreis zu reissen und in eine leuchtende sfäre zu erheben*»). Le citazioni sono tratte da Carl August Klein, *Über Stefan George, eine neue Kunst*, in «*Blätter für die Kunst*», 1. F. (1892), Bd. II, p. 47.

<sup>49</sup> Le note citazioni sono tratte dalla prefazione al primo volume della rivista «*Blät-*



La lingua romana è infine idioma privato, destinato a essere compreso solo da pochissimi eletti, rispecchiando sia il desiderio esplicitato da George nella *Lobrede* dedicata a Mallarmé<sup>50</sup>, sia in parte, la concezione della ricezione poetica espressa successivamente nella poesia *Der Teppich*, in apertura al secondo ciclo del libro *Der Teppich des Lebens*<sup>51</sup>, secondo cui la poesia si dischiuderebbe, non ai «molti» («vielen»), ma «raramente» («selten») ai pochi e «rari» («den seltnen») capaci di recepire la «costruzione» («gebilde») del testo. Come illustra Wolfgang Braungart, tale concezione della «costruzione» poetica è espressione di un'«arte spirituale» («geistige Kunst») e sacra, che consente l'esperienza del «sacro» («Heilige») attraverso una «pratica estetica» intesa alla stregua di una pratica religiosa<sup>52</sup>.

È dunque significativo che George non abbia pubblicato tutte le sue poesie nella lingua romana, ma abbia preferito condividere quella espe-

---

ter für die Kunst» («Blätter für die Kunst», 1. F. [1892], Bd. I, p. 1). Berthold Vallentin riferisce che Stefan George ha definito «libri sacri» («heilige Bücher») non solo il *Teppich des Lebens*, ma anche *Der Siebente Ring*, del 1907, *Der Stern des Bundes*, del 1914, e *Das neue Reich*, del 1928 (Berthold Vallentin, *Gespräche mit Stefan George. 1902-1931*, Castrum-Peregrini-Press, Amsterdam 1967, p. 51).

<sup>50</sup> Nel testo, pubblicato nel 1893 nei «Blätter für die Kunst», Stefan George scrive che ogni «vero artista» ha provato almeno una volta la seguente «sehnsucht», traducibile con «desiderio»: «in einer sprache sich auszudrücken deren die unheilige menge sich nie bedienen würde oder seine worte so zu stellen dass nur der eingeweihte ihre hehre bestimmung erkenne». Il testo è tratto da: «Blätter für die Kunst», 1. F. (1893), Bd. V, p. 136; cfr. GA, XVII, 53. Per il legame tra queste affermazioni e la composizione nella lingua romana cfr. Giulia Radaelli, *Stefan Georges lingua romana*, cit., p. 70. La «kunst für die kunst» e la «geistige kunst» di George si iscrivono nella tradizione della *poésie pure*, e la concezione di George di un'arte sacra per pochi eletti richiama le riflessioni espresse da Mallarmé nel saggio intitolato *Hérésies artistiques. L'art pour tous* (Stéphane Mallarmé, *Hérésies artistiques. L'art pour tous*, in «L'Artiste», 32 [1862], T2, pp. 127-128). Maik Bozza riconduce la lingua romana di George al fascino esercitato dalla «lingua immacolata» («langue immaculée») che possa preservare l'opera d'arte dalla lettura banalizzante delle masse, di cui Mallarmé scrive nel suo contributo *Hérésies artistiques* (Maik Bozza, *Genealogie des Anfangs*, cit., p. 17).

<sup>51</sup> GW, V, 40.

<sup>52</sup> Wolfgang Braungart, ritenendo che *Der Teppich des Lebens* si presenti come un «libro sacro» («heiliges Buch») e interpretando il «tappeto» («Teppich») nella poesia *Der Teppich* come una metafora del testo, illustra che le strutture ripetitive della poesia, che ne formano la «trama» e – aggiungiamo – la «costruzione» («gebilde»), «devono essere recepite intensamente e pazientemente, fino a quando il loro senso» – la «soluzione» («lösung») nominata nella poesia – «non si dischiuda» – come si legge nella lirica – «nella costruzione» («im gebilde») (Wolfgang Braungart, *Ästhetischer Katholizismus: Stefan Georges Rituale der Literatur*, Niemeyer, Tübingen 1997, pp. 282-286). Sulla «geistige Kunst» e sul «sacro» nella poesia di George vedi anche Wolfgang Braungart, *Poetik, Rhetorik, Hermeneutik*, in *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Bd. II, hrsg. v. Achim Aurnhammer – Wolfgang Braungart – Stefan Breuer – Ute Oelmann, de Gruyter, Berlin-Boston 2012, pp. 502-504, 517-518.



rienza di scrittura con amici intimi, come il compagno di studi universitari Maurice Muret, al quale ha fatto omaggio delle liriche *Paz*, *El imagen* e *Rosa galba*<sup>53</sup>.

### 3.1 *Rosa galba* / *Gelbe Rose*

Alla luce di queste premesse, c'è da chiedersi quale ruolo abbia giocato, nella formazione del bagaglio di strumenti stilistici del poeta, la scrittura nella lingua romana.

L'ipotesi di lavoro accolta in questo scritto è che con la fase di composizione in tale idioma George abbia affinato la sua sensibilità per i suoni della lingua e abbia sperimentato strutture reiterative sonore destinate a confluire nel suo idioletto translinguistico, cioè, come chiariscono Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson, in quell'unico stile letterario translinguistico che lo scrittore che traduce se stesso impiega nelle diverse versioni linguistiche delle proprie opere<sup>54</sup>. Su queste basi, potrebbe apparire verosimile che, tornando a poetare nella madrelingua attraverso i processi di autotraduzione, l'autore abbia impiegato le strutture fonetiche elaborate nella lingua romana, innovando così il proprio linguaggio in tedesco<sup>55</sup>.

Per verificare questa ipotesi di partenza, la scelta non può non cadere sulla poesia *Rosa galba* / *Gelbe Rose*, l'unica che George ha pubblicato per intero in vita.

Di seguito si trascrivono le due stesure, l'una in lingua romana l'altra in tedesco, edite nel primo volume della *Gesamt-Ausgabe der Werke*<sup>56</sup>:

---

<sup>53</sup> A Maurice Muret George fece omaggio delle poesie *Paz*, *El imagen* e *Rosa galba*, accompagnate da una dedica nella lingua romana. Per la ricostruzione storica vedi Maik Bozza, *Genalogie des Anfangs*, cit., p. 90. Per i documenti manoscritti riportanti le poesie e la dedica vedi Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, XVIII, 125.

<sup>54</sup> Cfr. Jan Walsh Hokenson – Marcella Munson, *The Bilingual Text*, cit., pp. 166-168.

<sup>55</sup> Questa ipotesi è in contrasto con quanto affermano Hokenson e Munson con riferimento alle autotraduzioni dal francese e dall'inglese: in tedesco George non avrebbe reso le «originalità stilistiche primarie» («primary stylistic originalities») – rispetto alla poetica tedesca dominante nel 1890 – dei testi di partenza (*ivi*, p. 172).

<sup>56</sup> GA, I, 135-136. La stesura della poesia *Rosa galba* è stata trascritta in maniera leggermente diversa da Ute Oelmann e da Giulia Radaelli (Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 127; Giulia Radaelli, *Stefan Georges lingua romana*, cit., p. 62). La stesura della lirica *Gelbe Rose* è una delle prime, appartenendo a una fase iniziale di elaborazione del testo, precedente all'elisione del quinto verso. Per le varianti della poesia *Gelbe Rose* vedi Ute Oelmann, *Anhang*, in SW, I, 126-127.



<i>Rosa galba</i>	<i>Gelbe Rose</i>
1 En la atmosfera calida tremulante de odores	1 Im warmen von gerüchen zitternden luftkreis
2 En la luz argentea de un di fallaz	2 Im silbernen licht eines falschen tages
3 Ella respirá circunfundida de un galbo fulgor	3 Hauchte sie von gelbem glanz umgossen
4 Envelata toto en una seta galba	4 Ganz gehüllt in gelbe seide
5 Multo vagamente. con aria extranea	5 Fast gestaltlos mit fremdem aussehn
6 No lassando devinar distinctas formas	6 Nur lässt sie bestimmte formen ahnen
7 Que si sua boca se contracta in moriento subridier	7 Wenn sich ihr mund zu sterbendem lächeln verzieht
8 E suas spatulas o suo seno en un leve altiar	8 Und ihre schulter ihr busen zu leichtem zucken.
9 Dea misteriosa de Brahmputra o Gange	9 Göttin geheimnisvoll vom Brahmputra vom Ganges
10 Pareceste creato de cera inanimata	10 Du schienst aus wachs geschaffen und seelenlos
11 Sin tuos oculos densamente ad umbratos	11 Ohne dein dichtbeschattetes auge
12 Quando lassos del reposo subito se levaron	12 Wenn es der ruhe müd sich plötzlich erhob

Nei primi otto versi, le azioni di un soggetto femminile sono riportate in terza persona: al passato nei primi cinque versi e al presente nei tre successivi. L'iniziale atmosfera, in cui è immerso, in un alone di suggestiva vaghezza, il soggetto del quale si legge al passato, viene incrinata dalle contrazioni improvvise, riportate al presente, delle spalle e del seno, e della bocca, in un sorriso morente. Con questi movimenti repentini, il soggetto, avvolto in una luce e in una seta «galba» – tradotto con «gialla» («gelb-») in tedesco – lascia intuire le proprie forme, rivelando di avere il corpo di una donna. Con il passaggio al presente, cambia la prospettiva, proiettando il lettore in *medias res*.

Negli ultimi quattro versi l'io lirico torna a parlare al passato, ma rivolgendosi direttamente alla figura femminile. La nomina «dea misteriosa dei fiumi Brahmputra e Gange», conferendole le sembianze di una divinità indiana. Con il discorso diretto l'io ricorda a sé e all'interlocutrice che ella sembrava fatta di «cera inanimata» fino a quando i suoi occhi, «densamente adombrati», «si levarono improvvisamente». In tedesco l'autore usa il singolare «auge» («occhio»). Come nella prima parte, anche qui, è un piccolo ma decisivo movimento a rivelare – in un attimo – parte della vera identità della figura femminile. I movimenti del corpo possono essere letti quali manifestazioni di un'inquietudine interiore, connotata dagli attributi «morente» («moriento», «sterbendem») e «densamente adombrati» («densamente ad umbratos», «dichtbeschattet-») riferiti, rispettivamente, al sorriso e agli occhi. Questi moti interiori rompono, dapprima, l'iniziale atmosfera in cui vaghezza



e inganno<sup>57</sup> regnano allo stesso tempo e, successivamente, l'apparente consistenza di cera. Generano così attimi rivelatori.

Oltre alla trama palese, si può rintracciare nei testi la «fitta rete di corrispondenze segrete» (a cui ha accennato Arbogast<sup>58</sup>), formata da una serie di ripetizioni e variazioni sonore, le quali, in gran parte, contribuiscono a veicolare il senso espresso a livello lessicale e sintattico.

Per la trascrizione dei fonî della lingua romana si pone il problema della pronuncia di una lingua artificiale della quale non abbiamo attestazioni acustiche. Il lettore non può che fare corrispondere i grafemi e le loro sequenze ai suoni di una delle lingue romanze di riferimento. In questa sede, dopo avere appurato che le differenze tra la pronuncia italiana e quella spagnola non incidono sulle strutture reiterative sonore, si è preso per riferimento l'italiano, tranne che per la pronuncia della <z> finale in «luz» e «fallaz», che si è trascritta con la fricativa spagnola [θ].

Particolarmente significative sono le figure ripetitive sonore nei primi quattro versi che – nella ricostruzione della realtà poetica – assumono una funzione semantica. Spiccano le ripetizioni della base aggettivale «galb-» / «gelb-» per mezzo delle quali il soggetto, circondato da un «galbo fulgor» / «gelbem glanz» (v. 3) e da una «seta galba» / «gelbe seide» (v. 4), viene ricondotto alla «rosa» nominata nel titolo. Colpiscono anche le anfore «En la [...] En la» e «Im [...] Im» che legano i primi due versi. A ben vedere, in *Rosa galba* i primi quattro righi sono uniti dalle ripetizioni della sequenza «En la», [enla], (vv. 1-2) e dalle sue variazioni «Ella», [ella], al terzo verso, ed «en[...]la», nelle due sequenze discontinue [en] e [la] nella parola «Envelata», al verso successivo:

- 1 **En la** atmosfera calida tremulante de odores
- 2 **En la** luz argentea de un di fallaz
- 3 **Ella** respirá circunfundida de un galbo fulgor
- 4 **Envelata** toto en una seta galba<sup>59</sup>

Si tratta dei versi in cui viene introdotta l'atmosfera iniziale, che il lettore di entrambe le versioni linguistiche può ricostruire cogliendo le corrispondenze tra le immagini impiegate: il soggetto circconfuso dal «galbo fulgor» / «gelbem glanz» e avviluppato in un tessuto lucente di «seta galba» / «gelbe seide», la «Rosa galba» / «Gelbe Rose», respira in un ambiente di aria «calda» («calida», «warm-», v. 1) colma di «odori» («odores», «gerüchen», v. 1). Il respiro e l'odore della «rosa gialla» sembrano effondersi, assieme

<sup>57</sup> Il carattere ingannevole viene espresso con l'aggettivo «fallaz» / «falsch» nel secondo verso.

<sup>58</sup> Vedi *supra*, p. 122 e nota 46.

<sup>59</sup> Le evidenziazioni in grassetto sono a cura dell'autrice.



all'alone di lucentezza che la circonda, nell'aria circostante formando un unico spazio in cui si amalgamano percezioni olfattive e visive.

Nella versione in lingua romana il senso di diffusione degli odori nell'atmosfera trova espressione anche grazie alla ripresa di determinati suoni della locuzione «en la atmosfera calida» nel secondo attributo dell'atmosfera: «tremulante de odores». Trascrivendo le consonanti impiegate, si può notare la variazione della sequenza [n l t m] in «enla atmosfera» nella sequenza [m l n t] all'interno di «tremulante»<sup>60</sup>:

En la atmosfera calida tremulante de odores

n l t m s f r k l d t r m l n t d d r s

Rivolgendo l'attenzione alle unità sillabiche, si può cogliere che i due attributi dell'atmosfera si richiamano per mezzo delle sillabe bimbri «-da» in «calida» e «de» e «do-» in «tremulante de odores» con la stessa oclusiva sonora [d] iniziale:

En la atmosfera calida tremulante de odores

La ripresa e variazione dei foni consonantici nel verso simula il mescolarsi degli «odori» all'aria «calda» dell'«atmosfera» in un ambiente in cui gli «odori», diffondendosi, riempiono tutto con la loro vibrazione.

Il tremolio degli odori nel primo verso può evocare il luccichio della «luce argentea», nominata nel rigo successivo. A generare questo effetto evocativo contribuisce, in entrambe le versioni, l'anafora ai primi due versi, che mette in relazione l'«atmosfera» con la «luce». Nella versione in tedesco l'effetto viene prodotto con maggiore insistenza mediante ulteriori strumenti stilistici che sottolineano il nesso tra le espressioni «silbernen licht» («argentea luce», v. 2) e «zitternden luftkreis» («tremante atmosfera», v. 1): le tre sillabe degli attributi «zitternden» e «silbernen» hanno le stesse vocali e la stessa accentuazione e danno vita a un'assonanza; e la [l] iniziale della parola seguente, rispettivamente, «luftkreis» e «licht», si colloca in sillaba tonica, producendo un'allitterazione.

Nella versione in lingua romana i primi tre versi sono percorsi e animati da un gioco di ripetizioni e variazioni sillabiche, al quale fanno eco

<sup>60</sup> Si impiega la tecnica di trascrizione delle sequenze consonantiche o vocaliche elaborata da Domenico Silvestri che ha individuato determinate «figure sequenziali del linguaggio poetico», puramente consonantiche o esclusivamente vocaliche, definendole «paragrammi», in contrapposizione ai «gràmmata relazionali-referenziali o segni del linguaggio normale». Tra i paragrammi riconosciuti da Silvestri vi sono le «iterazioni», i «parallelismi», gli «incastrati», le «specularità» e i «contrastati» (Domenico Silvestri, *Analisi linguistica della poesia*, in *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica*. 1: *La ricorsività vocalica*, a cura di Domenico Silvestri – Clara Montella, Arte tipografica, Napoli 1996, p. 15). Non vi rientra invece la variazione di una sequenza consonantica come la figura [n l t m ..... m l n t] appena individuata nella poesia *Rosa galba*.





quelle, analoghe, nel quarto verso: le sillabe [de] e [di] in «**de un di**» (v. 2) riprendono le tre sillabe [da], [de] e [do] in «**calida [...] de odores**» (v. 1) ripetendo la sequenza [de], mentre le tre sillabe [di], [da] e [de] nelle parole «**circunfundida de**» (v. 3) non solo ripropongono la sequenza [de] che ricorre nei primi tre versi, ma ripetono anche le sillabe [di] e [da], rispettivamente al secondo e al primo rigo. Questo gioco sonoro formato da sillabe bimembri con occulsiva dentale sonora [d] iniziale viene completato dalle iterazioni delle sillabe con occulsiva dentale sorda [t] – [ta], [to], [to] e [ta] – nel verso successivo.

- 1 En la atmosfera **calida** tremulante **de odores**
- 2 En la luz argentea **de un di** fallaz
- 3 Ella respirá **circunfundida de** un galbo fulgor
- 4 Envelata **toto** en una seta galba

Analogamente all'anafora nei primi due versi e alle sue variazioni ai versi tre e quattro, l'insieme di queste ricorrenze sonore svolge una doppia funzione: da un lato, unisce gli enunciati dei primi quattro versi sottolineando che formano un'immagine d'insieme; in questo senso le ricorrenze fonetiche sono da supporto ai significati espressi a livello lessicale e sintattico; dall'altro, costituisce una trama musicale, fine a se stessa, alternativa alla trama tradizionalmente intesa, che irrompe nel testo distogliendo l'attenzione dalla «rosa galba» e dall'immagine rappresentata.

Le successive ricorrenze fonetiche che verranno prese in esame possono essere utilizzate per ricostruire la realtà poetica che ha per protagonista la «rosa gialla».

Nel terzo verso mettono in rilievo le espressioni corrispondenti «galbo fulgor» e «gelbem glanz».

Nella lingua romana risaltano le sequenze consonantiche speculari [g l] e [l g] in «**galbo fulgor**». Queste ultime rafforzano l'unione di «galbo» e di «fulgor», evidenziando che si tratta di un'espressione con una propria unità semantica: il «galbo fulgor» ha una sua specificità ed è questo determinato fulgore a pervadere lo spazio poetico creato dal testo.

In tedesco il costrutto di reiterazioni fonetiche attorno alla locuzione «**gelbem glanz**» è più ampio. Qui sono l'allitterazione e la reiterazione della sequenza [g l] in «**gelbem glanz**» a dare un'unità sonora e semantica all'espressione. Si può poi notare che due ulteriori figure consonantiche tengono insieme l'intero sintagma preposizionale «**von gelbem glanz umgossen**», corrispondente a «**circunfundida de un galbo fulgor**»: la variazione della sequenza [n g l] in «**von gelbem**» ottenuta con la sequenza [g l n] in «**glanz**» e la ripetizione della figura [m g] in «**gelbem glanz**» e in «**umgossen**».

von **gelbem glanz umgossen**  
f n g l b **m g l n** ts **m g** s n





Nel quarto verso, l'iniziale [g] dell'allitterazione «gelbem glanz» ritorna due volte in «ganz gehüllt» («del tutto avvolta») e una volta nell'aggettivo «gelber» (che forma un'allitterazione assieme a «ganz»), continuando a diffondere, sottolineandola, la lucentezza gialla che avvolge tutto e che caratterizza la «Gelbe Rose».

3 Hauchte sie von **g**elbem **g**lanz umgossen  
4 **G**anz gehüllt in **g**elbe seide

La potenza della ripetizione dell'occlusiva velare [g] appare evidente se si tiene conto dell'alto numero di sillabe toniche in cui compare nei versi tre e quattro, che rinviano all'aggettivo «Gelbe» nel titolo.

**G**elbe Rose  
/ \_ / \_  
[...]  
3 Hauchte sie von **g**elbem **g**lanz umgossen  
/ \_ / \_ / \_ / \_ / \_  
4 **G**anz gehüllt in **g**elbe seide  
/ \_ / \_ / \_ / \_

Nella versione in lingua romana le iterazioni sonore legate all'iniziale di «galba» e «galbo» sono assai meno pervasive. Nel testo merita, però, di essere segnalata un'altra figura, che investe il secondo verso: la ripetizione della sequenza [l l θ] in «la luz» e in «fallaz», che contribuisce a gettare un ponte tra «la luce» e l'attributo di «di» («di»), «fallaz», favorendo la lettura: «la luz fallaz» («la luce fallace»). Questa interpretazione non viene suggerita dal verso in tedesco, in cui la ricorsività consonantica è meno sviluppata, tanto che le [l] in «silbernen licht» e in «falschen», corrispondente a «fallaz», non producono lo stesso effetto del parallelismo consonantico nella lingua romana.

Oltre alla ricorsività puramente consonantica, sulla quale si sono principalmente concentrate le osservazioni sin qui esposte, i testi evidenziano una spiccata ricorsività vocalica che conferisce musicalità ai versi e che, essendo molto sviluppata in entrambe le versioni linguistiche, può essere considerata un principio costitutivo del verso<sup>61</sup>.

Adottando la tecnica e la terminologia elaborate da Domenico Silvestri, è possibile individuare numerosi «paragrammi», sia consonantici che vocalici, quali «iterazioni», «specularità», «incastrì» e «parallelismi»<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> L'unico verso in cui la ricorsività vocalica è meno sviluppata è il quinto della versione in tedesco, nel quale le figure reiterative coprono poco più della metà delle posizioni vocaliche.

<sup>62</sup> Dal momento che non sono figure reiterative, i paragrammi denominati «contrastì» non sono stati presi in esame (vedi nota 60). Come si può notare nell'analisi paragramma-



Nell'analisi paragrammaticale si evidenzieranno con il grassetto tutti i suoni interessati da figure paragrammaticali sottolineando quelli appartenenti al tipo messo a fuoco di volta in volta, sottolineato e accentuato con il grassetto nel testo dei singoli versi. Per la trascrizione delle sequenze vocaliche si è fatto riferimento non ai singoli foni ma ad aree vocaliche<sup>63</sup>, e non sono state contraddistinte le vocali lunghe.

Tra le iterazioni, le sequenze contigue sia di elementi identici sia di combinazioni identiche, spiccano, nella versione in lingua romana, quelle vocaliche nel quarto, nel quinto, nel decimo e nel dodicesimo verso e quelle consonantiche nell'ottavo rigo, che formano anche la struttura parallela [s s s ... s s s]. Per quel che riguarda il decimo verso, è molto verosimile che la lettera <o> finale di «creato» sia un errore materiale e che l'autore intendesse scrivere «creata», al femminile. La flessione al maschile del participio passato «creato», infatti, non solo è in contrasto con il soggetto femminile al quale si riferisce, ma non è neanche giustificata a livello sonoro, dal momento che interrompe le sequenze foniche formate dalle vocali [e] e [a]. Nella versione in tedesco l'autore fa un largo impiego di iterazioni vocaliche nel secondo e nel settimo verso:

<i>Rosa galba</i> : iterazioni	<i>Gelbe Rose</i> : iterazioni
1 En <b>la</b> <u>atmosfera</u> <b>calida</b> tremulante <b>de</b> <b>odores</b> n l t m s f r k l d t r m l n t <b>dd</b> r s (6 su 20) <sup>64</sup> <b>e a a o e a a i a e u a e e o o e</b> (15 su 17)	1 Im warmen von gerüchen zitternden luftkreis <b>m v m n f n g r ç n t s t n d n l f t k r s</b> <sup>65</sup> (9 su 21) <b>i a e o e y e i a e u a i</b> (12 su 13)
2 En <b>la</b> <u>luz</u> <b>argentea</b> de un di <b>fallaz</b> n l l <b>θ</b> r d ç n t <b>d n d f l l θ</b> (9 su 15) <b>e a u a e e a e u i a a</b> (10 su 12)	2 <b>I</b> m <u>silbernen</u> licht eines <b>falschen</b> tages m z l b <b>n n</b> l ç t n s f l f n t g s (2 su 18) <b>i i a e i a i e a e a e</b> (12 su 12)

ticale che segue, spesso lo stesso fono contribuisce a formare più di una figura sequenziale.

<sup>63</sup> Nella stessa area si sono fatte rientrare le vocali [a] e [v], trascritte con il simbolo [a]. Le vocali [e], [ɛ] e [ə] 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].

<sup>64</sup> Tra parentesi si indica il numero delle posizioni occupate da figure paragrammaticali sul totale delle posizioni consonantiche o vocaliche nel verso. Tra le figure considerate non vengono fatte rientrare le variazioni di una sequenza consonantica o vocalica.

<sup>65</sup> Per quel che riguarda i suoni del tedesco, si sono trascritte tutte le possibili varianti consonantiche del fonema /r/ con il simbolo [r], mentre, con il simbolo [a] si è trascritto l'allofono vocalico [ʁ]. Inoltre si è resa la desonorizzazione finale che interessa le occlusive. Non si è invece resa l'elisione della vocale [ə] in sillaba atona alla fine della parola, e non si è trascritta l'occlusiva glottidale [ʔ]. I dittonghi corrispondenti alle sequenze grafiche <ei> e <au> sono stati trascritti, rispettivamente, con le sequenze [ai] e [au].



<p>3 Ella respirá circunfundida de un galbo fulgor  <u>l l r s p r t f r k n f n d d d n g l b f l g r</u> (13 su 23)  <u>e a e i a i u u i a e u a o u o</u> (13 su 16)</p> <p>4 Envelata toto en una seta galba  n v l <u>t t t n n</u> s t g l b (5 su 13)  <u>e e a a o o e u a e a a a</u> (11 su 13)</p> <p>5 Multo vagamente. con aria extranea  m l t v g m n t k n r k s t r n (4 su 16)  u o a a e e o a i a e a e a (13 su 14)</p> <p>6 No lassando devinar distinctas formas  n l s s n d d v n r d s t n k t s f r m s (8 su 21)  o a a o e i a i i a o a (11 su 12)</p> <p>7 Que si sua boca se contracta in moriento subridet  k s s b k s k n t r k t n<sup>66</sup> m r n t s b r d r (18 su 22)  u e i u a o a e o a a i o i e o u i e (18 su 19)</p> <p>8 E suas spatulas o suo seno en un leve altiar  s s s p t l s s s n n n l v l t r (15 su 17)  e u a a u a o u o e o e u e e a i a (18 su 18)</p> <p>9 Dea misteriosa de Brahmputra o Gange  d m s t r s d b r m p t r g n d j (4 su 16)  e a i e i o e a e a u a o a e (15 su 15)</p> <p>10 Pareceste creato de cera inanimata  p r t f s t k r t d t f r n n m t (6 su 15)  a e e e e a o e e a i a i a a (14 su 15)</p> <p>11 Sin tuos oculos densamente ad umbratos  s n t s k l s d n s m n t d m b r t s (8 su 19)  i u o o o e a e e e a u a o (10 su 13)</p> <p>12 Quando lassos del reposo subito se levaron  k n d l s s s d l<sup>67</sup> r p s s b t s l v r n (11 su 20)  u a o a o e e e o o u i o e e a o (13 su 16)</p>	<p>3 Hauchte sie von gelbem glanz umgossen  h ç t z f n g l b m g l n t s m g s n (7 su 18)  a u e i o e e a u o e (9 su 11)</p> <p>4 Ganz gehüllt in gelbe seide  g n t s g h l t n g l b z d (4 su 13)  a e y i e e a i e (8 su 9)</p> <p>5 Fast gestaltlos mit fremdem aussehn  f s t g f t l t l s m t f r m d m s z n (9 su 20)  a e a o i e e a u e (6 su 10)</p> <p>6 Nur lässt sie bestimmte formen ahnen  n l s t z b j t m t f r m n n n (6 su 16)  u a e i e i e o e a e (10 su 11)</p> <p>7 Wenn sich ihr mund zu sterbendem lächeln verzieht  v n z ç m n t t s f t r b n d m l ç l n f t s t (7 su 22)  e i i a u u e e e e e e a i (13 su 14)</p> <p>8 Und ihre schulter ihr busen zu leichtem zucken.  n t r f l t b z n t s l ç t m t s k n (0 su 17)  u i e u a i a u e u a i e u e (14 su 15)</p> <p>9 Göttin geheimnisvoll vom Brahmputra vom Ganges  g t n g h m n s f l f m b r m p t r f m g n d j s (7 su 24)  ø i e a i i o o a a u a o a e (13 su 15)</p> <p>10 Du schienst aus wachs geschaffen und seelenlos  d j n s t s v k s g f f n n t z l n l s (8 su 20)  u i a u a e a e u e e o (9 su 12)</p> <p>11 Ohne dein dichtbeschattetes auge  n d n d ç t b j t t s g (5 su 12)  o e a i e a e e a u e (9 su 12)</p> <p>12 Wenn es der ruhe müd sich plötzlich erhob  v n s d r m t z ç p l t s l ç h p (3 su 16)  e e e a u e y i o i e a o (9 su 13)</p>
--	---

<sup>66</sup> Si noti la variazione [k n t . k t n] in «contracta in».

<sup>67</sup> Il verso presenta la variazione consonantica [d l s . s d l] in «quando lassos del».



Tra le sequenze speculari colpiscono per estensione quelle vocaliche contigue nel terzo e nel decimo verso nella lingua romana. Nell'undicesimo verso si può notare la specularità contigua [a e e a] realizzata in entrambe le versioni linguistiche:

<i>Rosa galba</i> : specularità	<i>Gelbe Rose</i> : specularità
1 En <u>la</u> atmosfera calida tremul <u>ante</u> de odores n l t m s f r k l d t r m l n t d d r s e a a o e a a i a e u a e e o o e	1 Im w <u>armen</u> von gerüchen zitter <u>nden</u> luftkre <u>is</u> m v m n f n g r ç n t s t n d n l f t k r s i a e o e y e i a e u a i
2 En <u>la</u> luz argente <u>a</u> de un di fallaz n l l o r d ç n t d n d f l l o e a u a e e a e u i a a	2 Im silber <u>nen</u> licht <u>eines</u> falschen tages m z l b n n l ç t n s f l j n t g s i i a e i a i e a e a e
3 Ella respirá circun <u>fundida</u> de un galbo fulgor l l r s p r t r f r k n f n d d d n g l b f l g r e a e i a i u u i a e u a o u o	3 Hauchte sie von gelbem glanz umgossen h ç t z f n g l b m g l n t s m g s n a u e i o e e a u o e
4 Envel <u>ata</u> toto en una <u>seta</u> galba n v l t t t n n s t g l b e e a a o o e u a e a a a	4 Ganz gehüllu <u>t</u> in gelbe <u>seide</u> g n t s g h l t n g l b z d a e y i e e a i e
5 Multo vagamente. con <u>aria</u> <u>extranea</u> m l t v g m n t k n r k s t r n u o a a e e o a i a e a e a	5 Fast gestaltlos mit fremde <u>m</u> aussehn f s t g j t l t l s m t f r m d m s z n a e a o i e e a u e
6 No lassando devinar <u>distinctas</u> formas n l s s n d d v n r d s t n k t s f r m s o a a o e i a i i a o a	6 Nur lässt sie best <u>immte</u> formen <u>ahnen</u> n l s t z b j t m t f r m n n n u a e i e i e o e a e
7 Que si <u>sua</u> boca se <u>contracta</u> in moriento subridet k s s b k s k n t r k t n m r n t s b r d r u e i u a o a e o a a i o i e o u i e	7 Wenn sich <u>ihr</u> mund zu sterbendem lächeln <u>verzieht</u> v n z ç m n t t s j t r b n d m l ç l n f t s t e i i a u u e e e e e a i
8 E <u>suas</u> spatulas o suo seno en un leve <u>altiar</u> s s s p t l s s s n n n l v l t r e u a a u a o u o e o e u e e a i a	8 Und ihre schulter <u>ihr</u> busen zu leichtem <u>zucken</u> . n t r j l t b z n t s l ç t m t s k n u i e u a i a u e u a i e u e
9 <u>Dea</u> misteriosa de Brahmaputra <u>o</u> Gange d m s t r s d b r m p t r g n d ç e a i e i o a e a a u a o a e	9 Göttin <u>geheimnisvoll</u> vom Brahmaputra vom <u>Ganges</u> g t n g h m n s f l f m b r m p t r f m g n d ç s ø i e a i i o o a a u a o a e
10 <u>Pareceste</u> creato de <u>cera</u> inanimata p r t f s t k r t d t f r n n m t a e e e e a o e e a i a i a a	10 Du schienst aus wachs geschaffen und seelenlos d f n s t s v k s g f f n n t z l n l s u i a u a e a e u e e o
11 <u>Sin</u> tuos oculos <u>densamente</u> ad umbratos s n t s k l s d n s m n t d m b r t s i u o o o e a e e a u a o	11 Ohne dein dichtbeschattetes <u>auge</u> n d n d ç t b j t t s g o e a i i e a e e a u e
12 Quando <u>lassos</u> del reposo subito <u>se</u> levaron k n d l s s s d l r p s s b t s l v r n u a o a o e e o o u i o e e a o	12 Wenn es der ruhe müd sich plötzlich erhob v n s d r m t z ç p l t s l ç h p e e e a u e y i ø i e a o



Gli incastri, formati da «ogni differenza sequenziale che si costituisca come tale rispetto a due situazioni tra loro identiche che la precedono e la seguano immediatamente», coincidono con le specularità contigue<sup>68</sup>. Nella versione in lingua romana sono assai numerosi gli incastri consonantici e vocalici nel terzo verso e quelli vocalici sia nel sesto rigo, che fanno tutti parzialmente parte di figure speculari, sia nell'ottavo, nel nono e nel decimo verso. Come nel testo di partenza nella lingua romana, anche nel testo di arrivo abbondano gli incastri vocalici nel sesto, nell'ottavo e nel decimo verso. Lo stesso paragramma vocalico è inoltre assai frequente nel secondo verso della versione in tedesco, nella quale il primo verso si caratterizza per i suoi tre incastri consonantici<sup>69</sup>:

<i>Rosa galba</i> : incastri	<i>Gelbe Rose</i> : incastri
1 En la atmosfera <u>calida</u> tremulante de <u>odores</u> n l t m s f r k l d t r m l n t d d r s <u>e a a o e a i a e u a e e o o e</u>	1 <u>Im warmen von gerüchen</u> zitternden luftkreis <u>m v m n f n g r ç n t s t n d n l f t k r s</u> <u>i a e o e y e i a e u a i</u>
2 En la <u>luz argentea</u> de un <u>di</u> fallaz n l l o r d ç n t <u>d n d f l l o</u> <u>e a u a e e a e u i a a</u>	2 Im silbernen <u>licht eines falschen tages</u> m z l b n n l ç t n s f l j n t g s <u>i i a e i a i e a e a e</u>
3 <u>Ella respirá circumfundida</u> de un galbo <u>fulgor</u> l l r s p r t j r k <u>n f n d d d n g l b f l g r</u> <u>e a e i a i u u i a e u a o u o</u>	3 Hauchte sie von gelbem glanz umgossen h ç t z f n g l b m g l n t s m g s n <u>a u e i o e e a u o e</u>
4 Envelata toto en una <u>seta</u> galba n v l t t t n n s t g l b <u>e e a a o o e u a e a a a</u>	4 Ganz gehüllt in gelbe seide <u>g n t s g h l t n g l b z d</u> <u>a e y i e e a i e</u>
5 Multo vagamente. con <u>aria extranea</u> m l t v g m n t k n r k s t r n <u>u o a a e e o a i a e a e a</u>	5 Fast <u>gestaltlos</u> mit fremdem aussehn f s t g j t l t l s m t f r m d m s z n <u>a e a o i e e a u e</u>
6 <u>No lassando devinar distinctas formas</u> n l s s n d d v n r d s t n k t s f r m s <u>o a a o e i a i i a o a</u>	6 Nur lässt sie <u>bestimmte formen ahnen</u> n l s t z b f t m t f r m n n n <u>u a e i e i e o e a e</u>
7 Que si sua <u>boca se</u> contracta in <u>moriento</u> <u>subrider</u> k s s b k s k n t r k t n m r n t s b r d r <u>u e i u a o a e o a a i o i e o u i e</u>	7 Wenn sich ihr mund zu sterbendem <u>lächeln</u> verzieht v n z ç m n t t s f t r b n d m l ç l n f t s t <u>e i i a u e e e e e e a i</u>

<sup>68</sup> Domenico Silvestri, *Analisi linguistica della poesia*, cit., pp. 16-17.

<sup>69</sup> Non è un caso che l'autore, dopo avere modificato il primo verso eliminando nella stesura edita nella «Allgemeine Kunst-Chronik» due degli incastri consonantici e scrivendo «In warmem von Gerüchen zitterndem Luftkreis», sia tornato sui propri passi, dando alle stampe nella *Gesamt-Ausgabe* una stesura il cui primo verso recita, come nelle prime elaborazioni: «Im warmen von gerüchen zitternden luftkreis». In questa maniera ha anche ricostituito l'anafora che lega i primi due rigi.



<p>8 E <u>s</u>uas spatulas <u>o</u> suo seno <u>en un</u> leve <u>alt</u>iar  s s s p t l s s s n n n l v l t r  <u>e u a a u a o u o e o e u e e a i a</u></p> <p>9 Dea <u>m</u>isteriosa de Brahma<u>p</u>utra <u>o</u>  Gange  d m s t r s d b r m p t r g n d j  <u>e a i e i o a e a a u a o a e</u></p> <p>10 Pare<u>c</u>este <u>cre</u>ato de cera <u>in</u>animata  p r t f s t k r t d t f r n n m t  <u>a e e e e a o e e a i a i a a</u></p> <p>11 Sin tuos oculos <u>d</u>ensamente ad <u>u</u>mbros  s n t s k l s d n s m n t d m b r t s  i u o o o <u>e a e e a u a o</u></p> <p>12 Quando <u>l</u>assos del <u>re</u>poso subito ce  levaron  k n d l s s s d l r p s s b t s l v r n  <u>u a o a o e e o o u i o e e a o</u></p>	<p>8 Und ihre schulter <u>i</u>hr busen zu leichtem  zucken.  n t r f l t b z n t s l ç t m t s k n  <u>u i e u a i a u e u a i e u e</u></p> <p>9 Göttin geheimnis<u>v</u>oll vom Brahma<u>p</u>utra  vom Ganges  g t n g h m n s f l f m b r m p t r f m g n d j s  ø i e a i i o o a a u a o a e</p> <p>10 Du schienst <u>a</u>us wachs <u>g</u>eschaffen <u>u</u>nd  seelenlos  d f n s t s v k s g f f n n t z l n l s  u i a u a e a e u e e o</p> <p>11 Ohne <u>d</u>ein <u>d</u>ichtbeschattetes <u>a</u>uge  n <u>d n d</u> ç t b f t t s g  o e a i i e a e e a u e</p> <p>12 Wenn es der ruhe müd <u>s</u>ich <u>p</u>lötz<u>l</u>ich  erhob  v n s d r m t z ç p l t s l ç h p  e e e a u e y i o i e a o</p>
--	---

Numerose sono le sequenze identiche non contigue dette «paral-  
lelismi». Come si è visto, svolgono un ruolo rilevante il parallelismo  
consonantico che collega «la luz» e «fallaz» (v. 2) e la figura [mg...mg]  
che, assieme ad altre strutture sequenziali consonantiche, contribuisce a  
conferire unità al sintagma «von gelbem glanz umgossen» (v. 3). Quanto  
ai parallelismi vocalici, sono particolarmente significativi quelli nel primo  
verso in lingua romana: il parallelismo [e a a . e a a] (presente anche nel  
quarto verso), che delimita dal punto di vista sonoro l'espressione «en la  
atmosfera calida», e la figura [a e . a e] ricorrente in «calida tremulante»,  
che unisce la locuzione «en la atmosfera calida» all'attributo «tremolante  
de odores».

<p><i>Rosa galba</i>: parallelismi</p> <p>1 <u>E</u>n la <u>a</u>tmosfera <u>calida</u> <u>tremulante</u> de  odores  n l t m s f r k l d t r m l n t d d r s  <u>e a a o e a a i a e u a e e o o e</u></p> <p>2 <u>E</u>n la <u>l</u>uz <u>argentea</u> de un di <u>f</u>allaz  n l l o r d j n t d n d f l l o  <u>e a u a e e a e u i a a</u></p> <p>3 Ella respirà circunfundida de un galbo  fulgor  l l r s p r t f r k n f n d d d n g l b f l g r  <u>e a e i a i u u i a e u a o u o</u></p> <p>4 Envelata toto en una seta galba  n v l t t t n n s t g l b  <u>e e a a o o e u a e a a a</u></p>	<p><i>Gelbe Rose</i>: parallelismi</p> <p>1 <u>I</u>m warmen von gerüchen <u>z</u>itternden  luftkreis  m v m n f n g r ç n t s t n d n l f t k r s  <u>i a e o e y e i a e u a i</u></p> <p>2 Im <u>s</u>ilbernen <u>l</u>icht eines <u>f</u>alschen <u>t</u>ages  m z l b n n l ç t n s f l f n t g s  <u>i i a e i a i e a e a e</u></p> <p>3 <u>H</u>auchte sie von <u>g</u>elbem <u>g</u>lanz <u>u</u>mgossen  h ç t z f n g l b m g l n t s m g s n  <u>a u e i o e e a u o e</u></p> <p>4 Ganz gehüllt in <u>g</u>elbe <u>s</u>eide  g n t s g h l t n g l b z d  a e y i e e a i e</p>
---	--



<p>5 Multo <u>vagamente</u>, con <u>aria</u> extranea m l t v g m n t k n r k s t r n u <u>o a a e e o a i a e a e a</u></p> <p>6 No <u>lassando</u> <u>devinar</u> <u>distinctas</u> <u>formas</u> n l s s n d d v n r d s t n k t s f r m s <u>o a a o e i a i i a o a</u></p> <p>7 <u>Que</u> <u>si</u> sua <u>boca</u> <u>se</u> <u>contracta</u> in <u>moriento</u> <u>subridet</u> k s s b k s k n t r k t n m r n t s b r d r u e i u a o a e o a a i o i e o u i e</p> <p>8 <u>E</u> <u>suas</u> <u>spatulas</u> o suo <u>seno</u> <u>en</u> <u>un</u> <u>leve</u> <u>altiar</u> s s s p t l s s s n n n l v l t r <u>e u a a u a o u o e o e u e e a i a</u></p> <p>9 <u>Dea</u> <u>misteriosa</u> <u>de</u> <u>Brahmaputra</u> <u>o</u> <u>Gange</u> d m s t r s d b r m p t r g n d j <u>e a i e i o a e a a u a o a e</u></p> <p>10 Pareceste <u>creato</u> <u>de</u> <u>cera</u> <u>inanimata</u> p r t f s t k r t d t f r n n m t <u>a e e e e a o e e a i a i a a</u></p> <p>11 Sin <u>tuos</u> <u>oclos</u> <u>densamente</u> <u>ad</u> <u>umbratos</u> s n t s k l s d n s m n t d m b r t s i u o o o e a e e a u a o</p> <p>12 <u>Quando</u> <u>lassos</u> <u>del</u> <u>reposito</u> <u>subito</u> <u>se</u> <u>levaron</u> k n d l s s s d l r p s s b t s l v r n u <u>a o a o e e o o u i o e e a o</u></p>	<p>5 Fast <u>gestaltlos</u> mit fremdem <u>aussehn</u> f s t g f t l t l s m t f r m d m s z n <u>a e a o i e e a u e</u></p> <p>6 Nur <u>lässt</u> sie bestimmte <u>formen</u> <u>ahnen</u> n l s t z b j t m t f r m n n n u <u>a e i e i e o e a e</u></p> <p>7 Wenn sich ihr <u>mund</u> zu <u>sterbendem</u> <u>lächeln</u> <u>verzieht</u> v n z ç m n t t s f t r b n d m l ç l n f t s t e i i a u e e e e e e e a i</p> <p>8 Und <u>ihre</u> <u>schulter</u> <u>ihr</u> <u>busen</u> <u>zu</u> <u>leichtem</u> <u>zucken</u>. n t r f l t b z n t s l ç t m t s k n u <u>i e u a i a u e u a i e u e</u></p> <p>9 Göttin <u>geheimnisvoll</u> vom <u>Brahmaputra</u> <u>vom Ganges</u> g t n g h m n s f l f m b r m p t r f m g n d j s ø i e a i i o o a a u a o a e</p> <p>10 Du <u>schienst</u> aus <u>wachs</u> <u>geschaffen</u> und <u>seelenlos</u> d f n s t s v k s g f f n n t z l n l s u i a u a e a e u e e o</p> <p>11 Ohne <u>dein</u> <u>dichtbeschattetes</u> <u>auge</u> n d n d ç t b j t t s g o e a i i e a e e a u e</p> <p>12 Wenn es <u>der</u> <u>ruhe</u> <u>müd</u> sich <u>plötzlich</u> <u>erhob</u> v n s d r m t z ç p l t s l ç h p e e e a u e y i ø i e a o</p>
---	---

Tutti i tipi di paragrammi vocalici e consonantici considerati, presenti in entrambe le versioni linguistiche, fanno parte della gamma di strumenti stilistici di cui si compone l'idioletto translinguistico dell'autore. In questo strumentario rientrano anche le anfore e le allitterazioni, nonché le variazioni di sequenze foniche, come, ad esempio, la figura [n l t m ..... m l n t] nel primo verso in lingua romana e la figura [n g l .. g l n] nel terzo rigo in tedesco<sup>70</sup>. Le figure considerate formano una trama sonora nascosta con molteplici sottounità in rapporto tra loro: quelle – se così si può dire – ‘orizzontali’ nel singolo verso e quelle ‘verticali’ che uniscono più d'un verso. Spesso contribuiscono a mettere in relazione versi, parole e sintagmi, venendo in aiuto al lettore nella ricostruzione della realtà poetica. Non assolvono questa funzione quando, introducendo trame sonore con una spiccata autonomia estetica, distolgono dai significati lessicali e sintattici degli enunciati (come

<sup>70</sup> Si ricordano anche le variazioni consonantiche [k n t . k t n] e [d l s . s d l], rispettivamente al settimo e all'ultimo verso del testo in lingua romana.



nel caso del gioco di sillabe con occlusiva dentale iniziale nei primi quattro versi in lingua romana). Ai versi, privi di rima e di una metrica tradizionale, conferiscono una propria musicalità.

### 3.2 *Una conclusione interlocutoria*

L'indagine svolta sin qui non consente ancora di rispondere alla domanda iniziale: se George, grazie alla scrittura nella lingua romana, si sia impadronito dell'uso di alcune delle strutture fonetiche sperimentate in quell'idioma, e se, passando per l'autotraduzione, abbia arricchito con esse il suo linguaggio poetico in tedesco. Solo lo studio di un *corpus* più ampio potrà forse dare un'adeguata risposta.

Peraltro, l'esame della poesia *Rosa galba / Gelbe Rose* già consente di ravvisare nella ricorsività vocalica un principio costitutivo del verso comune alle due versioni linguistiche. Permette, inoltre, di constatare nella versione in tedesco, oltre all'uso magistrale dell'assonanza e dell'allitterazione, anche l'impiego di ulteriori figure ricorsive consonantiche che, rispetto a quelle meno pervasive del testo nella lingua romana, contribuiscono maggiormente a rendere la presenza di una lucentezza gialla diffusa.

Al di là, comunque, di questi risultati parziali, quello che sembra incontestabile è che la fase creativa di intenso lavoro con i suoni linguistici nel verso, in cui si è iscritta la composizione nella lingua romana, non ha potuto non riflettersi, almeno indirettamente, sull'attività poetica nella lingua materna.