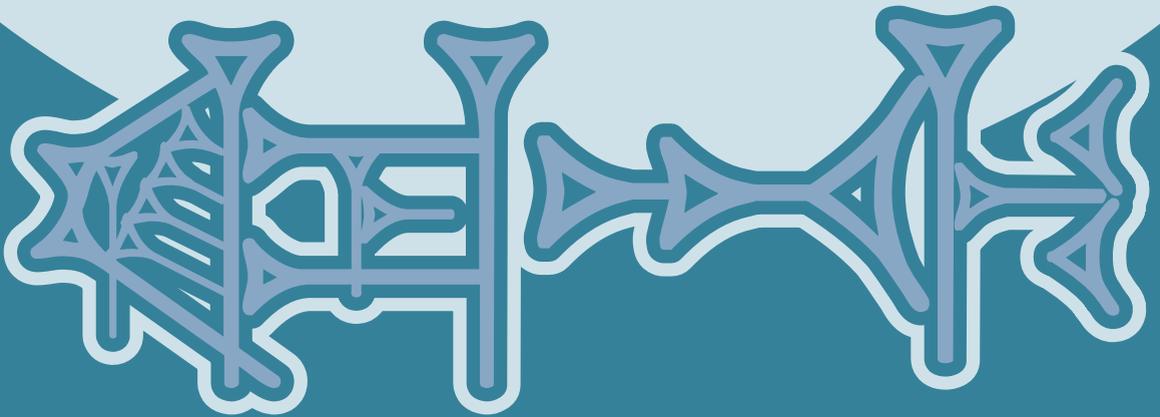


Lezioni di Traduzione

2



**La traduzione del *Nibelungenlied*.
Problemi di un atto interpretativo**

a cura di
Daide Bertagnolli

Bologna
2024

Lezioni di Traduzione

2

La traduzione del *Nibelungenlied*. Problemi di un atto interpretativo

a cura di
Davide Bertagnolli

LILEC • Bologna
2024

Lezioni di Traduzione

DIRETTORE

Alessandro Niero

COMITATO SCIENTIFICO

Edward Balcerzan
(*Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań*)

Rainer Grutman
(*University of Ottawa*)

Waltraud Kolb
(*Universität Wien*)

Matteo Lefèvre
(*Università di Roma "Tor Vergata"*)

Carlo Saccone
(*Università di Bologna*)

Teresa Seruya
(*Universidade de Lisboa*)

Evgenij Solonovič
(*RAN, Institut mirovoj literatury, Moskva*)

COMITATO DI REDAZIONE

Alberto Alberti, Nadzieja Bąkowska,
Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti,
Barbara Ivancic, Eugenio Maggi,
Roberto Mulinacci, Nahid Norozi

PROGETTO GRAFICO E LAYOUT EDITING

Nadzieja Bąkowska
Alberto Alberti

SEGRETERIA DI REDAZIONE, LAYOUT E COPYEDITING

Nadzieja Bąkowska
nadzieja.bakowska@unibo.it

I volumi della collana "Lezioni di Traduzione"
sono pubblicati online sulla piattaforma
AMS Acta dell'Università di Bologna e sono
liberamente accessibili



<<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>>

Lezioni di traduzione, 2
LILEC • AMS Acta by AlmaDL
University of Bologna Digital Library

© 2024 Authors

ISBN 9788854971653
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7871



<<https://site.unibo.it/tauri/it>>

IN COPERTINA



Rielaborazione dei pittogrammi sumerici per
'traduttore' (*eme* 'lingua' + *bala* 'girare'),
attestati in questa combinazione a partire
dal periodo Protodinastico IIIb
(ca 2450-2350 a.C.)

(cfr. ePSD, <<http://psd.museum.upenn.edu/nepsd-frame.html>>, s.v. *translator*).



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE ANCIENE

<<https://lingue.unibo.it/it>>



Indice

DAVIDE BERTAGNOLLI

Tradurre i Nibelunghi, una sfida senza tempo

5

ADELE CIPOLLA

*L'intraducibile del Nibelungenlied
Idioms, tecnicismi e locuzioni ricorrenti*

13

MARIA GRAZIA CAMMAROTA

*Espressioni idiomatiche e proverbi nel Nibelungenlied:
soluzioni traduttive a confronto*

33

FULVIO FERRARI

Tradurre i Nibelunghi: una questione di ritmo

51

ANNA CAPPELLOTTO

*«von weinen und von klagen»: tradurre le parole del dolore
nel Nibelungenlied*

63

ALESSANDRO ZIRONI

Terminologia per 'guerriero' nel Nibelungenlied: proposte di traduzione

83

DAVIDE BERTAGNOLLI

*Tradurre l'insulto: «Wen hâstu hie verkebet?»
Il litigio tra le regine nel Nibelungenlied*

99



TRADURRE I NIBELUNGHII: UNA QUESTIONE DI RITMO

FULVIO
FERRARI

La narrativa medievale tedesca, tra XII e XIV secolo, è narrativa in versi, in questo non differenziandosi dai modelli mutuati dalla letteratura francese. È, questo, un dato di fatto così scontato da non attirare quasi nemmeno l'attenzione degli studiosi: la composizione in versi è considerata, in buona sostanza, un vincolo di sistema che i poeti non avevano la possibilità di respingere e, in quanto vincolo predeterminato, non richiederebbe dunque una valutazione critica. Questa sottovalutazione dell'aspetto formale dell'epica – eroica o cortese che sia – mi sembra ingiustificata: la composizione di un testo narrativo è sempre un atto di comunicazione, e l'abilità del poeta nel combinare contenuto e ritmo contribuisce indubbiamente ad assicurare a un testo come il *Nibelungenlied* una sopravvivenza ben oltre il suo contesto storico-culturale di produzione, basti pensare alla celebre strofa di apertura delle redazioni A e C o al lapidario, implicito avvertimento di Dietrich ai Burgundi: «Kriemhilt noch sêre weinet den helt von Nibelungenlant» (str. 1724, v. 4).

La riduzione del valore letterario dell'epica medievale al solo aspetto narrativo ha quindi legittimato la rinuncia di diversi traduttori a ricercare effetti di suono adeguati al contenuto della narrazione, dando così vita a testi in prosa che sono ampie e dettagliate parafrasi dell'originale, ma che – a mio parere – sono ben lontani da lasciarne intuire la potenza. Un testo come il *Nibelungenlied*, d'altro canto, pone il traduttore di fronte a una difficile acquisizione di responsabilità: qualsiasi tentativo di restituirne sia



la tensione narrativa, sia la rilevanza della musicalità non può che dare origine a un testo *nuovo*, ispirato al modello, ma non coincidente con esso.

Nel breve spazio di questo intervento, è mia intenzione prendere in esame alcune traduzioni esemplari che si sono date, in tutto o in parte, l'obiettivo di non rinunciare alla dimensione musicale del poema, verificando l'interazione tra testo originale e contesto di ricezione. Le traduzioni prese qui in considerazione sono:

- *Il canto dei Nibelongi. Antico poema tedesco*. Prima traduzione italiana di Carlo Cernezzi, Pirrotta e C., Milano 1847;
- *I Nibelunghi. Poema epico germanico*. Traduzione in versi italiani di Italo Pizzi, Hoepli, Milano 1889;
- *I Nibelunghi*, a cura di Luigi di San Giusto (pseudonimo di Luisa Macina Gervasio), UTET, Torino 1955 (rist. di 1ª ed. 1933);
- *I Nibelunghi*, a cura di Laura Mancinelli, Einaudi, Torino 1972.

Sia il lavoro di Cernezzi, sia quello di Pizzi prendono evidentemente a modello l'*Illiade* di Vincenzo Monti¹, che Pizzi arriva a definire «divina traduzione» (Pizzi 1889: LVIII). Entrambi, inoltre, affermano di ritenere difettosa la metrica dell'originale. Cernezzi incolpa la fretteolosità e la disattenzione del poeta per l'abbondanza di ripetizioni e la presenza di parole con l'unica funzione di far rima con il verso precedente:

Meraviglioso è senza dubbio il *Canto dei Nibelongi* per la tessitura del racconto, per la grandiosità del concetto, per la viva pittura dei tempi, e per una varietà Omerica nei caratteri dei personaggi posti sulla scena. Le avventure sono tra loro felicemente collegate, e preparano il lettore alla più grande di

¹ Scarse sono le informazioni biografiche sul conto di Carlo Cernezzi. Doveva trattarsi di un aristocratico dai vivi interessi culturali, se nel 1855 lo troviamo citato tra i membri della Società per le Belle Arti di Milano insieme a Giovanni Giacomo Poldi Pezzoli, Carlo Cagnola, Alfonso e Gerolamo Litta Modignani, Giuseppe Archinto (Fusari 2013: 81, n. 18). Cernezzi dedica la sua traduzione ad Andrea Maffei, a sua volta traduttore degli *Idyllen* di Salomon Gessner e amico e collaboratore di Vincenzo Monti. Cfr. Marta Mari Tonelli in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cfr. <[https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-maffei_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-maffei_(Dizionario-Biografico)/>) (ultimo accesso: 31-05-2024). Italo Pizzi fu invece prevalentemente orientalista e traduttore da molte lingue, soprattutto orientali, ma anche dal tedesco e dal greco, cfr. <<https://www.treccani.it/enciclopedia/italo-pizzi/>> (ultimo accesso: 31-05-2024).

tutte, voglio dire la strage dei Borgognoni nel paese degli Unni. [...] Questi pregi e queste bellezze di primo ordine non sono però esenti da vari difetti di forma. Molte sono e continue le ripetizioni di ogni genere: alcune tra esse assumono quasi l'indole di ritornelli o cadenze che potevano forse calzar bene in versi rimati destinati in origine al canto: in numero assai maggiore son quelle cagionate dalla negligenza di poesie piuttosto improvvisate alla buona, che studiate e perfezionate dall'arte. Gli avvenimenti narrati aveano per sé stessi troppa importanza nella mente del poeta e dell'uditore perché a tali mende si potesse attenzione. Quindi non di rado trovi emistichi e versi interi, che nulla aggiungono al già detto, posti solo a cagion della rima o per compir la quartina [...] (Cernezzi 1847: xxvii-xxviii).

Cernezzi rivela nella prefazione di aver inizialmente voluto rispettare quanto più possibile il metro dell'originale, traducendolo in quartine a rima baciata, ma di essersi poi reso conto dell'impossibilità dell'impresa e aver quindi optato per una traduzione in endecasillabi sciolti (*ibidem*: xxvii).

Per dare un'idea della strategia traduttiva adottata – qui come nei casi successivi – riporto un passo cruciale del poema, seguito da una mia traduzione letterale di servizio e dalla traduzione in esame:

*Dâ der herre Sîfrit ob dem brunnen tranc,
er [= Hagen] schôz in durch daz kriuze, daz von der wunden spranc
daz bluot im von dem herzen vaste an die Hagenen wât.
Sô grôze missewende ein helt nu nimmer mêr begât. (str. 981)²*

Mentre il sire Sigfrido beveva alla fonte,
egli lo trafisse attraverso la croce, così che dalla ferita schizzò
il sangue dal cuore fin sulla veste di Hagen.
Nessun guerriero commetterà mai un tale misfatto.

mentre chino sull'onde quei bevea,
sulla veste ne cerca il noto segno
e la croce scorgendo ivi l'apposta [= la lancia]
e sì lo fere che ne sgorga a sprazzi
impetüoso il sangue, e quasi tinge
d'Aghen le vesti. Ah! da sì nera colpa
ed imprevisto evento eroe giammai
non fu perduto!

Come si vede, la trasformazione del testo è radicale: mentre nell'originale Sigfrido alla fonte è presentato in focalizzazione esterna, quasi come

² Le citazioni dal *Nibelungenlied* sono tratte dall'edizione Bartsch, De Boor *et al.* (1996).

ripreso da una macchina da presa, in Cernezzi lo vediamo con gli occhi di Hagen, che scruta la veste in cerca del segno che rivela il suo punto vulnerabile. Il finale della strofa è quindi introdotto da un'interiezione che ne accentua il pathos e, sorprendentemente, la riflessione del narratore sull'enormità del delitto dell'assassino viene sostituita da un'osservazione sul triste destino della vittima.

Con questo stesso passo, Italo Pizzi si misura per due volte nel corso della sua attività di traduttore: una prima volta, infatti, pubblica brani tratti dal *Nibelungenlied* insieme a testi persiani, indiani, islandesi, slavi e finnici nella sua *Antologia epica*, pubblicata nel 1870-1871 e quindi, in una seconda edizione riveduta, nel 1891. Pizzi stesso, nell'introduzione alla traduzione dell'intero poema, giudica però quella prima versione «soverchiamente libera» (Pizzi 1889: LXX). Riporto dunque qui le due traduzioni di Pizzi della strofa 981:

Già le labbra accostava all'onde fresche
Avidamente il pro' Sigfrido. Sopra
Hàgene allor gli fu; tal fra le spalle,
Là 've splendea la croce che la mano
Vi avea cucito di Kriemhilde un colpo
Fatal gli vibra, che di sangue un caldo
Sprazzo prorompe dall'aperta piaga
E al feritor macchia le vesti. In terra
Non cred'io che giammai opra più trista
Commettesse un mortal

(Pizzi 1891: 283)

E poiché già bevea
Prencè Sigfrido alla fontana, lui
Di tal foggia ei colpi per quella croce,
Che d'Hàgene a le vesti per la piaga
Spruzzando, di quel core il sangue ascese.
Deh! che sì gran misfatto unqua non fece
Un valoroso! [...]

(Pizzi 1889: 302)

Anche Pizzi, dunque, fa uso dell'endecasillabo sciolto in entrambe le sue traduzioni. Come Cernezzi, d'altro canto, nemmeno Pizzi apprezza la forma metrica del *Nibelungenlied*. A sostegno del suo giudizio negativo cita l'autorità di Karl Bartsch che, nell'introduzione alla sua edizione del poema, aveva scritto: «Ich glaube nicht, daß, so schön die Nibelungenstrophe

an sich ist, und so trefflich sie in der lyrischen Behandlung wirkt, ihre Verwendung für die Epik ein glücklicher Gedanke war. Dem Epos widerstrebt überhaupt eine Eintheilung in regelmäßige Strophen» (Bartsch 1866: xxii). Sulla scorta di Bartsch, dunque, Italo Pizzi respinge l'ipotesi di conservare la struttura in quartine a rima baciata («metro infelicemente scelto» dall'autore) e decide di utilizzare l'endecasillabo sciolto (Pizzi 1889: LIV-LVI). Pur adottando entrambe lo stesso metro, tuttavia, le due traduzioni di Pizzi sono tra loro assai diverse: più prolissa la prima (10 versi contro i 6 + enjambement finale della seconda), che fa anche ampio uso dell'enjambement; concisa fino ai limiti della comprensibilità la seconda.

Un diverso percorso traduttivo segue – quasi mezzo secolo più tardi – Luigi di San Giusto, pseudonimo della scrittrice e traduttrice Luisa Macina Gervasio, che nel 1933 pubblica la sua traduzione, *I Nibelunghi*, per i tipi della casa editrice UTET di Torino³. Nella breve introduzione che apre il volume, Macina Gervasio manifesta una posizione critica nettamente diversa da quella dei suoi precursori ottocenteschi: se infatti, per Cernezzì e Pizzi – sulla scorta di Bartsch – la traduzione doveva modificare una struttura metrica dell'originale inadatta alla materia epica, Macina Gervasio pone la fedeltà alla *forma* oltre che al contenuto del poema medievale come elemento valutativo che la porta a individuare la versione in tedesco moderno di Karl Simrock, del 1827, come la migliore disponibile: «Dall'antico tedesco la *Canzone dei Nibelunghi* fu spesso tradotta. La traduzione migliore è, per consenso unanime, quella di Carlo Simrock, che mantiene la verseggiatura dell'originale» (Di San Giusto 1955: 9).

Macina Gervasio, tuttavia, limita il tentativo di riprodurre il ritmo dell'originale nella traduzione italiana a un limitato numero di strofe che devono fungere da esempio per la struttura metrico-musicale dell'intero poema: «Il presente traduttore italiano alterna alla prosa alcune strofe, nei punti più notevoli, per rendere almeno approssimativamente l'armonia della forma arcaica, che suona un po' ostica a orecchi latini» (Di San Giusto 1955: 10).

Mi sembra opportuno, per avere un quadro più preciso della strategia di traduzione in versi adottata da Macina Gervasio, prendere visione non

³ Su Luisa Macina Gervasio si veda la pagina dedicatale (*sub* Luigi di San Giusto) sul sito *Scrittrici dimenticate*, cfr. <<http://www.letteraturadimenticata.it/scrittrici%20dimenticate.htm>> (ultimo accesso: 31-05-2024). Si fa qui riferimento alla seconda ristampa della prima edizione della traduzione di Macina Gervasio (Di San Giusto 1955).

solo della sua versione della strofa 981, ma anche di quella delle due strofe immediatamente successive:

Quando Siegfried a bere pur si chinò veloce
Hagen gli immerse il ferro attraverso la croce.
Sprizzò il sangue dal cuore spaccato su la vesta
di Hagen. Mai guerriero compì azione più funesta.

Egli lasciò lo spiedo infisso a lui nel cuore,
e a fuggir prestamente si diede il traditore.
In vita sua così mai non era fuggito.
Appena Siegfried, l'eroe, comprese che era ferito,

balzò in piedi ruggendo. Tra le spalle sporgeva
il legno de lo spiedo. L'eroe trovar credeva
la sua spada o il suo arco. Se l'avesse trovato,
Hagen avrebbe ricevuto il premio meritato

(Di San Giusto 1955: 105-106)

In generale, dunque, quando Macina Gervasio opta per una traduzione poetica, traduce il testo alto-tedesco medio in quartine di versi martelliani (settenari doppi) a rima baciata. Seguendo il modello dell'originale, però, il quarto verso della strofa è ipermetro. Se questo allontanamento dalle regole metriche italiane è giustificato dalla struttura delle strofe nel testo originale, lo stesso non si può dire nel caso di altre violazioni. Così, nel primo verso della strofa 982, si ha sinalefe in corrispondenza della cesura tra i due settenari, soluzione non ammessa dalle regole metriche italiane⁴.

Anche l'uso della rima appare, nel complesso, piuttosto goffo: delle sei rime presenti in queste tre strofe, tre sono ottenute grazie alla desinenza di forme verbali e una comporta l'uso di una forma lessicale non standard (vesta/veste).

Addentrandosi nel Novecento, anche tra i traduttori di testi antichi e medievali si è diffuso l'impiego del verso libero, sull'onda lunga delle avanguardie letterarie e del modernismo, che avevano largamente contribuito a mettere in discussione l'uso delle forme metriche tradizionali nella pratica traduttoria. Questa "liberazione" dai vincoli posti dalle forme chiuse

⁴ «A differenza del quinario e del senario doppi, nei quali il primo membro è sempre piano, nel doppio settenario i due membri possono avere tutte le uscite (piana, tronca, sdrucchiola ecc.). La cesura non ammette sinalefe tra i due membri» (Ramous 1988: 233).

ha spesso significato una mera riproposizione della traduzione in prosa, mascherata dall'introduzione di "a capo" che conferiscono al testo l'immagine grafica della poesia, ma non la sua musicalità. Le potenzialità del verso libero nella traduzione di testi classici e medievali sono evidenti: la possibilità di utilizzare un linguaggio attuale ed efficace, senza farsi dettare le scelte lessicali dalla ricerca della rima e dall'isosillabismo, così come la possibilità di modificare il ritmo della narrazione interpretando e reinventando le scelte dell'originale. Di importanza fondamentale in questo lavoro di reinvenzione resta comunque l'aspetto musicale del testo, che non può essere semplicemente ignorato senza perdere una componente importante – quand'anche non dominante⁵ – della poesia narrativa di un lontano passato. Come scrive Mario Ramous, a proposito del verso libero novecentesco:

difficilmente potremmo adottare gli stessi strumenti d'indagine per la poesia contemporanea, la quale, nata dalla dissoluzione (o dallo stravolgimento) delle forme fisse tradizionali (come del resto la musica e le arti visive), mediante il verso libero è andata elaborando un tipo di versificazione che potremmo chiamare 'atonale', dove la componente dinamica obbedisce solo a ragioni semantico-strutturali. [...] Tuttavia è indubitabile che qualsiasi verso, anche quello libero, obbedisce a una sua organizzazione metrica, che va definita con termini propri, magari diversi da quelli tradizionali: altrimenti si deve parlare di prosa (sia pure di prosa lirica, i cui legami con la poesia sono affidati prevalentemente a elementi semantici e non metrici) (Ramous 1988: 12-13).

Purtroppo i traduttori non hanno spesso modo di esplicitare i loro criteri di scelta nel paratesto delle loro traduzioni. Mi sembra però interessante citare almeno due casi in cui due diversi traduttori di epica hanno dato conto, nell'ambito delle introduzioni ai loro testi, del metodo di lavoro adottato. Rosa Calzecchi Onesti scrive nell'introduzione alla sua traduzione dell'*Eneide*, del 1967:

Il mio intento, lavorando, è stato di lasciarmi solamente portare, quasi per mano, dal verso di Virgilio, con quella sua colorata e cangiante armonia di parole e di immagini, che un mondo così poetico così complesso, fluido, spesso come esitante, moltiplica e sfuma riccamente nello sforzo d'esprimersi.

A questo scopo ho evitato qualsiasi sistema metricamente definito, per non avere l'inciampo di uno strumento troppo rigido: ho tentato di lasciare alla

⁵ Sul concetto di "dominante" si vedano Jakobson (1987: 41) e Osimo (2004: 200-201).

parola e al suono la più pieghevole arrendevolezza, affidando all'orecchio, unico arbitro, il compito di far echeggiare, come dall'interno, nella tessitura della frase, una specie di musicalità cadenzata, che richiami l'esametro (Calzecchi Onesti 2014: xxxv).

Quasi un quindicennio più tardi, anche Graziano Ruffini, traduttore della *Chanson de Roland*, espone in estrema sintesi i principi a cui si è attenuto:

Quanto alla traduzione, in essa si è cercato di rendere il testo nel "tono" che gli è proprio senza allontanarsi mai dalla lettera, ma rifiutando tanto una versione piattamente prosastica quanto una versione zeppa di anacronismi lessicali o di assurdi tentativi di rendere il verso antico con uno qualsiasi dei metri italiani (Ruffini 1981: 17-18).

Entrambi i traduttori evitano dunque di vincolare le loro versioni a uno specifico metodo di lavoro, di cui si possa rendere conto al lettore non in grado di accedere direttamente all'originale. Se è chiaro, nell'affermazione di Ruffini, il rifiuto di utilizzare un metro tradizionale italiano, non altrettanto chiaro è il significato che attribuisce al termine "tono", che sembra riferirsi qui soprattutto a scelte lessicali e di registro. Indubbiamente più elegante e suggestivo è il modo in cui Rosa Calzecchi Onesti commenta il proprio metodo di traduzione; anche nel suo caso, tuttavia, resta assai vago l'appello all'«orecchio, unico arbitro» e risulterebbe interessante una riflessione su *come* far riecheggiare nella tessitura della frase «una specie di musicalità cadenzata».

Non molto più chiari, a dire il vero, sono i criteri di traduzione dichiarati da Laura Mancinelli nell'introduzione alla sua versione del *Nibelungenlied*, pubblicata per la prima volta nel 1972 e, al momento, unica versione italiana ancora in commercio.

In chiusura dell'introduzione, Mancinelli prende in esame lo stile del poema sottolineandone da un lato l'ambiguità nel linguaggio, sospeso tra arcaismo e innovazione, e dall'altro la convenzionalità, indissolubilmente legata a un contesto di produzione e di ricezione radicalmente diverso da quello attuale. Personalmente non sono affatto convinto che il poema mantenga un tono uniforme e aristocratico per tutta la sua estensione – al contrario, credo che gran parte della sua originalità e della sua forza risieda proprio nei bruschi, sconcertanti salti di registro – ma quel che qui conta è l'uso, anche da parte di Mancinelli, di un termine evasivo come "tono": «Ma è soprattutto il tono del linguaggio che ne sintetizza l'aristocraticità

ed è molto difficile individuare dove essa si annidi, tanto è cosa sottile e impalpabile» (Mancinelli 1995: LX-LXI). Arrivando poi a illustrare la propria strategia di traduzione, Mancinelli scrive:

Ora, poiché tradurre vuol dire sì, riprodurre un'opera in una lingua diversa, ma soprattutto riproporla ad un pubblico diverso, ci si trova di fronte all'alternativa tra riprodurre l'opera con un linguaggio convenzionale ricco di artifici e formalismi, quale è quello del poema, il mezzo espressivo di quella determinata società chiusa e aristocratica, oppure servirsi del linguaggio corrente tra il pubblico per cui l'opera viene tradotta. Evidentemente la scelta non può che cadere su questo secondo tipo di linguaggio, col rischio però di tradire il testo, di dare al poema un tono troppo dimesso, di distruggere l'atmosfera aristocratica e sofisticata che gli è peculiare (Mancinelli 1995: LXI).

Su come abbia cercato di evitare questo rischio, però, Mancinelli non dà alcuna informazione.

Prendendo ora in esame alcune strofe della versione di Mancinelli, credo sia possibile individuare non delle regole fisse di composizione, ma alcune tendenze generali che, più o meno consapevolmente, devono avere indirizzato la strategia di traduzione. Se riprendiamo in esame la strofa 981, possiamo notare un andamento ritmico a quattro accenti nei primi tre versi e cinque nell'ultimo:

Mentre il sire Sigfrido beveva alla sorgente,
lo colpì nella croce, e sprizzò per la ferita
il sangue dal suo cuore sulla veste di Hagen.
Nessun cavaliere compirà mai sì gran misfatto.

(Mancinelli 1995: 137)

Laura Mancinelli sembra dunque riprendere qui lo schema non della *Nibelungenstrophe* basso medievale, ma quello dell'antico verso germanico a quattro accenti ritmici (senza però far uso dell'allitterazione). Una ripresa della *Nibelungenstrophe* può essere ravvisata solo nell'ipermetria del quarto verso.

Un confronto con altre strofe del poema rivela tuttavia che si tratta, appunto, di una tendenza e non di una regola applicata in modo sistematico. Prendiamo allora brevemente in esame la strofa di apertura del poema (redazioni A e C):

*Uns ist in alten mæren wunders vil geseit
von Helden lobebæren, von grôzer arebeit,*

*von fröuden, hôchgezîten, von weinen und von klagen,
von küener recken strîten muget ir nu wunder hœren sagen.*

(Bartsch, De Boor et al. 1996: 3)

Nelle antiche leggende son narrate cose stupende
di guerrieri famosi, imprese immense,
di feste e di letizia, di lacrime e di pianto,
di lotte d'audaci guerrieri; di ciò udrete narrar meraviglie.

(Mancinelli 1995: 3)

Il primo verso della quartina sembra presentare cinque, e non quattro accenti ritmici⁶:

Nelle antiche leggende son narrate cose stupende

Nel verso, inoltre, i due semiversi rimano tra loro (leggende / stupende), mentre il primo e il secondo verso della quartina sono legati da assonanza (stupende / immense).

Nella sua traduzione, dunque, Laura Mancinelli sembra tendere a una riproposizione del verso germanico antico, rafforzando però la "poeticità" del testo inserendo, quando possibile e in modo non sistematico altri fenomeni di metrica.

Al termine di questa breve panoramica sulle scelte traduttive operate da quei traduttori e da quelle traduttrici che hanno deciso di tenere conto dell'aspetto musicale del testo originale, resta da interrogarsi su quali strade possa intraprendere chi si ponga lo stesso obiettivo oggi, mezzo secolo dopo la fortunata traduzione di Laura Mancinelli. Se i modelli ottocenteschi sono ormai impraticabili, credo che un confronto del traduttore medievista con la pratica poetica contemporanea⁷ potrebbe dare frutti interessanti: sottrarsi alla facile soluzione della prosa alineare – utile alla comprensione del testo originale, ma priva di valore estetico – può aprire la strada alla sperimentazione di soluzioni ritmiche che, come il verso libero, possono variare a seconda della musicalità dei versi da tradurre e del loro contenuto semantico, in una interazione tra piano formale e piano semantico

⁶ È spesso difficile individuare con certezza la distribuzione degli accenti ritmici in un verso libero, dato il ruolo decisivo che, nel computo, può essere svolto dall'enfasi posta dal lettore sulle singole parole.

⁷ Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2020.

capace di creare testi nuovi, ma che riprendano quelli antichi e ne lascino almeno intuire la bellezza.

Sarà poi su questa base, sulla capacità di veicolare non solo il *plot*, ma la forma, lo stile e la musica dell'opera tradotta, che la traduzione di un testo medievale andrà valutata.

Bibliografia

- Bartsch K. (Hg.) (1866), *Das Nibelungenlied*, Brockhaus, Leipzig.
- Bartsch K., De Boor, H., Wisniewski R. (Hgg.) (1996), *Das Nibelungenlied*, Heinrich Albert Verlag, Wiesbaden.
- Calzecchi Onesti T. (a cura di) (2014), *Virgilio, Eneide*, Einaudi, Torino (1ª ed. 1967).
- Cernezzi C. (a cura di) (1847), *Il canto dei Nibelongi*, Pirotta e C., Milano.
- Di San Giusto L. (a cura di) (1955), *I Nibelunghi*, UTET, Torino (rist. di 1ª ed. 1933).
- Fusari S. (2013), *Per la storia di uno stabilimento editoriale del Risorgimento: Paolo Ripamonti Carcano*, "MDCCC", 2, pp. 79-98.
- Giovannetti P., Lavezzi G. (2020), *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma.
- Jakobson R. (1987), *Language in Literature*, edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge MA-London.
- Mancinelli L. (a cura di) (1995), *I Nibelunghi*, Einaudi, Torino (1ª ed. 1972).
- Osimo B. (2004), *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano (1ª ed. 1998).
- Pizzi I. (1891), *Antologia epica tratta dalle principali epopee nazionali, persiana, indiana, scandinava, germanica, finnica. Seconda edizione riveduta*, Loescher, Torino.
- Pizzi I. (a cura di) (1889), *I Nibelunghi. Poema epico germanico*, Hoepli, Milano.
- Ramous M. (1988), *La metrica*, Garzanti, Milano (1ª ed. 1984).
- Ruffini G. (a cura di) (1981), *La Chanson de Roland*, Guanda, Milano.

Abstract

FULVIO FERRARI

Translating the Nibelungenlied: A Matter of Rhythm

A text like the *Nibelungenlied* confronts the translator with a huge responsibility: any endeavour to restore its narrative tension and musicality inevitably yields a new text, one that is inspired by the model but not identical to it. This article delves into several Italian translations of the *Nibelungenlied*, each of which has made significant efforts to amplify the poem's rhythmic elements. The goal is to explore the interplay between the original text and the reception context, finally reflecting on possible paths to respect the source text's musicality.

Lezioni di Traduzione • 2

La traduzione di un testo antico o medievale crea problemi specifici, diversi da quelli che si trova ad affrontare chi traspone in un'altra lingua un testo scritto ai giorni nostri. La difficoltà più grande è l'inaccessibilità del contesto culturale di cui il traduttore si pone come interprete: un mondo lontano che può solo essere immaginato, ricostruito. Il presente volume tratta alcuni degli ostacoli presenti sul cammino di chiunque decida di tradurre un prodotto letterario appartenente a questo remoto passato. Il testo oggetto degli studi qui raccolti è il *Nibelungenlied*, capolavoro della letteratura tedesca medievale, messo per iscritto a cavallo tra XII e XIII secolo. I contributi discutono vari problemi legati alla resa in italiano del poema tedesco, illustrando come sono stati affrontati in passato e suggerendo ulteriori possibilità traduttive su come risolverli. Il risultato non è una raccolta per soli specialisti. Al contrario, in linea con il titolo di questa collana, *Lezioni di traduzione*, i saggi, pur nella loro specificità, sono pensati anche per un pubblico più ampio, dal momento che trattano problemi molto comuni per chiunque si appresti a effettuare una traduzione. L'intento didattico di questo volume è quindi marcato: la riflessione sui problemi traduttivi esposti e sulle possibili soluzioni per risolverli potrà dunque giovare a chi si interessa di traduzione, a prescindere dal periodo storico a cui risale, o dalla lingua in cui è scritto, il testo di partenza.

DAVIDE BERTAGNOLLI è professore associato di Filologia germanica presso l'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. La sua attività scientifica più recente si concentra soprattutto sulla letteratura cortese in ambito tedesco e nederlandese. Si interessa di edizione e traduzione di testi basso medievali, oltre che della loro ricezione moderna. È autore del primo studio introduttivo in italiano interamente dedicato al *Nibelungenlied* (*I Nibelunghi. La leggenda, il mito*, Meltemi, 2020).



ISBN 9788854971653
DOI 10.6092/unibo/amsacta/7871