



*Károly Csúri: Georg Trakl*

*Ingrid Fürhapter: Johannes E. Trojer*

*Neue Texte von: Siegfried Höllrigl,  
Eleonore De Felip, Markus Manfred Jung*

Mitteilungen aus dem

**Brenner-Archiv**

## Ricezione di Trakl in Italia

La storia della fortuna letteraria e artistica di Trakl in Italia è un capitolo ancora aperto e, per molti aspetti, difficile da scrivere, non solo perché gli artisti comunicano talvolta attraverso vie sotterranee che sfuggono ai nostri tentativi di ricostruzione filologica e di sistemazione coerente, ma anche perché, a parte alcune eccezioni, il rapporto dei nostri scrittori con la cultura tedesca è sempre stato segnato dalla distanza piuttosto che dalla prossimità. Frenata dall'esperienza delle due guerre mondiali e, nel secondo dopoguerra, dall'affermazione del neorealismo, la cultura tedesca ha raggiunto l'Italia con grande lentezza, trovando spazio, in un primo momento, solo nell'ambito degli studi filosofici. Trakl è, inoltre, nonostante la contiguità non solo territoriale dell'Austria e dell'Italia, un poeta molto lontano dallo spirito meridionale che, tradizionalmente noto come estroverso e incline alla mediazione, appartiene alle culture cattoliche e a quella italiana in particolare. Anche se vive e si forma a Salisburgo, «una delle capitali del barocco tedesco [...] addolcito dalla musica e da una grazia italiana», il suo mondo poetico è figlio di una spiritualità severa e intransigente, la quale, se vogliamo mantenerci nell'ottica religiosa, risponde piuttosto al rigore di un cristianesimo protestante che non contempla remissione del peccato o riduzione della pena. Ciononostante, a partire dagli anni Quaranta, Trakl incontra un'attenzione sempre maggiore tra i critici e i traduttori italiani, ad alcuni dei quali va il merito certo di averlo accreditato nella cultura italiana come grande voce del Novecento tedesco ed europeo.

Anche se le prime traduzioni di alcune poesie appaiono già negli anni Venti, i nostri poeti sembrano ignorarlo. Le avanguardie preferiscono il verbo 'forte' di un Nietzsche mediato dall'estetismo dannunziano ai toni più moderati e crepuscolari dell'orizzonte letterario asburgico. Fa eccezione Dino Campana (1885-1932), raro caso di scrittore italiano dichiaratamente vicino all'anima tedesca, che con Trakl in particolare condivide un'esperienza biografica di sofferta emarginazione umana e poetica. Non stupisce che, come ha reso noto Maria D'Agostini, in un esemplare dell'edizione del 1914 dei *Canti Orfici*, Campana abbia chiosato in calce alla sezione *La notte* con un esplicito ringraziamento a Trakl: «a Georg Trakl cui tanto debbo». Se la chiosa è autografa, Trakl sarebbe stato per Campana un modello diretto di poesia. Benché non esistano prove ulteriori che Campana abbia letto le poesie di Trakl, allora non tradotte in Italia (Campana conosceva comunque abbastanza bene il tedesco da poterle leggere in originale), né che i due si siano mai incontrati, la poesia di entrambi presenta indubbe affinità in uno stile visionario che si realizza, tra l'altro, nella ripetizione ossessiva di parole e versi interi, nel predominio della paratassi, nell'uso astratto del colore così come, infine, nella logica combinatoria degli elementi del linguaggio. Al di là però di queste affinità stilistiche, della matrice orfico-visionaria e notturna della poesia di entrambi, risulta forzato accostare le epifanie telluriche campaniane con l'oscura negatività da cui muove il *Gedicht* (M. Heidegger) di Georg Trakl. Certo, alcuni testi, come ad esempio *Giardino autunnale* (Firenze), potrebbero avere un debito anche diretto verso gli spettrali parchi trakliani, profondamente diversa, però, rimane l'anima delle due poetiche: se il giardino di Campana prepara l'apparizione mitica della Chimera-poesia (della donna-poesia), quello di Trakl rimane sempre un Eden profanato e perduto.

Al giardino spettrale al lauro muto  
De le verdi ghirlande  
A la terra autunnale  
Ultimo saluto!  
[...] il fiume spare  
Ne le arene dorate: nel silenzio  
Stanno le bianche statue a capo i ponti  
Volte: e le cose già non sono più.  
E dal fondo silenzioso come un coro  
Tenero e grandioso

Sorge e ed anela in alto al mio balcone:  
E in aroma d'alloro,  
In aroma d'alloro acre languente,  
Tra le statue immortali nel tramonto  
Ella m'appare presente.

Il silenzio del parco, il tramonto autunnale, la presenza irrealistica delle statue, ricordano senz'altro i giardini vuoti e cadenti della poesia trakliana, ma l'epifania dell'essere femminile di cui il giardino è parte e teatro insieme, non ha nulla del fato maledetto che colpisce i parchi trakliani e ne determina il Verfall, lo sfacelo:

Ins braune Garten tönt ein Glockenspiel.  
Im Dunkel der Kastanien schwebt ein Blau,  
Der süße Mantel einer fremden Frau.  
Resedenduft; und glühendes Gefühl

Des Bösen. [...]

Die Nacht ist schwarz. Gespenstisch bläht der Föhn  
Des wandelnden Knaben weißes Schlafgewand  
Und leise greift in seinen Mund die Hand  
Der Toten. Sonja lächelt sanft und schön.  
(Die Verfluchten, III parte)

Non tutte le poesie di Trakl rivelano con tanta forza il misterioso nesso tra il Male e la dissoluzione della realtà, di cui la decadenza del parco è uno dei motivi. In poesie come *Im Park* (1913), ad esempio, si vede solo l'immagine di un inesorabile declino. E non è forse un caso se la scelta dei primi traduttori, Elio Gianturco e Vittorio Amoretti, è caduta proprio su testi come questo (*Der Herbst des Einsamen, Im Park, Am Moor, Landschaft*) che, se da un lato appartengono alla poesia maggiore di Trakl, dall'altro sono anche tra le liriche che meno ne rivelano il volto oscuro e scandalosamente negativo. Con questi testi Trakl può facilmente passare per una sorta di poeta crepuscolare, di paesaggista malinconico, di *Landschaftsmaler* dell'espressionismo. Oltre a ciò, le citate antologie, propongono versioni appesantite da un linguaggio aulico, ricercato e vagamente arcaizzante tipico della nostra tradizione: Gianturco traduce *Im Park* con «Nel barco», *Schmerz* con «duolo», *schwarze Erde* con «negra terra» (p. 110), Amoretti, che si limita a tradurre *Der Herbst des Einsamen*, usa un lessico più moderno, ma non rispetta la scansione strofica e appare anche lui lontano dal cogliere quella 'verità della poesia trakliana che è tanto più 'visibile' quanto più piano, essenziale e lontano da ogni maniera è il suo linguaggio. Una 'verità' che rintraccia le radici di un'esistenza segnata dal Male e dal dolore, e di una storia, quella dell'occidente, votata al declino dalla negatività dei suoi stessi presupposti. Poesie come *Helian, Passion, Abendland*, dove, in un linguaggio sincretico di vertiginosa essenzialità, sfilano le figure e i luoghi simbolici della nostra cultura (Orfeo e Cristo, Pan e la Santa Notte, il boschetto pagano e il giardino dell'Eden) vengono ignorate dai traduttori degli anni Venti.

A cogliere questi aspetti fondamentali dell'idioma trakliano sarà Leone Traverso, che inizia a tradurre Trakl nel 1938 abbandonando il tenore aulico delle traduzioni precedenti e proponendo al pubblico italiano alcune delle poesie maggiori di Trakl. Nel 1942 Traverso, dal mezzo del fermento dell'ermetismo fiorentino, pubblica nel volume *Poesia moderna straniera* un'ampia scelta di testi trakliani che, accanto a quelli di Hölderlin, Rilke e Benn, sono chiamati a rappresentare il mondo lirico di lingua tedesca. Trakl non appare più un espressionista tra i molti, ma un poeta di grande levatura, degno di stare accanto a nomi di lirici tedeschi già accreditati nella nostra cultura. Le scelte testuali e traduttive di Traverso restituiscono alla poesia trakliana

il suo tono più proprio: *Elis*, *An den Knaben Elis* (già tradotti per la prima volta da Giaime Pintor), *Gesang des Abgeschiedenen*, *Grodek*, *Der Abend* sono liriche in cui la dimensione simbolico-religiosa della poesia trakliana emerge con particolare intensità e pienezza di linguaggio. In *An den Knaben Elis*, una delle poesie più belle di Trakl, grazie alla scelta di sostantivi comuni, Traverso mantiene il linguaggio assolutamente piano e statico del testo (proposizioni per lo più principali, lessico molto comune) dove, inesorabile, si ripete un ovvio quanto ineffabile acconsentire al tramonto: «chiamare» per «rufen», (in Maione il merlo «canta»), «molliti» per «weich», «animale» per «Tier» sono parole che in italiano concorrono a creare la drammatica ovvietà di una caduta immotivata, dell'inevitabile caduta del fanciullo. Anche con Pintor la poesia di Trakl ritrova un timbro ad essa più congeniale, sommesso e solenne, che a tratti ne richiama l'anima orfica e religiosa. Non a caso per Pintor, come per Traverso, Trakl «prepara» sì l'espressionismo, ma è soprattutto un erede di Hölderlin.

Con Pintor e Traverso Trakl si distacca, dunque, dal coro degli espressionisti tedeschi per presentarsi come erede di una corrente orfica della poesia tedesca che ha in Hölderlin il suo massimo rappresentante. Ciononostante gli stessi Pintor e Traverso si concedono delle libertà traduttive che sembrano tradire l'alto spessore simbolico della poesia di Trakl. Nella traduzione di *An den Knaben Elis* di Giaime Pintor, ad esempio, si avverte più volte come un incepparsi del linguaggio in soluzioni che abbandonano il tono piano e, al tempo stesso solenne del testo, rompendo l'integrità delle sue figurazioni simboliche: «im schwarzen Wald» viene tradotto «da nere foreste», un plurale che riduce la forza simbolica dell'immagine del «bosco nero» (Porena), spostando la lingua su un piano storico-naturalistico affatto inadeguato.

Prima delle Opere poetiche tradotte da Ida Porena con la quale si impone una lettura forte dell'intero Trakl, nel volume *La Germania espressionista* (Napoli, ESI, 1955) - galleria di ritratti dei maggiori espressionisti tedeschi - Italo Maione aveva offerto la prima ampia presentazione del poeta insieme a una vasta scelta di poesie tradotte che voleva rappresentare tutti i momenti della produzione trakliana. Questa valorizzazione di Trakl ha sicuramente alle spalle il saggio di Heidegger, *Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes*, («Merkur», 61, 1953), il quale si porrà come riferimento ineludibile per ogni studio della poesia di Trakl. A partire da ora la fortuna italiana di Trakl, insieme a un confronto sempre più attento con la sua ermetica scrittura, non subirà arresti.

Sebbene siano ancora e soprattutto i critici e i traduttori a garantirla, con le opere di Camillo Togni Trakl fa il suo ingresso anche nella musica italiana. Negli anni Cinquanta infatti Togni dedica «cinque composizioni per pianoforte» a *Helian*, uno dei componimenti trakliani più lunghi e impegnativi. Togni si sintonizza così sul suo poeta preferito per avviare un confronto che solo la morte del compositore (avvenuta nel 1993) interromperà. La musica non è infatti soltanto un tema ricorrente della poesia trakliana dove spesso risuonano carillon, trombe, flauti, chitarre e vari strumenti a corda, ma ne è anche una componente strutturale e linguistica. Pur nell'espressione del dolore e della più tragica separatezza dalla vita, il verso trakliano si sostanzia di un'armonia sonora (data dalle assonanze, allitterazioni, richiami interni) che compone e ricatta nella forma lo sfacelo e le dissonanze che denuncia. Scavando col suono nei paradossi di Trakl, la musica di Togni sottolinea ed esaspera questa tensione implicita nel testo trakliano. Tuttavia, nonostante il meritorio contributo di Maione e l'omaggio musicale di Togni, Rodolfo Paoli, su «La nazione italiana» (30 gennaio 1958) protestava ancora contro l'indifferenza dell'Italia nei confronti del poeta di Salisburgo, intitolando l'articolo: *Georg Trakl, poeta dimenticato in Italia. La maledizione della morte*. Secondo Paoli, al quale si ascrivono i primi saggi critici di rilievo sul linguaggio poetico di Trakl, l'Italia non ha partecipato, mantenendo un negativo «primato di silenzio», agli omaggi che il resto d'Europa ha reso, a partire dal dopoguerra, a questo eccezionale poeta.

A questo silenzio i germanisti italiani di una nuova generazione metteranno fine una volta per tutte negli anni Sessanta e Settanta. Nella famosa opera *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963) Claudio Magris, implicitamente staccandolo dal concerto dell'espressionismo tedesco, fissa Trakl nel ritratto del poeta della *Finis Austriae* e di quel mito

traduzione dei Dramenfragmente e delle prose risale al 1992), probabilmente individuando nel linguaggio ellittico, franto e densissimo del frammento la tensione verso un indicibile cui la musica poteva dare soccorso. Lo stesso indicibile che, non caso, aveva spinto presto il giovane Trakl verso il più musicale e allusivo dei linguaggi letterari: la lirica. Pur intervenendo sul testo con l'introduzione di un intermezzo pantomimico, Togni rispetta l'esplicita destinazione al «teatro per marionette» («Ein Puppenspiel») volta a tipizzare i personaggi e i loro ruoli, esaspera, trasferendolo anche alla regia, il simbolismo della luce contenuto nel testo, e riproduce a tutti i livelli lo spirito tragico e fosco, cupamente espressionista, dell'intero frammento. Considerazioni analoghe si possono fare per Barrabas. Eine Phantasie, una prosa pubblicata sul Salzburger Volksblatt nel 1906 e come Blaubart caratterizzata da una scrittura di altissima densità simbolica, dove il 'non detto', la pausa, il silenzio si riconoscono già come aspetti fondamentali dello stile trakliano. Barrabas (scritta tra il 1981 e il 1985 e rappresentata postuma a La Fenice di Venezia il 29 settembre 1996) costituisce la seconda tappa, dopo Blaubart, di una progettata trilogia di opere (la terza avrebbe dovuto essere il dialogo drammatico Maria Magdalena) tratte dalla produzione di Georg Trakl, che la scomparsa di Camillo Togni ha lasciato incompiuta. L'impianto drammaturgico e musicale dell'opera è molto simile a quello di Blaubart, ad eccezione del fatto che il libretto è 'ricavato' dall'omonima 'fantasia' di Trakl e non riportato alla lettera come era nel caso di quell'opera: scelta peraltro necessaria data la natura prosastica e non poetica della fonte. Con queste opere Togni contribuisce in modo incisivo a diffondere la produzione trakliana in Italia anche in sede letteraria. I testi della progettata trilogia, benché, dal punto di vista letterario, siano 'frutti acerbi' del giovane scrittore, possono ancora oggi rivelare a un lettore appassionato, come era sicuramente Camillo Togni, costellazioni figurali che anticipano, nonostante la diversità del genere letterario, le poesie del Trakl maggiore: un assassino e una vittima sacrificale spinti al Male da un oscuro fato, da un'inflessibile legge paterna che li predestina alla caduta.

Ancora negli anni Settanta, quando Trakl occupa ormai un posto sicuro nel panorama della critica italiana, esce un volumetto di Ervino Pocar, che traduce e raccoglie una scelta di «cento poesie». Interpretarle, però, puntualizza Pocar nella Premessa,

è un compito molto difficile a causa dell'ermetismo del testo, della sconcertante novità d'espressione, del frequente contrasto fra i risultati dei diversi interpreti. La difficoltà sta anzitutto nel fatto che, pur intuendo vagamente il significato del testo o degli strani accostamenti di parole, la comprensione esatta sfugge.

Se da un lato le traduzioni di Pocar rivelano una raffinata attenzione ai valori fonici e ritmici del testo, la mancata percezione del peso specifico e della precisione della parola poetica trakliana, dà alle traduzioni di Pocar una libertà lessicale che spesso si allontana molto dal rigore semantico dell'originale. Indirettamente è lo stesso Pocar ad ammettere questa distanza quando conclude il passo già citato della prefazione con le seguenti parole:

Ma ciò non toglie che l'indeterminatezza dell'espressione, la nebulosità dei concetti, la musicalità del canto esercitino un fascino al quale non si può sottrarsi.

La poesia di Trakl, è vero, si chiude a un'interpretazione definitiva. Ma è tutt'altro che vaga e nebulosa. E Giancarla Frare, che è giunta a Trakl leggendo proprio queste traduzioni, sembra aver colto, al di là della vaghezza che Pocar attribuisce al testo trakliano tanto nel commento quanto nelle scelte traduttive, tutto il rigore e l'intransigenza che governano il mondo poetico dello scrittore austriaco. Quasi come se, in virtù di quelle sotterranee vie che mettono in comunicazione gli artisti, avesse raggiunto l'anima della poesia trakliana nonostante le traduzioni cui si è, inizialmente, affidata. Il bianco e nero del ciclo di Frare, la sua creatura alata incapace di volare e priva di un cielo che possa riconoscere come suo, chiusa su se stessa e circondata da un minaccioso vuoto, appaiono più vicini alle ombre, ai «non-nati», ai silenziosi animali trakliani di

quanto non lo siano i testi di Pocar. Le condizioni di un volo che non viene mai spiccato richiamano la solitudine assoluta e disperata della «Abgeschiedenheit», una separatezza ontologica che, nelle migliori traduzioni, equivale a una «dipartita» dalla vita stessa. Pocar, poco sensibile alla dimensione simbolica del linguaggio trakliano, traduce il *Gesang des Abgeschiedenen* come Canto dell'Appartato; «sich neigen», il verbo trakliano della «passione» della creatura, china sotto il peso di un'inevitabile colpa, viene tradotto con un descrittivo «abbassarsi» o con un ingiustificabile «fare inchini».

La creatura alata di Frare, sola, del tutto «abgeschieden», isolata dal vivente, «ungeboren», «non-nata» alla vita, circondata da un bianco-vuoto di agghiacciante e paralizzante purezza, che ne è forse l'inconfessata e perciò tanto più terribile «passione», richiama dai testi di Trakl un'equivalente inclinazione tragica all'assoluto, i quali, a loro volta, nel ricondurre le variabili di un'imperfetta vita terrena al paradosso di un male immotivato, di una colpa innocente, rispondono, in qualche modo, alla radicalizzazione cromatica di Giancarla Frare. Mossa, forse, da un'affine anelito alla purezza, anche la sintassi di Frare rinuncia alla rappresentazione del vivente, lo esclude o lo pietrifica in un non tempo dove la storia è esclusa proprio perché, come in Trakl, è stata assunta dalla coscienza (*Abendland*, *Grodek*, *Helian*, *Passion*) come dolore e come morte. Le linee nette, geometriche di Frare, le sue scatole-gabbie, i monoliti squadrati che incombono come ghigliottine su chi vorrebbe volare, la perfezione allucinata e incontestabile del bianco, che è anche vuoto e abisso, sottraggono impietosamente all'alata creatura ogni possibile conforto di un rifugio.

Quando il merlo chiama nel bosco nero  
Questo è il tuo tramonto.

[...]

Lascia se la fronte ti sanguina lieve,  
Leggende più antiche  
E l'oscuro significato dei voli.

La chiamata alla catabasi di Elis, fanciullo divino, è assoluta, priva di ragioni e presupposti e come tale chiusa nella vertiginosa presenza del segno, la cui enigmatica realtà si rifiuta alla pacificazione di un significato. Una domanda di senso, l'ansia di capire «l'oscuro significato di voli» non troverà una risposta. Con la stessa tragica e rassegnata rinuncia a ogni comprendere, a una qualsiasi ragione che allevii il peso di tanto assurdo vuoto, di tale immotivata negazione all'esistere, di un male così assoluto (un uccello che non ha cielo dove volare), anche la creatura di Frare ha abbandonato e perduto la storia prima ancora di entrarne a far parte. Il rosso dell'ultimo quadro, unica circoscritta nota cromatica del ciclo, ne suggella la desolata tragicità con il richiamo a una ferita indicibile.

Come Giancarla Frare, che ha lavorato per quasi un decennio al ciclo trakliano (dal 1979 al 1987), per tornare a presentarlo oggi nei luoghi storici e poetici dello scrittore, anche la germanistica italiana non si stanca di richiamarlo all'attenzione con nuove traduzioni e proposte di lettura. Dagli anni Ottanta - nei quali Frare attende al suo ciclo pittorico in sintonia con una cultura italiana che guardava con particolare simpatia alla mitteleuropa - fino ad oggi, la storia della ricezione di Trakl in Italia è una storia di ripetuti confronti, di variazioni critiche su un'opera ormai pienamente riconosciuta come grande. Penso, solo per fare alcuni esempi dagli ultimi dieci anni, ai drammi e alle prose tradotti da Alessandro Zignani nel 1992, al Canto del Dipartito e altre poesie a cura di Roberto Carifi, Firenze, Le lettere, 1992, al già citato studio di Ida Porena del 1998, alla nuova edizione, del 2000, del Saggio su Trakl di Giuseppe Dolei, alla traduzione delle Poesie di Enrico De Angelis, a cura di Grazia Pulvirenti, Venezia, Marsilio, 1999, alla traduzione testo a fronte delle lettere appena uscita a cura di C. Pizzingrilli per i tipi di

Quodlibet.

La cultura italiana è rimasta, dunque, tutt'altro che sorda alla voce di questo poeta, che pure rimane lontano dal suo spirito e dalla sua tradizione. Anzi, affrontandone ripetutamente il difficile testo non solo con acuti studi critici, ma con quell'atto ermeneutico, la traduzione, che più di tutti ingiunge rispetto e ascolto della parola dell'altro, ha creato un dialogo con un interlocutore, davanti al quale ogni benemerita eufemizzazione mediterranea del Male e dell'angoscia dell'esistere è costretta a cedere il passo.

□

Cfr. F. Masini, *Aperçu sulla cultura tedesca in Italia nei primi Cinquant'anni del Novecento*, in *Id., Lo sguardo della medusa*, Bologna, Cappelli, 1977, pp. 157-167, qui pp. 158 e sg.

C. Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963, p. 194. Nel sottotitolo e nella dedica dei *Canti Orfici* (*Canti Orfici. Die Tragödie des letzten Germanen in Italien. A Guglielmo II Imperatore dei Germani l'autore dedica*), nonché nelle lettere che li difendono dai tagli imposti dagli editori, Campana si dichiara affine allo spirito nordico e al suo rigore morale. Cfr. M. E. D'Agostini, *Georg Trakl e Dino Campana: temi stili e vite parallele*, in *Miti e contromiti. Cent'anni di relazioni culturali italo-austriache dopo il 1816*, a cura di A. Fliri, Fasano, Schena, 1990, pp. 137-145, qui pp. 137-139.

Ivi, p. 138.

D. Campana, *Giardino autunnale* (Firenze), in *Canti orfici*, a cura di F. Ceragioli, Milano, Rizzoli, 1989 e rist., p. 107.

*Antologia della lirica tedesca contemporanea*, a cura di E. Gianturco, Torino, Gobetti, 1925, pp. 109-111.

Le più belle poesie liriche della letteratura tedesca dal XI al XX secolo, a cura di G.V. Amoretti, testo a fronte, Firenze, Sansoni, 1929, pp. 296-299. G.V. Amoretti (Imperia 1892 -) germanista. Nel 1924 consegue la libera docenza in letteratura tedesca all'Università di Pisa, dove rimane fino a collocamento a riposo. Dal 1920 al 1925 insegna letteratura italiana nelle Università di Bonn e di Köln. Ha tradotto molte grandi opere della letteratura tedesca, tra le quali il *Faust*, *Le affinità elettive*, il *Werther* di Goethe.

Leone Traverso (Padova 1910-Firenze 1968) inizia l'attività di traduttore a Firenze durante gli anni universitari. Conosce personaggi come Landolfi, Poggiolo, Luzi, Bo, Macri e assieme a loro, tutti studenti ventenni, si dedica alle traduzioni letterarie.

Alcune poesie escono in traduzione sulla rivista „Il Frontespizio“, che accanto a riviste come „Campo di marte“ (Vallecchi), „Solaria“, „Letteratura“, accoglieva l'avanguardia della poesia anche straniera, facendosi luogo di diffusione di una nuova letteratura e di una critica letteraria radicalmente estranea alle posizioni crociane e aperta a un orizzonte culturale europeo.

*Poesia moderna straniera*, cura e traduzione di L. Traverso, Roma, Edizioni di Prospettive, s.d. [stampa 1942], pp. 35-43. E' comunque singolare che nell'introduzione al volume (pp. XIII-XIX) non si trovi un minimo cenno di presentazione e di commento a Trakl.

Rainer Maria Rilke, *Poesie e prose con aggiunte versioni da Hermann Hesse e Georg Trakl*, a cura di G. Pintor, Torino, Einaudi, 1948. Le poesie di Trakl e di Hesse sono state aggiunte dall'editore che, come avverte la prefazione, pubblica la raccolta poco dopo la morte del curatore. Le traduzioni delle poesie trakliane erano già apparse sulle riviste degli anni Trenta: „Campo di Marte“, 1939; „Corrente di vita giovanile“, 1939; „Ruota“, 1940.

«In Germania ora non si parla molto di Trakl. Ma accade di leggere il suo nome accanto a quelli più saldi: Hölderlin, Rilke»;ivi, p. 130. «Aveva fissato un mondo, Trakl, rigido e di pochi oggetti, che poi si studiò a lungo di comporre e, direi, di chiarire. Così che il volume dei suoi versi somiglia a una raccolta di appunti e di esercizi, su temi fissi. Ma è anche, questa, la prima giustificazione della sua poesia. Le cose più giovanili sono affidate a schemi meccanici [...] Poi tutto il libro è un progressivo liberarsi, un ageguarsi della parola alle immagini prima così ingrate. Lo guidò certamente a moderare sicuramente il respiro Hölderlin»; ibidem.

In modo analogo, nella parola «ragazzo» del titolo (*Il ragazzo Elis*) si perde quell'aura di mitica

purezza che nella nostra lingua riverbera piuttosto nel termine «fanciullo» (si pensi, tanto per fare un esempio noto, allo junghiano «fanciullo divino»).

Lo sottolinea già Rodolfo Paoli nel gennaio del 1958 in un articolo dedicato a Trakl su «La nazione italiana».

Rodolfo Paoli (Firenze 1905- 1978), storico della letteratura tedesca, critico letterario e musicale. Professore di lingua e letteratura tedesca presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Firenze.

Rodolfo Paoli, Georg Trakl, poeta dimenticato in Italia. La maledizione della morte., „La nazione italiana“, 30.01.1958.

Id., Auf den Spuren einer Übersetzung von Georg Trakls, in Trakl in Fremden Sprachen, a cura di A. Fink e H. Weichselbaum, Salzburg, Müller, 1991, pp. 106-11, qui pp. 108 e sg.

Nel 1963 traduce il volume delle Dichtungen a cura di K. Rock, Leipzig, Wolf, 1919, col titolo G. Trakl, Opere Poetiche, a cura di I. Porena, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963. Nel 1977 ne ripropone una scelta, in nuova traduzione con il titolo Poesie, Torino, Einaudi e nel 1997, infine, le ristampa in nuova edizione.

C. Miglio, Ritradurre Trakl: ovvero dell'ascolto, in Contraddizioni del moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento. Per Ida Cappelli Porena, a cura di G. Cermelli, Pisa, ETS, 2001, pp. 89-93, qui p. 91.

I. Porena, La verità dell'immagine, cit., p. 7.

L. Mittner, Storia della letteratura tedesca, Torino, Einaudi, 1971, III/3, p. 1242.

Ivi, p. 1241.

Georg Trakl. Dichtungen und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe, a cura di W. Killy e H. Sklenar, Salzburg, O. Müller, 1969, 2 voll. Si possono considerare figli di questa iniziativa il volume Le poesie con testo a fronte tradotte da Vera degli Alberti e Eduard Innerkofler, uscite (a cura di Claudio Magris) per i tipi della Garzanti nel 1983 e ripubblicate nel 2004 così come la nuova edizione delle Poesie a cura di Porena (Einaudi, 1979).

La prima rappresentazione si tenne a La Fenice di Venezia, il 27 giugno 1978.

G. Trakl, Barbablù. Drammi per Marionette. Prose, a cura di A. Zignani, testo a fronte, Rimini, Guaraldi, 1992.

Secondo la nota di regia alla I scena questa, buia e scarna, deve evocare „il boccascena di un teatro di marionette attraverso l'apparizione fulminea e fortemente illuminata dei busti dei tre personaggi: der Knabe, der Alte e Blaubart“; C. Togni, Blaubart. Opera in un atto. Partitura, E. Pocar, Prefazione in G. Trakl, Poesie, introd. trad. e note a cura di E. Pocar, Milano, Rizzoli, 1974 (ultima ed. 1990), p. 5.

Ivi, pp. 5 e sg.

Ivi, p. 129.

Ivi, pp. 37 e 59.

Cfr. l'articolo A tutta Kultur, «L'espresso», 1981, pp. 75-90

G. Trakl, Gli ammutoliti. Lettere 1900-1914, a cura di C. Pizzingrilli, Quodlibet, 2006.