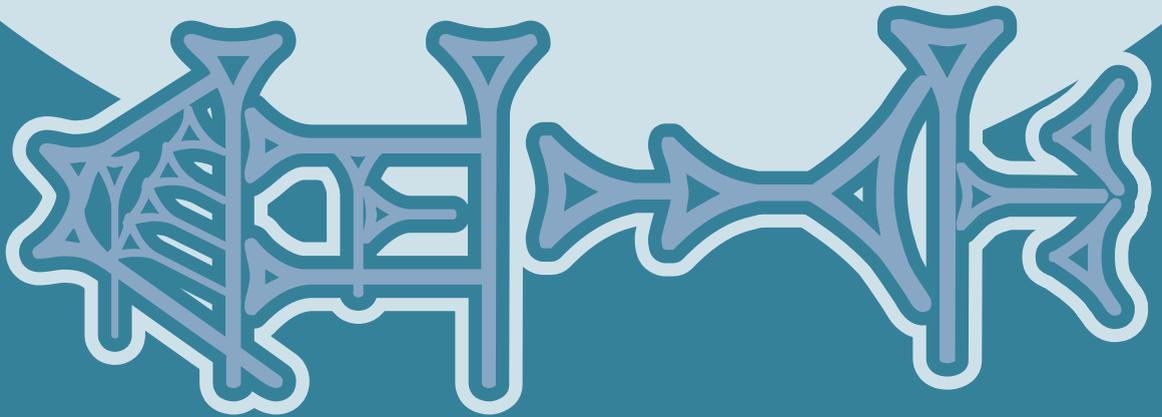


Lezioni di Traduzione

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 Bertagnoli

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

IN COPERTINA



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>

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*).

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne - LILEC
Via Cartoleria 5, 40124 Bologna (BO)



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

<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

Lezioni di Traduzione 2

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 SFIDA SENZA TEMPO

DAVIDE
BERTAGNOLLI

Questo volume nasce da una precisa convinzione: il *Nibelungenlied*, uno dei testi più noti di tutta la letteratura tedesca medievale, necessita di una nuova traduzione italiana. Quando si inizia a ragionare su un impegno del genere, gravoso in termini di energie e prolungato dal punto di vista temporale, è opportuno definire fin da subito le motivazioni alla base del lavoro e i criteri che si intendono seguire per portarlo a termine. Nell'arduo compito di dire quasi la stessa cosa in un'altra lingua, la consapevolezza che ogni resa non potrà essere altro che un tentativo di avvicinamento al testo di partenza è fondamentale. Entrambe le questioni, le motivazioni da una parte e i criteri seguiti dall'altra, sono di eguale importanza, centrali in qualsiasi attività traduttiva, indipendentemente dalle lingue interessate o dal periodo storico in cui si situano i testi. A tal proposito, il *Nibelungenlied* presenta tuttavia qualche difficoltà in più per chiunque intenda affrontarlo. Se, infatti, non vi è alcun ragionevole dubbio sull'importanza di tradurre in italiano un monumento letterario della sua portata¹, diventa più complesso giustificare, soprattutto in sede editoriale, la necessità di offrire al pubblico

¹ Si tratta della più antica testimonianza scritta di leggende diffuse in tutto il mondo germanico e a lungo trasmesse oralmente. Il *Nibelungenlied* godette di straordinario successo, come si evince dal cospicuo numero di testimoni manoscritti tramandati fino a oggi (37 in totale), non solo in età medievale, ma anche dopo la sua riscoperta moderna, a partire dalla metà del XVIII secolo. Da quel momento in poi fu riconosciuto come l'epos nazionale tedesco, assumendo gradualmente un preciso significato ideologico



un testo già disponibile sul mercato, tradotto più di una volta nella nostra lingua. L'ultima risale al 1972, quando Laura Mancinelli pubblicò per *I Millenni* Einaudi *I Nibelunghi*, che da allora rappresenta la traduzione italiana di riferimento, tutt'oggi facilmente reperibile. Perché dunque tradurre nuovamente lo stesso poema? In realtà, tralasciando la dimensione prettamente commerciale², le risposte a tale quesito sono molteplici. Nell'ambito della presente prefazione ne saranno date sole alcune, ritenute essenziali.

In primo luogo c'è da ricordare che cinquant'anni sono molti, non tanto per il valore del lavoro della Mancinelli, che di certo non diminuisce col passare del tempo, ma perché frattanto sia gli studi sulla traduzione sia quelli sul *Nibelungenlied* sono andati avanti. I *Translation Studies*, allora agli albori³, sono infatti diventati uno strumento teorico e metodologico imprescindibile per chiunque si cimenti nell'attività traduttiva. Chi vuole riproporre un'opera in una lingua diversa dovrebbe perciò essere a conoscenza dei principi elementari di teoria della traduzione e possedere un bagaglio teorico sufficiente ad affrontare i problemi traduttivi con cognizione di causa, sulla base di casi ricorrenti che, una volta studiati, permettano di scegliere una delle possibili strade da percorrere a seconda della strategia che si è deciso di adottare. Inoltre, lo sviluppo della traduttologia come disciplina autonoma è andato di pari passo con la maggiore conoscenza del poema, analizzato da ogni possibile prospettiva e oggetto di un flusso sostanzialmente ininterrotto di studi critici grazie ai quali si è anche giunti a importanti novità interpretative⁴. Una specifica esegesi può evidentemente influenzare la traduzione di un testo, a maggior ragione se si tratta di un'opera complessa come il *Nibelungenlied*, un classico che, come tutti i classici, si presta a più letture – basti pensare all'epica in generale e a quante traduzioni di opere come *Illiade*, *l'Odissea* o *l'Eneide* siano oggi disponibili. Nel preparare una nuova traduzione si contribuisce quindi a fornire

nazionalista, la cui carica potrà dirsi esaurita solamente dopo la fine della seconda guerra mondiale.

- ² André Lefevere (1998: 16) la chiamerebbe "patronato", ovvero tutti quei centri di potere, come ad esempio le case editrici, in grado di favorire o contrastare la produzione e diffusione di opere letterarie.
- ³ È significativo che l'inizio dei *Translation Studies* come disciplina accademica sia fatto risalire proprio al 1972, anno in cui James S. Holmes pubblicò *The Name and Nature of Translation Studies* (Holmes 1972).
- ⁴ Per avere un'idea della bibliografia relativa al *Nibelungenlied* e alla materia nibelungica si veda Kragl 2014.

un'immagine differente del testo: non si tratta solo di una trasposizione in un'altra lingua, ma di una riproposizione per un pubblico diverso⁵. Questo significa che, con l'evoluzione della società e della lingua, le traduzioni possono essere attualizzate per meglio rispondere alle necessità del pubblico a cui si rivolgono. Dopotutto, si traduce proprio per rendere accessibile un testo a qualcuno che non è in grado di comprenderlo nella lingua in cui è stato originariamente scritto. Il contesto culturale di arrivo è quindi tanto importante quanto quello di partenza, se non di più: il primo è ben noto a ogni traduttore, il secondo, nel caso di un'opera antica o medievale, non può purtroppo mai essere determinato con precisione, ma solo immaginato. Le opzioni, come noto, sono perciò essenzialmente due: o mantenere l'alterità del testo medievale, spesso a scapito della comprensione, o adeguarsi alla lingua standard contemporanea, con il rischio di "tradire" in qualche modo la versione di partenza. Intorno a queste due possibilità ruota gran parte del dibattito contemporaneo sulla traduzione. La stessa Mancinelli chiude l'introduzione al suo lavoro ricordando le due alternative. A suo avviso, la scelta non può che cadere sul «linguaggio corrente tra il pubblico per cui l'opera viene tradotta. [...] Perché in fondo tradurre un componimento vuol dire anche ricreare un ambiente e ristabilire quel certo rapporto tra poeta e pubblico che è alla base di ogni fatto letterario» (Mancinelli 1972: LXI).

Una nuova traduzione, effettuata alla luce dei progressi scientifici degli ultimi cinquant'anni, andrebbe dunque soprattutto incontro alle rinnovate esigenze di un pubblico contemporaneo, la cui composizione, da definire in fase di impostazione del progetto, potrebbe essere la stessa per cui era stata pensata la versione attualmente in commercio, ovvero lettori medi, ma anche più specifica. Essa potrebbe comprendere, ad esempio, studenti universitari o addetti ai lavori, per i quali si potrebbe prevedere il testo in alto-tedesco medio a fronte, utile sia per rendere manifeste le scelte traduttive operate sia per sollecitare eventuali riflessioni in ambito didattico sulla lingua o sullo stile.

La questione del testo di partenza, a prescindere che sia stampato sulla pagina o meno, è naturalmente centrale, ben nota a ogni medievista. A differenza di un testo contemporaneo, infatti, il testo medievale non è "stabile". Questo significa che la stessa storia può essere ad esempio tramandata da cinque manoscritti non identici tra loro: versi mancanti, errori, lacune mec-

⁵ Sulla traduzione come reinvenzione del testo per un nuovo pubblico si veda Venuti (1998: 44).

caniche come la perdita di qualche foglio o fascicolo ecc. Su quale testo condurre dunque la traduzione? A ciò si aggiunge una problematica specifica del *Nibelungenlied*, del quale esistono tre redazioni diverse, convenzionalmente indicate con le lettere dei tre manoscritti principali che le rappresentano, ovvero A, B e C; le tre cosiddette *Fassungen* si distinguono tra loro per estensione e per alcune sfumature tematiche e stilistiche⁶. Questo poema è dunque espressione emblematica dell'intrinseca dinamicità della cultura letteraria medievale: in mancanza di un originale, le difficoltà per chi si trova costretto a scegliere un unico testo come base per la traduzione aumentano esponenzialmente. Il traduttore di un'opera medievale deve perciò muoversi con consapevolezza filologica, in modo da non porsi in maniera acritica di fronte al testo, ed evitare di svolgere il suo lavoro su edizioni non aggiornate o, peggio, su altre traduzioni moderne⁷. Nel caso del *Nibelungenlied* la scelta potrà cadere su una delle tre redazioni specifiche, riproposte come compaiono nella loro versione manoscritta, oppure sul testo di un'edizione critica, basata a sua volta su una delle tre redazioni o su parti di esse. La maggior parte delle traduzioni disponibili, inclusa quella italiana, si rifà all'edizione di Karl Bartsch – più volte rivista e aggiornata nel corso degli anni⁸ – il quale

⁶ *A e *B sono simili, spesso definite *nôt-Fassung*, a causa dell'ultimo verso che tramandano; per la stessa ragione *C è conosciuta come *liet-Fassung* ed è sicuramente successiva, caratterizzata dall'eliminazione di alcune incongruenze logiche e dall'aggiunta di alcune strofe chiarificatrici. In *C, inoltre, si percepisce lo sforzo per rendere il testo conforme ai valori cristiani e feudali. Per una panoramica approfondita sulle peculiarità della redazione *C si veda Bertagnolli (2020: 31-39). L'asterisco prima delle lettere distingue le redazioni dai manoscritti che le rappresentano.

⁷ Maria Vittoria Molinari (2002: 12-14) parla di traduttore 'filologicamente consapevole' ricordando inoltre come, nell'ambito del testo medievale, le funzioni del filologo e del traduttore siano molto vicine: «e infatti il filologo medievista, nel corso del suo lavoro di esegesi e interpretazione di un testo e di una civiltà lontana, sempre, anche se più o meno consapevolmente, 'traduce' nel proprio linguaggio non solo mentalmente, ma operativamente nell'atto stesso della pubblicazione di un'edizione attuale; il traduttore, da parte sua, specie quando si trova di fronte ad un'opera tanto estranea e distante non solo dal punto di vista linguistico e culturale ma anche cronologico, non può accettare passivamente il testo da tradurre, ma deve avere la competenza per potere scegliere rispetto al differente statuto linguistico e semiotico rappresentato dalle singole varianti (al limite tra edizioni critiche diverse), deve conoscere il lontano contesto culturale (come il filologo interprete), deve poter controllare consapevolmente, con scelte linguistiche adeguate, il processo di 'modernizzazione'».

⁸ Si veda Bartsch, De Boor *et al.* (1996).

si servì del testo del manoscritto B, correggendolo e integrandolo con lezioni di altri testimoni⁹. Dal punto di vista strettamente filologico, quest'ultima azione è discutibile perché porta a una situazione, frequente nell'ambito di lavori ecdotici che mirano a ricostruire un presunto originale, in cui il testo presentato non corrisponde a quello di nessun testimone della tradizione. Il famoso incipit *Uns ist in alten mæren wunders vil geseit* ('Nelle antiche leggende ci vengono raccontate molte gesta straordinarie'), ad esempio, è assente in B, ma si ritrova nell'edizione standard di Bartsch e nelle traduzioni che a essa si rifanno. Le scelte ecdotiche e, di conseguenza, traduttive, possono quindi avere ripercussioni importanti sull'immagine che si dà di un determinato testo medievale nel contesto storico-culturale di arrivo; un'immagine che, come nel suddetto caso, può anche non rispecchiare la verità testuale, basandosi invece su scelte congetturali. La responsabilità del traduttore è perciò grande e il fatto che in un ambito come quello tedesco siano disponibili decine di traduzioni del *Nibelungenlied*, basate su manoscritti differenti e condotte secondo gli approcci e con gli obiettivi più disparati, testimonia come sia possibile – e allo stesso tempo fondamentale – guardare al medesimo componimento da prospettive diverse.

Da queste riflessioni preliminari, che non hanno alcuna pretesa di esaustività, si traggono almeno due conclusioni: la prima è che certamente ci sono sufficienti ragioni per giustificare una nuova traduzione del *Nibelungenlied*; la seconda è che, prima di iniziare il lavoro, è indispensabile prendere in considerazione una pletora di aspetti: dalle finalità che ci si prefigge, passando per il pubblico a cui ci si rivolge, fino ad arrivare al testo su cui lavorare, per poi stabilire i criteri in base ai quali affrontare con coerenza le difficoltà offerte da un testo medievale che, come accennato, sono molte. A Bologna, insieme al collega Alessandro Zironi, abbiamo iniziato a discutere già diversi anni fa quali fossero le migliori possibilità per fronteggiarle e ci siamo poi trovati d'accordo sul fatto che sarebbe stato molto fruttuoso confrontarsi con esperti ed esperte della nostra disciplina che, nel corso delle loro ricerche, si fossero già cimentati/e direttamente con la traduzione di testi medievali tedeschi o con problematiche a essa connesse. Già nel 2022 siamo riusciti a riunire un piccolo gruppo, che si è incon-

⁹ Si tratta di un aspetto che andrebbe tenuto in considerazione prima di scegliere il testo su cui condurre una nuova traduzione, dal momento che buona parte della letteratura critica fa riferimento a questa edizione. Scegliere un'alternativa o, proporre una su cui effettuare il lavoro creerebbe sicuramente una frattura con quello che è ormai considerato lo standard, rendendo difficile orientarsi nella giungla di studi basati su un testo diverso.

trato regolarmente e, all'interno del quale, lo scambio di idee è stato vivace e produttivo. Il risultato concreto di questi confronti è stata la giornata di studi organizzata a Bologna il 15 dicembre 2023, dal titolo *La traduzione del Nibelungenlied. Problemi di un atto interpretativo*, un incontro aperto al pubblico che ha visto un'ampia partecipazione. Gli interventi presentati in quell'occasione sono ora raccolti in forma scritta all'interno di questo volume. Essi affrontano vari problemi legati alla resa in italiano del poema tedesco, illustrando come sono stati affrontati in passato, anche in altre lingue, e suggerendo ulteriori possibilità traduttive su come risolverli.

Nel suo contributo, Adele Cipolla parte dall'assunto che, per non banalizzare le peculiarità stilistiche del poema, vi debba essere un delicato equilibrio tra la precisione semantica della lingua d'arrivo e il tentativo di riprodurre gli stilemi dell'originale; vengono così analizzati alcuni tecnicismi appartenenti a diversi campi semantici, modi di dire (ad esempio l'uso formulaico di aggettivi) oltre a locuzioni e formule ricorsive, di cui sono state verificate le traduzioni e i limiti. Maria Grazia Cammarota, invece, confronta sei traduzioni del *Nibelungenlied*, due in tedesco, due in inglese e due in italiano, per esemplificare l'ampio ventaglio di possibili soluzioni per rendere espressioni idiomatiche e proverbi, che spesso rappresentano uno scoglio traduttivo ad alto coefficiente di difficoltà. L'intervento di Fulvio Ferrari è dedicato al ritmo e a quattro traduzioni italiane in cui non si rinuncia ad affrontare la dimensione musicale del poema: l'obiettivo è quello di verificare l'interazione tra testo originale e contesto di ricezione, interrogandosi infine su quali siano oggi le strade da intraprendere da chi, a sua volta, decidesse di tenere conto dell'aspetto ritmico del testo di partenza. Anna Cappellotto dedica il suo studio a una delle emozioni dominanti dell'opera, ovvero il dolore. La sua analisi identifica le parole e le espressioni che lo descrivono nella sua dimensione verbale e non verbale, valutandone la frequenza, il contesto e il significato che gli vengono attribuiti in alto-tedesco medio. Il confronto tra alcune proposte di traduzione in tedesco, italiano e inglese offre inoltre alcuni spunti su come tradurre le parole appartenenti a questo campo semantico in eventuali lavori futuri. Anche Alessandro Zironi si concentra sul lessico, in questo caso quello relativo a 'guerriero', un termine che nella lingua alto-tedesca media offre diverse possibilità di traduzione, con sfumature di senso spesso dovute ai diversi etimi. La sua indagine dimostra che l'uso di un termine piuttosto che un altro è dettato in larga misura da esigenze di ordine metrico e non dal significato originario del nome o, all'opposto, da ragioni di *variatio* linguistica. Il

mio contributo è infine dedicato alla resa in italiano di uno specifico insulto (*kebse*) rivolto da Crimilde a Brunilde in uno dei momenti cruciali del poema. Dopo aver preso in considerazione la versione di Laura Mancinelli, che traduce 'druda', si passa in rassegna una selezione di traduzioni (in tedesco, inglese, francese e spagnolo) dei passaggi in cui è presente l'ingiuria, per poi concludere con una nuova proposta di formulazione in italiano.

In linea con il titolo di questa collana, *Lezioni di traduzione*, i saggi contenuti nel volume, pur nella loro specificità, non sono rivolti unicamente a una ristretta cerchia di specialisti. Pensati anche per un pubblico più ampio, essi trattano problemi molto diffusi, in cui chiunque si appresti a effettuare una traduzione può imbattersi. L'intento didattico di questo volume è quindi marcato: la riflessione sui problemi traduttivi esposti e sulle possibili soluzioni per risolverli potranno 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.

Bibliografia

- Bartsch K., De Boor H., Wisniewski R. (Hgg.) (1996), *Das Nibelungenlied*, nach der Ausgabe von Karl Bartsch, hrsg. v. Helmut de Boor, 22. revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage, Albert, Wiesbaden.
- Bertagnolli D. (2020), *I Nibelunghi. La leggenda, il mito*, Meltemi, Milano.
- Holmes J.S. (1972), *The Name and Nature of Translation Studies*, in: *Amsterdam Publications and Prepublications in Translation Series (APPTS)*, Department of General Literary Studies, University of Amsterdam.
- Kragl F. (Hg.) (2012), *Nibelungenlied und Nibelungensage. Kommentierte Bibliographie 1945–2010*. Bearbeitet von Elisabeth Martschini, Katharina Büsel u. Alexander Hödlmoser, Akademie Verlag, Berlin.
- Lefevere A. (1998), *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, UTET, Torino (ed. or. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London 1992).
- Mancinelli L. (a cura di) (1972), *I Nibelunghi*, Einaudi, Torino.
- Molinari M.V. (2002), *Edizione e traduzione: la funzione del traduttore-filologo*, in: M.G. Cammarota, M.V. Molinari (eds.), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, Bergamo University Press, Bergamo, pp. 9-21.
- Venuti L. (1998), *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*, Routledge, London-New York.



L'INTRADUCIBILE DEL *NIBELUNGENLIED*.

Idioms, tecnicismi e locuzioni ricorrenti

ADELE
CIPOLLA

1. Filologia e traduzione

Nella nota alla traduzione dell'edizione di *Nibelungenlied* (= *NI*) e *Klage* secondo il manoscritto di S. Gallo, Joachim Heinzle si pronuncia sulla possibilità di distinguere i (quasi) sinonimi che nel testo si alternano per taluni campi semantici:

Besondere und besonders enge Grenzen sind dem Prinzip der Zielsprachenorientierung durch den gattungsspezifischen Sprachstil der Texte gesetzt. Es wäre verlorene Liebesmüh, etwa die Heldenterminologie mit den Bezeichnungen *recke*, *degen*, *helt* differenziert mit auch idiomatischen passenden Äquivalenten wiedergeben [...]. Die Übersetzung setzt [...] für die synonymen Heldenbezeichnungen einheitlich und immer das Wort «Held» ein. Wollte man diese Stereotypen beim Wort nehmen, wären sie oft genug unpassend oder gar widersinnig (Heinzle 2015: 1034-1035).

L'ambito scelto da Heinzle per sintetizzare i criteri generali della traduzione è quello dei lessemi raggruppabili sotto l'iperonimo di "guerriero"¹, che, soprattutto con *recke*, interseca la questione degli arcaismi e della loro

1 Heinzle 2015, a cui si adeguano tutte le citazioni qui di seguito e la numerazione delle strofe; ove necessario, sono state collazionate le lezioni dei tre manoscritti principali (A: München, Staatsbibliothek, Cgm 34; B: St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 857; c: Karlsruhe, Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 63) attraverso la sinottica di Batts 1971. Come introduzioni generali all'opera, si vedano Reichert 2019 e Bertagnolli 2020; per le concordanze, Reichert 2006.



rilevanza per l'interpretazione del testo e per la ricostruzione della sua "preistoria". Se non sono mancati tentativi di applicare traduzioni specifiche ai singoli termini del gruppo (Weber 1963: 159), oggi si ammette che le situazioni narrative al cui interno questi sinonimi compaiono per lo più non consentono di accordare a uno dei significati complementari la preferenza sugli altri (Hennig 1975: 16-19). Nel 1955 l'ultimo studio nibelungico di Friedrich Panzer aveva decretato che il lessico del *Nl* – marcatamente difforme dall'astrazione di quello del romanzo cortese, per quelle caratteristiche indicate come *Nominalstil* (che toccano anche la sintassi con le perifrasi verbali)² – non fosse arcaico ma perseguisse un'intenzione arcaicizzante, impiegando intercambiabilmente lessemi desueti la cui accezione specifica era divenuta opaca (Panzer 1955: 126)³.

Nel dibattito attuale sulla traducibilità del *Nl* (presente nelle note alla traduzione delle pubblicazioni più recenti), riscuote generale consenso la scelta della prosa⁴: ammessa la non riproducibilità della forma metrica e del ritmo dell'originale («the Nibelunge-strophe is reared on a balance between quantity and stress that cannot be imitated», Hatto 1969: 348), a cui era subordinata la variabilità tra i quasi sinonimi tanto per singoli termini che per sintagmi recursivi chiamati a riempire i semiversi, il traduttore si attribuisce da un lato la libertà di livellare le varianti dei diversi campi semantici (come nel caso di *Held* per *recke*, *degen*, *helt*, etc.), dall'altro quella di variare la traduzione di determinati lessemi, attivandone la polisemia per esplicitare il senso delle situazioni in cui essi ricorrono (come fa per i nomi del "dolore" Siegfried Grosse, che segnala il graduale incremento delle varianti adottate per rendere *leit* nelle traduzioni in tedesco moderno)⁵.

La libertà dei traduttori nell'impiego della variazione sinonimica può arrivare fino alla riattivazione dei significati desueti dei termini arcaicizzanti, dei quali pure si sostiene l'opacità già per il poeta del *Nl*. Tornando al caso citato in apertura, se la posizione generale espressa da Heinze

² La questione è stata trattata da Bayer 1962, con un precoce tentativo di applicare l'analisi statistica all'interpretazione dei testi poetici.

³ Si veda anche Haferland 2019.

⁴ «Die einzige adäquate Möglichkeit die Bedeutung der Wörter und Sätze und somit die Aussage und den Sinn der Dichtung genau wiedergeben zu können» (Hoffmann 2004: 293).

⁵ Schulze, Grosse 2023: 880-884 (elenco delle traduzioni tedesche) e 974-975 (criteri di traduzione).

sembra escludere l'utilità di far emergere i significati obsoleti dei sinonimi di *recke*⁶, nella versione in tedesco moderno la perentorietà dell'assunto viene smentita, almeno in una circostanza, da una sovrainterpretazione richiesta dalla situazione narrativa. Siamo nella VI *âventiure*, nell'imminenza della spedizione in Islanda, e la cautela di Sigfrido consiglia ai Burgundi di tenere nascosto lo scopo del viaggio, dissimulando la propria identità *in recken wîse*: «Wir suln in recken wîse / ze tal varen den Rîn» (VI, 341, 1). Qui, la maggior parte delle traduzioni considerate per questo contributo valorizza il senso arcaico di *recke*, ammettendo la possibilità che esso fosse presente al poeta⁷:

- «Wie die alten Recken» (Brackert 1970: 79);
- «wie einst die alten Recken» (Schulze, Grosse 2023: 103);
- «Wie heimatlosen Helden» (Heinzle 2015: 113);
- «like soldiers of fortune» (Hatto 1969: 54);
- «soli, da cavalieri» (Amoretti, Di San Giusto 1964: 75);
- «Come erranti cavalieri» (Mancinelli 1972: 49).

La posizione dominante – che con la scelta della prosa esclude la possibilità di rappresentare la scansione ritmica dell'originale e con il trattamento del lessico rinuncia ad affrontare la variazione nella ripetizione caratteristica della *diction* del poema – rischia di valicare il confine sottile fra traduzione e parafrasi: poiché il testo di arrivo non lo affronta, l'analisi dello stile del *Nl* continuerà a essere relegata nelle note e nei commenti destinati agli specialisti, mentre al largo pubblico verrà offerta una riscrittura del contenuto del poema, rinunciando a valorizzarne la forma. Seppure fondata su due secoli di dibattito scientifico su tutti i livelli del testo, questa soluzione rischia di essere anti-filologica: ove si ammetta che la «contrad-

⁶ *Lexer 1876*, 2: 262, s.v. *recke*: «*verfolgter, verbannter [...], fremdling [...]; herumziehender kriegler, abenteurer [...]*».

⁷ Le traduzioni consultate includono, per il tedesco, *Simrock 1827* (in versi rimati, senza testo a fronte), *Genzmer 1955* (in versi rimati, senza testo a fronte: *Hoffmann 2004*: 294), *Brackert 1970*, *Schulze, Grosse 2023* (traduzione a cura di Siegfried Grosse), e *Heinzle 2015*, le ultime tre in prosa; si aggiungono le due versioni italiane di *Amoretti 1964* (che include parte della traduzione in versi di Luigi di San Giusto) e *Mancinelli 1972* e la traduzione standard in inglese di *Hatto 1969*.

dizione costitutiva» della filologia è quella di proporre «la presenza dell'oggetto [il testo]» introducendo «una distanza tra l'osservatore [il lettore] e l'oggetto», questa scelta traduttoria rischia di annullare la percezione della «differenzialità» nella fruizione di un testo antico (Contini 1986: 3, 5).

Yet, to accept prose [...] is not to escape the dominion of the Nibelung-strophe. [...] Through all its variations, the strophe therefore has a very definite shape which exerts a more marked influence on the presentation of the content than is ordinarily the case. [...] the strophe of *Nibelungenlied* is normally a balanced and self-contained unit with a marked *rallentando* in the last half-line owing to its extra-filled bar, which invites reflection, and sometimes dark and gnomic utterance, before the measure renews at the beginning of the next strophe (Hatto 1969: 349).

Nella mia ipotesi di lavoro, il traduttore potrebbe orientarsi intorno a due principi-guida, da un lato la resa della forma metrica originale con quartine di versi sciolti, come “unità tipografiche” che guidino il confronto con il testo e che, quando possibile, si attengano alle unità metrico-semantiche e alla sintassi del modello; dall'altro la valorizzazione tanto dei tecnicismi dell'originale – dove essi non siano evidentemente intercambiabili – quanto delle figure recursive, dei fraseologismi e delle formule. Il rischio è che per mantenere la precisione del lessico dell'originale, nella lingua della traduzione si ricorra a tecnicismi desueti, con un involontario effetto comico (come nel caso di ‘ganza’ o ‘druda’ per *kebse* ‘concupina’: XIV, 839, 4 e 846, 3)⁸.

2. Tecnicismi: *voget, mære, konemâge, swertdegen*

Qui, trasversalmente ai campi semantici, si esemplificheranno alcuni tecnicismi (illustrativi delle implicazioni sociali, giuridiche e materiali della trama), che in traduzione possono essere resi con delle perifrasi – a rischio di compromettere il ritmo dell'enunciato – o, dove ne esistano, con termini letterari e arcaicizzanti – che rischiano involontari effetti comici – o, infine, livellati sul loro iperonimo e accompagnati da note esplicative. Solo apparentemente queste difficoltà sono meno acute per le versioni in

⁸ Rispettivamente in Amoretti 1964: 139 (la traduzione, qui, è di Luigi di San Giusto); Mancinelli 1972: 117 e 118.

tedesco moderno, poiché, se queste ultime in singoli casi possono giovare della continuità diacronica dei lessemi, esse sono costrette tuttavia a forzare i significati del termine moderno per includervi quelli della lingua antica. I tre esempi prescelti riguardano il primo l'ambito del dominio (*voget*), il secondo i *realia* (*mære*), il terzo i nomi di parentela (*konemâge*), il quarto la terminologia cavalleresca (*swertdegen*).

2.1. Voget. All'ambito del dominio appartiene *voget*, che può essere incluso sotto l'iperonimo di "sovrano/signore". Il termine compare in entrambe le parti del *Nl*, con più di 20 occorrenze nei tre manoscritti principali. Nella maggior parte dei casi, *voget* unito a un etnonimo, a un toponimo e in un caso a un gentilizio, compare nel primo semiverso della strofa e entra nelle perifrasi di sostituzione per i nomi propri di:

- Gunthêr (*der vog(e)t von (dem) Rîne*)⁹;
- Dieterîch (*der voget von Berne*¹⁰ e *Der vogt der Amelunge*)¹¹;
- Rûdegêr (*der vog(e)t von Bechelâren*)¹²;
- Liudegêr (*der(-m) vog(e)t(e) von der Sachsen*)¹³;
- Ortliep (*der junge vogt der Hiunen*)¹⁴.

In tre casi – nell'*viii âventiure*, dove Gunthêr, al momento di lasciare l'Islanda, concede a Brünhilt di assegnare il regno alla custodia di una persona a sua scelta («Den sul wir voget wesen lân»: VIII, 522, 4b), nella *xix*, dove Kriemhilt affida a Gunthêr la sua vita e il tesoro («soltu mîn voget sîn»: XIX, 1135, 2b)¹⁵, e nella *xx âventiure*, nella perifrasi impiegata dal messaggero unno per trasmettere ai Burgundi l'invito di Etzel («der grôze voget mîn»: XX, 1193, 2b) – la locuzione con *voget* compare invece nell'*Abvers*.

⁹ VI, 329, 1a; VII, 473, 3a; X, 607, 1a; XXIV, 1431, 1a; XXIV, 1490, 1a; XXV, 1507, 1a; XXV, 1528, 2a; XXIX, 1808, 1a; XXXIII, 1968, 1a.

¹⁰ XXVIII, 1730, 1a; XXXIII, 1981, 1a.

¹¹ XXXVIII, 2247, 1a.

¹² XX, 1183, 3a; XXI, 1309, 1a; XXXVII, 2213, 1a.

¹³ IV, 209, 1a e V, 312, 2a.

¹⁴ XXXIII, 1960, 4a.

¹⁵ Al v. 1134,4, invece di Gunthêr, i mss. A e B leggono Gîselhêr (Heinzle 2015: 1284).

Vogt in tedesco moderno indica un particolare funzionario pubblico, specializzando e restringendo l'accezione ricoperta sin dal principio dall'imprestito dal latino *advocatus* (già in Notker)¹⁶, cioè quella di "custode, protettore, tutore legale". Nel *Nl*, *voget* indica alcune delle funzioni del dominio e dell'amministrazione ricoperte dal "re" o da altre autorità come il "margravio". Fra le traduzioni considerate, quelle tedesche usano frequentemente *Vogt*, soprattutto Simrock (che traduce in un'epoca in cui la polisemia del termine è ancora attiva)¹⁷, Grosse (il cui impiego del termine rappresenta un arcaismo a cui il traduttore ricorre quando *voget* compare nelle formule di sostituzione dei *propria* nell'*Anvers*)¹⁸ e Brackert (che nella prima parte del *Nl*, dove in effetti si parla dei "re" Liudegêr e Gunthêr, usa *König*, e nella seconda traduce costantemente con *Vogt*). La versione in tedesco moderno di Heinzle, la più recente fra quelle considerate, alterna *Herr* e *Herrscher*, quando *voget* compare nella formula dell'*Anvers*, e varia quando ricorre nell'*Abvers*, utilizzando una perifrasi nel discorso di Kriemhilt alla XIX *âventiure*: «Si sprach: 'Vil lieber bruoder, / du solt gedenken mîn. // Beidiu lîbes und guotes / soltû mîn voget sîn'» (XIX, 1135, 1-2), «Si sagte: 'Liebster Bruder, nimm Dich meiner an! / Tu deine Pflicht als Vormund, beschützte mich und meinen Besitz!'» (Heinzle 2015: 362-363).

La traduzione italiana di Amoretti, Di San Giusto alterna 'signore', 're', 'gran re' per Liudegêr, Gunthêr ed Etzel, il 'giovane erede degli Unni' per Ortliep e per Rüdigêr usa 'il margravio di Bechelar' e 'il margravio Rüdiger'¹⁹: qui e in altri casi²⁰, la formula di sostituzione del nome viene rimpiazzata dal nome stesso, annullando lo stilema e la variazione dell'originale²¹. Mancinelli (1972: 66), invece, banalizza *voget* con 're', 'principe',

¹⁶ *Lexer* 1878, 3: 429, s.v. *voget*; *Adelung* 1808, 4: 1221-1224.

¹⁷ *Dwb* 1999, 26: 437-440, cfr. <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>> (ultimo accesso: 31-05-2024). Solo nella V *âventiure* (per Liudegêr) e nella XXV (per Gunthêr), Simrock usa *König*.

¹⁸ Grosse adotta una traduzione alternativa in due soli casi, nella XIX *âventiure* e nella XXV (per Etzel).

¹⁹ xx, 1183, 3a e XXI, 1309, 1a (*Amoretti* 1964: 186 e 201).

²⁰ xxiv, 1431, 1a, XXIV, 1490, 1a e xxxiii, 1968, 1a (per Gunthêr), xxviii, 1730, 1a e xxxiii, 1981, 1a (per Dieterîch), xxxvi, 2213, 1a (per Rüdigêr): *Amoretti* 1964: 217, 223, 281, 253, 282, 310.

²¹ La riedizione del 1964 curata da Giovanni Vittorio Amoretti integra alcune strofe della traduzione in versi rimati di Luisa Macina Gervasio, alias Luigi di San Giusto (pubblicata nel 1933) nella riscrittura in prosa (1964).

'signore', 'sire' e nella VII *âventiure* (473, 3A) con 'duca' (inspiegabilmente, dato che si parla di Gunthêr).

Il dialogo tra i fratelli burgundi e Dieterîch (xxviii, 1726-1730) è costruito su variazioni dell'epiteto di "sovrano, signore", applicato ai personaggi in scena sia dal narratore impersonale sia nelle battute dei protagonisti:

1726 'Die Sivrîdes wunden / lâzen wir nû stên! // sol leben diu vrouwe Kriemhilt, / nôch mac schade ergên' // sô redete von Berne / der herre Dieterîch. // 'trôst der Nibelunge, / dâ vor behüete du dich!'

1727 'Wie sol ich mich behüeten?', / sprach der künec hêr. // 'Eztel uns bote sande / (wes sol ich vrâgen mêr?), // daz wir zuo z'im solden rîten / her in daz lant. // ouch hât uns menigiu maere / mîn swester Kriemhilt gesant'.

1728 'Ich kann iu wol gerâten', / sprach aber Hagene, // 'nû bietet iu diu maere / baz ze sagene // den herren Dieterîchen / und sîne helde guot, // daz si iuch lâzen wîzen / der vrouwen Kriemhilde muot!'

1729 Dô giengen sundersprâchen / die drîe künge rîch, // Gunthêr unde Gêrnôt und ouch her Dieterîch. // 'nû sage uns von Berne / vil edel ritte guot, // wie dir sî gewîzen / umb den küneginne muot!'

1730 Dô sprach *der voget von Berne*: / 'waz sol ich mêre sagen? // ich hoere alle morgen / weinen unde klagen // mit jaemerlîchen sîten / daz Ezzelen wîp // dem rîchen got von himele / des starken Sivrîdes lîp'.

Interessante, nella sequenza appena citata, la perifrasi di sostituzione usata da Dieterîch invece del nome di Gunthêr (1726, 4a: «trôst der Nibelunge», 'Schirm der Nibelungen', ossia 'Scudo dei Nibelungi')²², l'unica occorrenza nel poema della locuzione con *trôst* + un etnonimo al genitivo²³, che, come quelle con *voget*, occupa il primo semiverso e copre un analogo significato, definendo il re quale 'protettore dei suoi'. Una variazione simile è quella che compare in questo turno di strofe per lo stesso Dieterîch (1726, 3: «von Berne / der herre Dieterîch» e 1730, 1a: «der voget von Berne») che sarebbe utile mantenere nella traduzione, distinguendo *voget* da altri epiteti convenzionali dei sovrani, quali *künec*, *herr*, etc.

Le stesse variazioni compaiono, infatti, in due *Sangsprüche* di Walther von der Vogelweide: «Uon rome ain vogt von pÿlle ain kÿnig / lant vch er-

²² Heinzle 2015: 547; Mancinelli 1972: 238.

²³ MHDBDB, cfr. <<http://mhdadb.sbg.ac.at:8000/mhdadb/App?action=ShowQuotation&c=!%206221>> (ultimo accesso: 31-05-2024).

barmen» (B wa 30 = L 28,1; RSM ¹waltv/8/8b)²⁴, per Federico II, e «Der welte vogt, des himels kûnig, ich lob ûch gerne» (B wa 31 = SMS 12 29a I; L 153, 1; RSM¹Ulrs/2/1), per il Signore Iddio.

2.2. Mære. Per la variazione sinonimica nel campo dei *realia* si può fare il caso di *mære* (BMZ, II/1: 218a; *Lexer* 1872, 1: 2199), rappresentato da quattordici occorrenze in entrambe le parti del *Nl*: come si evince dai versi in cui appare, nella lingua del poeta *mære* indica un cavallo adibito ai viaggi, al trasporto, soprattutto delle dame e dei carichi pesanti. Il termine è attestato al plurale, ma Jakob Grimm aveva ricostruito un singolare *môr*, ipotizzando un significato originario di “cavallo dal manto nero”, rigettato già da *Lexer*, che sostiene invece un rapporto etimologico con *marc* (il cavallo da combattimento atto a sostenere il cavaliere in armatura pesante) e *merhe* “cavalla”.

Talora nel testo *mære* è variato da *ross* o *phert*, come accade nella III *âventiure*, all’arrivo di Sîvrit a Worms: i servi dei Burgundi si affrettano intorno agli stranieri per liberarli delle cavalcature e delle armi, secondo le regole cortesi nel trattamento degli ospiti (75, 4: «und nâmen in die *mære* / mit den schilden von der hant»), con l’intenzione di ricoverare le bestie nella stalla (76, 1: «diu *ross* si wolden dannen / ziehen an gemach»). Nella XII *âventiure*, ricevuti i messi dei Burgundi con l’invito a partecipare a Worms alla festa indetta da Brûnhilt, Sîvrit e Kriemhilt ricambiano gli emissari con donativi talmente cospicui che i cavalli da soma non sono in grado di trasportarli (764, 2-4: «sô vil den boten gâben, / daz ez niht mohten tragen // ir *mære* heim ze lande. / er was ein rîcher man. // ir starken *soumære* / die treip man vroelîche dan») e, come variazione sinonimica di *mære*, viene scelto *soumære*, ‘bestia da soma’.

Anche in mancanza di simili precisazioni, l’accezione specifica di *mære* è evidenziata dal contesto. Così, negli eventi drammatici che si svolgono intorno alle seconde nozze di Kriemhilt e all’eredità del tesoro, nella XX *âventiure* (1271, 1-4), il tecnicismo *mære* serve a rafforzare l’iperbole sulle dimensioni del tesoro ancora per poco sotto il controllo di Kriemhilt:

Si hête noch des goldes / von Nibelunge lant // (si wânde, ez zen Hiunen / teilen solde ir hant), // daz ez wol hundert *moere* / ninder kunden tragen. // Diu *maere* hôrte Hagene / dô von Kriemhilde sagen (*Heinzle* 2015: 404).

²⁴ LDM, cfr. <<https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Wa&hs=B&lid=3758>> (ultimo accesso: 31-05-2024).

Qui²⁵, a rinforzare la complessità intraducibile della variazione lessicale e dello stile del poeta, si osserva la paronimia tra *mære* e *mære* (la 'notizia' dell'intenzione di Kriemhilt di usare liberamente dell'eredità di Sîvrit presso gli Unni, che, raggiunte le orecchie di Hagen, accelera il proposito di sottrarre alla vedova il tesoro).

Le traduzioni, nella maggior parte dei casi, appiattiscono la varietà lessicale del testo e rendono *mære* con *Pferde* o 'cavalli'²⁶: Heinze (2015: 251) usa *Lastpferde* solo per la str. 778, 4; mentre Mancinelli (1972: 107, 109), in alternativa a 'cavalli', in due casi impiega 'bestie da soma' o semplicemente 'bestie' (764, 4 e 778, 4), senza che sia evidente la necessità di precisarne il significato solo e proprio in queste due occorrenze (che compaiono nel passaggio esaminato sopra dalla XII *âventiure* e nella XIII), poiché esse non si differenziano in maniera perspicua dalle altre. A un grande eclettismo sono improntate le scelte lessicali di Hatto (1969: 163), che rende *mære*, oltre che con *horses* e *pack-horses* (per la str. 1271 della XX *âventiure* citata sopra, dove i cavalli devono trasportare il tesoro dei Nibelunghi), con tre sinonimi di registro alto, *mounts*, *sumpters* e *palafreys* (Hatto 1969, rispettivamente: 26, 104, 233; 51, 106, 164; 80, 109, 172), contraddicendo l'asserzione con cui epitoma la propria *Note to the Translation*: «I was aware of the need to avoid licence. Licence is for poets, not for translators» (Hatto 1965: 351):

2.3. Konemâge. Con *konemâge*, 'consanguinei della moglie', siamo in presenza di un tecnicismo della terminologia della parentela, che ha solo quattro occorrenze nel *Nl* (XII, 749, 2a, XII, 763, 3a, XXIII, 1411, 4b, XXXI, 1914, 2a) ed è relativamente poco frequente nel vocabolario del tedesco medievale, apparendo nella *Klage*, nel *Trojanischer Krieg* di Konrad von Würzburg e nel *Biterolf und Ditleib*. È composto da *mâge* (frequentissimo nel testo, entro la formula allitterativa e arcaicizzante *mâge und man*) e da un altro arcaismo, *kone* 'sposa', che nel testo ha una sola occorrenza nella XX *âventiure* (1244, 4b), nelle parole con cui Gîselhêr tenta di convincere la sorella ad accettare la corte di Etzel: «dû maht dich vreuwen balde, / sô er dîn ze konen giht».

Le quattro occorrenze di *konemâge* si riferiscono tutte ai fratelli burgundi e il termine è messo in bocca ai due sposi di Kriemhilt, sempre con sollecitudine affettuosa nei confronti dei cognati. Nella XII *âventiure* (749,

²⁵ La stessa paronimia collega anche le strofe 77 e 76.

²⁶ Simrock 1827: 17, si limita ad ammodernare la grafia e rende con *Märe*, non lemmatizzato nel *Dwb*.

2 e 763, 3), durante l'ambasceria ze *Nibelunges bürge* per invitare Sîvrit e Kriemhilt alla prima tragica *hôchzît* che condurrà all'assassinio dell'eroe, ascoltando l'ambasciata, Sîvrit si preoccupa che i parenti non abbiano bisogno del suo aiuto contro qualche torto subito («hât in iemen iht getân, // den mînen konemâgen?»: 749, 1b-2a).

La terza e la quarta occorrenza si trovano nella seconda parte del *NI*, nelle parole di Etzel. Nella xxii *âventiure*, nell'invitare i cognati a intraprendere il viaggio verso la seconda tragica festa di corte, il re unno spiega come: «[...] vil der mînen wünne / an mînen konemâgen lît» (1411, 4). Più avanti, quando ormai la festa è in atto, la situazione entro la quale il termine viene pronunciato per l'ultima volta suscita una dolorosa ironia: è ancora Etzel a parlare, questa volta rivolgendosi direttamente ai cognati durante il banchetto esiziale e presentando Ortliep, il bambino che di lì a poco verrà decapitato da Hagen, dando inizio alla mattanza (xxxI, 1914):

Dô der künec rîche / sînen sun ersach, // zuo sînen konemâgen / er gütliche sprach: // 'nu seht ir, friund die mîne, / daz ist mîn einec sun // und ouch iuwer swester: / daz mac iu allen wesen vrum.

In questo caso, il senso di *konemâge* non prospetta difficoltà per la traduzione e se, tra le soluzioni adottate, la più efficace sembra quella di Grosse ('Verwandte seiner/meiner Frau'), la traduzione di Mancinelli (1972: 103) per XII, 749, 2 ('i miei consanguinei', nelle parole di Sîvrit), errata nella sostanza, mostra i rischi in cui si può incorrere praticando troppo liberamente la sinonimia nella lingua della traduzione.

2.4. Swertdegen. Il tecnicismo *swertdegen* ricorre due sole volte nella prima parte del *Nibelungenlied* (II e X *âventiure*, str. 30 e 646), in entrambi i casi nella rappresentazione di un rito di investitura collettiva. Nella prima occorrenza per il protagonista e i suoi compagni: «Vier hundert swertdege- ne / die solden tragen kleit // mit samt Sîvrîde» (II, 30, 1-2a), nella seconda, per l'*adoubement* cavalleresco e le successive esibizioni che solennizzano il doppio matrimonio di Worms:

Vil junger swert dâ nâmen, / sehs hundert oder baz, // den künegen al ze den êren. / ir sult wol wîzzen daz. // sich huop vil michel vreude / in den Burg- ende lant. // man hôrte dâ schefte hellen / an der swertdegen hant» (X, 646).

La relazione del composto *swertdegen* con i rituali della cavalleria è confermata nel *Kudrun* (1667), dove pure si parla di una solenne investitura

di gruppo: *Kudrun* appartiene al novero delle poche opere che trasmettono il composto e, come la *Dietrichs Flucht* e il *Wolfdietrich A*, a quelle del genere epico che si ritiene abbiano subito l'influsso del *Nibelungenlied*²⁷. Il termine indica quindi il cavaliere che sta per ricevere o ha appena ricevuto le armi: questo significato viene confermato da una sua occorrenza non considerata nei corpora lessicali a disposizione, in un'iscrizione riportata sopra l'illustrazione dell'investitura di Tristano nel codice di Monaco di Gottfried/Ulrich (Cgm 51, f. 30r, III registro): qui, sopra la scena in cui il giovane riceve la spada, una mano anonima ha apposto la didascalia «triftran der fwertdegen». La circostanza non smentisce l'assenza del termine dal vocabolario dei grandi autori di romanzi cortesi della prima metà del '200, poiché nel Cgm 51 le illustrazioni e le iscrizioni in esse contenute (seconda metà del XIII-XV sec.) sono più tarde del *Tristan* e del manoscritto che ne è latore e rimandano a un ambiente curiale minore e marginale rispetto a quello della genesi del raffinato *Tristan* cortese di Gottfried. Viceversa, *swertedegen* compare nell'epica precortese (nella *Kaiserchronik* e nello *Straßburger Alexander*) e può essere inteso come manifestazione dello stile volutamente arcaicizzante del *Nl* (Bayer 1962: 120).

Tutte le traduzioni considerate attivano il senso specifico del termine, ma, eccezion fatta per Simrock (1827: 9, 118) e Genzmer (1955: 17, 108), che si limitano ad ammodernare la grafia dell'originale (*Schwertdegen*), altri traduttori coniano neologismi quali *Ritterkandidaten* (Heinzle 2015: 19, 207) o *knights-aspirant* (Hatto 1965: 21), con soluzioni inapplicabili all'italiano, o devono ricorrere a perifrasi che investono l'intera strofa: è quanto fanno Amoretti, Di San Giusto (1964: 37) per la prima delle due occorrenze: «Quattrocento giovani dovevano venir vestiti da cavaliere unitamente a Siegfried», dove per esplicitare il senso di *swertdegen* si disambigua *kleit* (genericamente 'veste' e in accezione militare la 'panoplia' del cavaliere). Non tutte le traduzioni tedesche adottano neologismi creati *ad hoc*, come fa Heinzle (2015). Brackert (1970), infatti, sceglie di tradurre con perifrasi tutte e due le occorrenze, rendendo la prima con «Vierhundert Knappen sollten mit Siegfried als Ritter eingekleidet werden» (13) e la seconda con «Viel junge Adelige [...] erhielten [...] das Ritterschwert» (143).

²⁷ Qui, come in tutti gli altri casi esaminati, sono stati presi in considerazione i dati della MHDBDB. Il lessema, pur comparando in romanzi e cronache della seconda metà del XIII sec., è assente dal vocabolario dei grandi romanzi cortesi contemporanei al *Nl*.

3. Gli intraducibili: epiteti convenzionali (*waetlich*)

L'intercambiabilità dei sinonimi nelle locuzioni recursive (quali le figure di variazione o sostituzione dei nomi propri dei personaggi che riempiono un semiverso) e insieme la necessità di valorizzarne la polisemia a seconda dei contesti possono essere illustrate dalle perifrasi con *wætlîch*, un lessema aggettivale e avverbiale che accomuna la lingua del *NI* a quella dei romanzi cortesi e copre tre significati principali:

1. «ahd. wâtlîh (bei NOTKER wâllich) 'formosus, venustus' kann nur ableitung von wât 'kleid' sein, also eigentlich 'mit kleidern geschmückt', 'stattlich im auftreten'»;
2. «'von gutem, schicklichem benehmen': bei NOTKER [...] wallich»;
3. «eine weitere mhd. bedeutung (LACHMANN zu den Nib. 34, 1, zur klage 1250, zum Iwein 1191) erklärt sich wol aus 'sich zur handlung fügend, dieselbe den umständen nach möglich machend', dann 'wahrscheinlich' (in den hss., weil bald unverstanden, oft entstellt)»²⁸.

L'uso avverbiale (3.), più raro di quelli aggettivali, nel *NI* compare tre volte (II, 33, 4b; XXI, 1332, 4b; XXI, 1335, 1b), sempre entro una formula che occupa l'*Abvers* («daz waetlîch immer mêt ergê»: II, 33, 4b, parafrasando: 'che mai più accadrà altrettanto facilmente')²⁹, una zeppa che sottolinea iperbolicamente l'ineguagliabilità di quanto sostenuto nell'*Anvers* o nei versi immediatamente contigui (in XXI, 1335, ad esempio, che mai più, presso nessun altro sovrano che Etzel, cristiani e pagani avrebbero convissuto).

I due significati aggettivali di *wætlîch* (1. e 2.), assai più frequenti, sono relativi alle qualità estetiche e morali. Essi appaiono in unione con *degen*, *gast*, *kint*, *man*, *meit*, *recke*, *wîp* (e *lîp*) e vengono impiegati il più spesso per indicare gruppi impersonali di 'uomini/soldati' («er vuort der Nibelunge / tûsent waetlîcher man»: X, 597, 4 e *passim*), 'donne' («sît hêten in ze minne / diu vil waetlîchen wîp»: II, 22, 4 e *passim*), 'fanciulle/ancelle' («sich zierte vlîzeclîche / vil manec waetlîchiu meit»: V, 276, 4 e *passim*), 'guerrieri' («si bringent iu ze hûse / vil manegen waetlîchen degen»: XXIX, 1815, 4), con formule che occupano l'*Abvers*. In questi casi, *wætlîch* esprime semplicemente

²⁸ DWB 1999, 27: 2584-2585, 57, s.v. *wätlich*, cfr. <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>> (ultimo accesso: 31-05-2024).

²⁹ Lievi variazioni nelle altre due occorrenze: in XXI, 1332, 4b, B legge *wærlîch* per *wætlîch* (messo a testo da Heinze 2015: 424).

la qualità tipica del genere o del ruolo indicato dal sostantivo: gli “uomini/soldati” sono ‘valorosi’ (597, 4), le “donne” e le “fanciulle” sono ‘avvenenti’ (22, 4 e 276, 4), i “guerrieri” sono ‘audaci’ (1815, 4), attivando non solo i significati elencati qui sopra dal *Deutsches Wörterbuch*, ma aggiungendovi anche l’ambito semantico del valore guerresco.

Le formule con *wætlîch*, inoltre, sostituiscono o variano i nomi di alcuni personaggi, in ordine di presenza decrescente, Sîvrit, Kriemhilt, Gîselhêr, Brûnhilt, Irnvrit, Gunthêr, Hagen e Walther:

- Sîvrit («des engerte niht her Sîvrit, / der vil waetlîche man»: II, 42, 4, e *passim*; «des lîbes kom in sorge / dô der waetlîche gast»: VIII, 495, 4; «und allez ir gesinde / den sînen waetlîchen lîp»: XVII, 1051, 4);
- Kriemhilt («dâ mit ich solde ertwingen / die vil waetlîchen meit»: III, 58, 4; «ir muget vil gerne minnen / den ir vil waetlîchen lîp»: XX, 1146, 4);
- Gîselhêr («des wart dô bote Gîselher, / der vil waetlîche man»: 548, 4; «do begunde vlêhen Gîselher, / der vil waetlîche man»: 1112, 4; «unt dâhte doch ze nemene / den waetlîchen man»: 1684, 3);
- Brûnhilt («des bringe ich iuch wol innen, / sprach diu waetlîchiu meit»: X, 670, 4);
- Irnvrit («unt Irnvrit von Düringen, / ein waetlîcher man»: 1345, 3);
- Gunthêr («si trûte noch des nahtes / den sînen waetlîchen lîp»: XX 1515, 4);
- Hagen e Walther fanciulli, ostaggi presso Attila («ez wurden mîne gîsel / zwei waetlîchiu kint»: 1756, 2).

Anche in questi esempi di sostituzione onomastica, la formula con *wætlîch* è un elemento portante della struttura metrico-ritmica, che nulla aggiunge al “significato” dei personaggi. In due casi, la formula con *wætlîch* occupa l’*Anvers* (241,3a: «der waetlîche recke / Sîvrit der junge man»; 590, 3a: «von waetlîchen recken / manic wîp wol getân»), ma la funzione semantica dell’aggettivo rimane invariabilmente irrilevante.

Nell’unico caso in cui *wætlîch* compare con funzione predicativa anziché attributiva, il senso si definisce, per sottrazione, dagli altri due aggettivi che lo affiancano nella descrizione delle qualità di Sigfrido elencate da Brûnhilt all’inizio del diverbio con la cognata (XIV, 818):

Dô sprach diu vrou Brünhilt: / 'swie waetlîch sî dîn man, // swie edele und swie schoene, / so muost dû vor im lân // Gunthêr, den recken, / den edelen bruoder dîn. // der muoz vor allen kûnegen, / daz wizzest, waerlîche sîn³⁰.

Lascio in fondo all'elenco i tre casi (uno relativo a Sîvrit, uno a Kriemhilt e uno a Gunthêr), in cui *waetlîch* è attributo di *lîp*, un termine polisemico, usato per 'vita' o 'corpo', ma che spesso sostituisce un nome proprio: qui (XVII, 1051, 4; XX, 1146, 4; XX, 1515, 4) i referenti, definiti da una formula in cui entrambi i componenti sono semanticamente vuoti («den [...] waetlîchen lîp»), sono deducibili solo dal contesto.

4. Le formule (*wîp* : *lîp*). Conclusioni

La rima *wîp* : *lîp* (molto diffusa trasversalmente ai generi poetico-narrativi del *Mittelhochdeutsch*) associa i due *Abverse* del primo o, più spesso, del secondo distico della strofa, dove con *lîp*, al quarto semiverso, culmina la prolessi delle tragedie future. A differenza delle locuzioni con *waetlîch*, la rima *wîp* : *lîp* è un tratto peculiare non solo della versificazione e della strutturazione strofica, ma anche della semantica del *Nl*, poiché lega il rapporto coniugale simbolizzato dalla donna (*wîp*) con le insidie per la vita, il corpo e la persona stessa dell'eroe.

Se *wîp* vale 'donna, sposa', *lîp*, come si è accennato, può essere utilizzato tanto nel senso pieno di 'corpo', 'vita', quanto, se accompagnato da un genitivo o altra specificazione, come locuzione perifrastica che indica il referente del genitivo stesso (Lexter 1872, 1: 1930-1931, 46), non senza ambiguità tra i due significati: si consideri il v. 2377, 1 («Dô was gelegen *aller* / *dâ der veigen lîp*»), dove *lîp* si può intendere in senso proprio, come 'corpo' dei destinati alla morte (*der veigen*), o come perifrasi per designare gli stessi *veige*. Dal doppio uso, letterale o traslato, del termine *lîp* deriva una difficoltà nella riproduzione della formula nelle traduzioni, poiché non sempre sarà applicabile la coppia 'donna : vita'.

³⁰ «Da sagte Königin Brünhild: 'Wie stark Dein Mann auch sein mag, / wie hochgeboren und wie schön, Du mußt doch / Gunther, dem Helden, den Vorgang zugestehen, Deinem hochgeborenen Bruder. / Der muß – daß Du's nur weißt! – wahrlich über allen Königen stehen'» (Heinzle 2015: 262-263).

La rima *wîp : lîp* è uno stilema recursivo frequentissimo nel *Nl*. Si tratta della rima con la quale l'azione si apre, nella prima strofa della prima *âventiure* (1, 2, 3-4) – con la premonizione del ruolo funesto della fanciulla Kriemhilt (*magedîn*) una volta fattasi 'donna' (*wîp*) – e si chiude, sul suo corpo di regina fatto a pezzi (xxxix, 2377, 1-2). Se ne propongono alcune occorrenze dalle *âventiuren* della prima parte (in vita di *Sîvrit*: I, VI, VII, X) – dove la *wîp* in questione è prima Kriemhilt e poi Brünhilt – e dall'ultima *âventiure* (xxxix, 2364, 2365, 2369, 2377), dove la *wîp* nefasta è sempre Kriemhilt, fino allo scempio del cadavere (xxxix, 2377, 1-2).

Dalle *âventiuren* in vita di *Sîvrit*, si possono confrontare il secondo distico della seconda strofa della I *âventiure*, con il secondo distico della str. 328 della VI *âventiure* (*Werbung* di Brünhilt in Islanda):

Ez wuohs in Bûrgônden ein vil edel magedîn,	Des hêt diu juncfrouwe unmâzen vil getân.
daz in allen landen niht schœners mohte sîn.	daz gehôrte bî dem Rîne ein ritter wolgetân.
Kriemhilt geheizen. si wart ein scœne wîp.	der wande sîne sinne an daz schœne wîp.
dar umbe muosen <i>degene</i> vil <i>verliesen den lîp</i>	dar umbe muosen <i>helede</i> sît <i>verliesen den lîp</i>

In entrambe le strofe, la presentazione della protagonista femminile culmina con la premonizione delle sciagure che ella causerà nella vita degli eroi (*lîp*, infatti, qui va tradotto con 'vita'), ripetendo dall'una all'altra i vv. 3b-4, con le varianti *degene / helede* (semanticamente insussistente) e *vil / sît*.

La variazione nella ripetizione della stessa rima (qui *lîp : wîp*) innerva il confronto tra le dame nella X *âventiure*. Consideriamo il racconto dell'esito opposto della notte nuziale per le due coppie, rispettivamente alle strofe 629 (*Sîvrit* e Kriemhilt) e 631 (Gunthêr e Brünhilt).

Dô der herre Sîvrit bî Kriemhilde lac	Das volc waz im entwichen, vrouwen unde man.
und er sô minneclîche der juncvrouwen pflac	dô wart diu kemenâte vil balde zuo getân.
mit sînen edelen minnen, si wart im sô sîn lîp.	er wânde, er solde triuten ir vil minneclîche lîp.
er næme vür si eine niht tûsent <i>anderiu wîp</i> .	jâ waz ez noch unnâhen, ê si wurde sîn wîp.

Qui, pur venendo mantenuta la corrispondenza formale della rima 3b : 4b (*lîp* : *wîp*), la corrispondenza semantica nelle traduzioni non può essere netta come nell'esempio precedente (dove, in entrambi i casi, *lîp* stava per 'vita'). Infatti, in x, 629, 3-4 e x, 631, 3-4, entrambi i termini in rima richiedono una traduzione diversificata (rappresentata con grande variabilità dai traduttori): nel quarto verso della str. 629, *wîp* (al plurale) sta per 'donne', ma nella str. 631, *wîp* (al singolare) vale 'sposa'; al terzo verso, invece, *lîp* può essere reso come 'corpo' della donna (*ir lîp*) alla str. 631³¹, mentre alla str. 629 *lîp* (riferito a Sîvrit: *sîn*), consente interpretazioni multiple: per mantenere l'asciuttezza dell'enunciato, io renderei con 'per lui divenne come la sua vita stessa' (in accordo con Heinze 2015: 201, «wurde sie ihm wie sein Leben») ³². Ma ne sono state proposte rese meno letterali e ugualmente plausibili da Brackert (1970: 141, «wurden die beide ein Leib») e Grosse (Schulze, Grosse 2023: 185, «wurde sie mit ihm eins»).

Qui di seguito, si confronteranno due strofe dalla VII *âventiure* (alla prima apparizione in scena di Brünhilt e delle sue armi terribili) e dalla X (dopo la sfortunata prima notte, quando Gunthêr, oltraggiato nella virilità, chiede a Sîvrit di domare Brünhilt a qualsiasi costo): in entrambe le strofe la formula con *lîp* : *wîp* serve alla caratterizzazione diabolica di Brünhilt, ancora vergine e indomita, attraverso le parole astiose di Hagen (VII, 438: «des tiuveles wîp») e Gunthêr (X, 655: «ein vreislîchez wîp»).

Alsô der starke Hagene den schilt dar tragen sach,	Âne daz dû iht triutest', sprach der künic dô,
mit grimmigem muote der helt von Tronege sprach:	'di mîne lieben vrouwen, anders bin ich es vrô.
'Wâ nû, künic Gunthêr? wie vliese wir den lîp!	sô tuo ir, swaz dû wellest! unt næmest ir den lîp,
der ir dâ gert ze minnen, diu ist des tiuveles wîp'	daz sold ich wol verkiesen. si ist ein vreislîchez wîp'

Nella str. VII, 438, come negli esempi esaminati fin qui, *lîp*, comunque lo si intenda, si riferisce a un soggetto diverso da *wîp*; viceversa,

³¹ Mancinelli 1972: 88 («amare il suo bellissimo corpo») e, con diversa caratterizzazione lessicale, Brackert 1970: 141 («ihre liebliche Gestalt umarmen»); Schulze, Grosse 2023: 185 («die sehr begehrenswerte Brünhild lieben zu dürfen») e Heinze 2015: 201 («er mit der Schönen schlafen würde») adottano soluzioni perifrastiche.

³² Con diversa interpretazione di *lîp*, Mancinelli 1972: 88 («come il suo corpo stesso»).

nella str. x, 655, eccezionalmente, la persona messa a rischio della vita è la donna stessa.

Le collusioni diaboliche stigmatizzate nella prima parte del *Nl* per Brünhilt, si attualizzano per Kriemhilt alla fine della seconda parte, nella serie incalzante di omicidi contro i consanguinei e i vassalli e, al culmine della sequenza, prima di essere a sua volta decapitato, Hagen, alla vista del capo mozzato di Gunthêr tenuto per i capelli da Kriemhilt, la apostrofa quale *vâlandinne* (2371, 3a). Le azioni omicidiarie perpetrate dalla regina alla fine della xxxix *âventiure* sono scandite dalla riproposizione e variazione, tanto nel senso che nella posizione entro le strofe, del distico *wîp : lîp* (xxxix, 2364, 2365 e 2369).

xxxix, 2364

Dô sprach der helt von Berne: / 'vil edeles küneges wîp,
ezen wart gîsel mêre / sô guoter ritter lîp,
als ich, vrouwe hêre, / iu an in gegeben hân.
nû sult ir die ellenden / mîn vil wol geniezen lân'.

xxxix, 2365

Si jach, si tæt ez gerne. / dô gie her Dieterîch
mit weinenden ougen / von den helden lobelîch.
sît rach sich grimmeclîchen / daz Etzelen wîp.
den ûz erwelten degenen / nam si beiden den lîp.

xxxix, 2369

'Ich bring ez an ein ende', / sô sprach daz edel wîp.
dô hiez si ir bruoder / nemen sînen lîp.
man sluoc im ab daz houbet. / bî dem hâre si ez truoc
vür den helt von Tronege. / dô wart im liede genuoc.

Nel secondo distico della str. 2365, la rima *lîp : wîp* assume per l'ultima volta funzione prolettica e anticipa la decapitazione del fratello della str. 2369.

Come si è detto, con la str. 2377, 1-2 (dove il distico *lîp : wîp* appare per l'ultima volta), l'azione vera e propria si conclude con l'assassinio di Kriemhilt per mano di Hildebrant: le due strofe residue, con il commento finale del narratore anonimo (2378, 3-4: «mit leide waz verendet / des küniges hôchgezît, // als ie diu liebe leide / z'aller jungeste gît») e l'inizio della *klage* (2379, 2: «wan ritter unde vrouwen / weinen man dâ sach»), sono incorniciate dall'altra rima caratterizzante il messaggio finale del poema, *tôt : nôt* (2378, 1-2 e 2379, 3-4). La descrizione elusiva del gesto con

cui Hildebrant uccide Kriemhilt alla str. 2376, 1-2 («Hildebrant mit zorne / zuo Kriemhilde spranc. // er sluoc der küneginne / einen swaeren swerts-wanc») è integrata dalla macabra immagine del cadavere smembrato («ze stücken gehouwen») della str. 2377, 2, 1. La *Klage* (recensioni *B e *J) banalizza il gesto come una decapitazione e Laura Mancinelli (1972: 326) ne ha proposto una resa eufemisticamente reticente ('il corpo trafitto'): qui, invece, il *Nl* conserva, senza chiarirlo del tutto, un dettaglio arcaico che emerge con più oscena precisione nella *Piðreks saga* (cap. 392) e in due strofe aggiuntive del ms. b, dove il fendente di Hildebrant taglia in due la regina, nel punto dove la stringe la cintura («enmitten da der borte iren leib het vmbgeben»), una profanazione del corpo che ha valenza giuridica (come punizione di chi si è macchiato di reati imperdonabili verso il proprio sangue) e accomuna la *vâlandinne* alle creature diaboliche, tradizionalmente destinatarie di simili oltraggi (Heinzle 2015: 1511-1512, commento a 2377,2).

Abbreviazioni

- BMZ** *Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Benecke, Müller, Zarncke*, digitalizzata Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, cfr. <<https://www.woerterbuchnetz.de/BMZ>> (ultimo accesso: 31-05-2024).
- DWb** *Jacob und Wilhelm Grimm (1999), Deutsches Wörterbuch* (33 Bände), Deutscher Taschenbuch Verlag, München, digitalizzata Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, cfr. <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>> (ultimo accesso: 31-05-2024).
- LDM** *Lyrik des deutschen Mittelalters*, cfr. <<https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Wa&hs=B&lid=3758>> (ultimo accesso: 31-05-2024).
- MHDBDB** *Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank*, cfr. <<http://mhdbdb.sbg.ac.at:8000/>> (ultimo accesso: 31-05-2024).

Bibliografia

- Adelung J.C. (1808), *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, 4 Bde, Pichler, Wien.

- Amoretti G.V. (a cura di) (1964), *I Nibelunghi*. Introduzione e note a cura di Giovanni Vittorio Amoretti, traduzione di Luigi di San Giusto, ristampa della nuova edizione, UTET, Torino.
- Bayer H.J. (1962), *Untersuchungen zum Sprachstil weltlicher Epen des deutschen Früh- und Hochmittelalters*, Schmidt, Berlin (= Philologische Studien und Quellen, 10).
- Batts M.S. (Hg.) (1971), *Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und c nebst Lesarten der übrigen Handschriften*, Niemeyer, Tübingen.
- Bertagnolli D. (2020), *I Nibelunghi: la leggenda, il mito*, Meltemi, Milano.
- Brackert H. (Hg.) (1970), *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung*, 2 Teile, Fischer, Frankfurt.
- Contini G. (1986), *Filologia*, in: *Lezioni di ecdotica*, Ricciardi, Milano, pp. 1-66.
- Genzmer F. (Hg.) (1955), *Das Nibelungenlied*, übersetzt, eingeleitet und erläutert, Philipp Reclam, Stuttgart.
- Haferland H. (2019), *Das Nibelungenlied im Zwischenbereich von Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, "ZfdA" 148, pp. 28-84.
- Hatto A.T. (ed.) (1969), *The Nibelungenlied, a new translation*, Penguin Books, Harmondsworth, rev. ed. (1^a ed. 1965).
- Heinzle J. (Hg.) (2015), *Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen*. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin (= Bibliothek des Mittelalters, 12).
- Hennig U. (1975), *Die Heldenbezeichnungen im Nibelungenlied*, "Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur", 97, pp. 4-58.
- Hoffmann W. (2004), *Ein mediävistischer Bestseller und sein Konkurrent. Zu den Übersetzungen des 'Nibelungenliedes' durch Helmut Brackert und Siegfried Grosse*, "ZfdA" 133, pp. 293-328.
- Lexer M. (1872, 1876, 1878), *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, 3 Bde., Hirzel, Leipzig.
- Mancinelli L. (a cura di) (1972), *I Nibelunghi*, Einaudi, Torino.
- Panzer F. (1955), *Das Nibelungenlied. Entstehung und Gehalt*, W. Kohlhammer, Stuttgart.
- Reichert H. (2006), *Konkordanz zum Nibelungenlied nach der St. Galler Handschrift*, Bd. 1: A-M. Bd. 2: N-Z, Fassbaender, Wien (= Philologica Germanica 27/1. 27/2).
- Reichert H. (2019), *Nibelungenlied-Lehrwerk. Sprachlicher Kommentar, mittelhochdeutsche Grammatik, Wörterbuch, Passend zum Text der St. Galler Fassung ('B')*, Praesens, Wien (1^a ed. 2007).

Schulze U., Grosse S. (Hgg.) (2023), *Das Nibelungenlied, Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, nach der Handschrift B herausgegeben von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Philipp Reclam, Stuttgart (1^a ed. 2010).

Simrock K. (Hg.) (1827), *Das Nibelungenlied*, Vereinsbuchhandlung, Berlin.

Weber G. (1963), *Das Nibelungenlied. Problem und Idee*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Abstract

ADELE CIPOLLA

The Untranslatable in the Nibelungenlied. Idioms, Technicalities and Recurring Formulae

Gianfranco Contini (1986) argued that the immediate purpose of philology is to arouse the perception of cultural distance between the observer (the philologist) and the object of investigation (the text). While acknowledging that the only suitable translation for the strophic structure of the *Nibelungenlied* is prose rendering, a balance between the semantic precision in translation and the attempt to reproduce the stylistic features of the original is desirable to avoid trivialising the peculiarities of the poem's style. This argument is supported by the analysis of a series of technicisms (e.g., nouns, as *voget*, *mære*, etc.), idiomatic expressions (e.g., the formulaic usage of adjectives as *wætlich*) and recursive formulae (e.g., *lîp* : *wîp* in the *Abvers*), whose translation is particularly challenging.



ESPRESSIONI IDIOMATICHE E PROVERBI NEL *NIBELUNGENLIED*: SOLUZIONI TRADUTTIVE A CONFRONTO

MARIA GRAZIA
CAMMAROTA

Le espressioni idiomatiche e i proverbi sono spesso elementi traduttivi ad alto coefficiente di difficoltà per una serie di fattori di varia natura, come il legame tra forma e contenuto, il radicamento in una pratica culturale o un sistema concettuale che può sfuggirci, i possibili rimandi intra-testuale e inter-testuali e altro ancora. Se poi l'operazione traduttiva riguarda opere letterarie che appartengono al passato, dal punto di vista metodologico intervengono ulteriori fattori che complicano la fase interpretativa che precede la ricodifica del testo in un diverso contesto linguistico-culturale. In primo luogo, è evidente che la scarsità della documentazione a noi pervenuta non consente di stabilire con assoluta certezza la diffusione di una determinata locuzione, rendendone problematica la classificazione come detto di uso comune: potremmo infatti trovarci di fronte a un'espressione estemporanea oppure a una variazione di un sintagma cristallizzato. Non meno complessa è l'individuazione della loro funzione: a volte, infatti, le espressioni idiomatiche o proverbiali potevano servire come elementi meramente esornativi o, più semplicemente, come pratici riempitivi di un verso; altre volte, invece, potevano contribuire a potenziare la dimensione semantica del testo, innescando associazioni che il destinatario primario coglieva più facilmente degli interpreti moderni¹.

¹ Sui proverbi nel *Nibelungenlied* è utile lo studio di Mieder (1997; ripubblicato nel 2009).



L'ampio ventaglio di possibili soluzioni per questi "scogli" traduttivi verrà qui esemplificato confrontando sei traduzioni del *Nibelungenlied*, in tre lingue (tedesco, inglese, italiano), in un arco temporale di circa due secoli (dal 1827 al 2010), in prosa o in poesia, con o senza il testo medio-alto-tedesco a fronte:

1. Karl Simrock (1927), *Das Nibelungenlied*: traduzione in quartine a rima baciata;
2. Siegfried Grosse (2010), *Das Nibelungenlied*: prosa con testo a fronte secondo l'edizione della redazione B di Ursula Schulze²;
3. Arthur Thomas Hatto (1965), *The Nibelungenlied*: prosa;
4. Burton Raffel (2006), *Das Nibelungenlied. Song of the Nibelungs*: traduzione in versi;
5. Luigi di San Giusto (1933), *I Nibelunghi*, rivista e completata nel 1961-1962 da Giovanni Vittorio Amoretti: prosa con alcune sezioni in rima baciata³;
6. Laura Mancinelli (1972), *I Nibelunghi*: prosa alineare / versi liberi.

Lo scopo non è certo quello di stilare un giudizio di valore sulle traduzioni in esame; dal commento, tuttavia, emergerà inevitabilmente anche la personale preferenza per alcune soluzioni che sostengono il senso con effetti fonici e ritmici e che orientano l'attenzione del lettore del testo tradotto verso la scoperta dei molteplici fili che concorrono a formare il tessuto narrativo del *Nibelungenlied*.

1. Espressioni idiomatiche

Un primo gruppo di espressioni idiomatiche di particolare interesse per le riflessioni che seguiranno è costituito da fraseologismi comparativi

² Si tratta di una revisione della precedente traduzione del 1977, che era invece basata sull'edizione Bartsch, De Boor.

³ Luigi di San Giusto è lo pseudonimo di Luisa Macina Gervasio (1865-1936). Amoretti ha condotto il suo lavoro seguendo l'edizione Bartsch, De Boor (1956, 13^a ed.).

di tipo aggettivale, usati per intensificare una qualità⁴. Riguardano prevalentemente i colori, rafforzati dal raffronto con elementi della natura (del tipo 'bianco come la neve'), secondo una modalità espressiva assai diffusa nella coeva poesia d'amore (*Minnesang*) e pertanto familiare al pubblico medievale⁵. Per alcune di queste similitudini il repertorio linguistico delle tre lingue moderne qui prese in considerazione offre un equivalente largamente usato: *weiß wie der Schnee; as white as snow; bianco come la neve*. Diversamente dall'italiano, le due lingue germaniche offrono come alternativa anche il composto determinativo: *schneeweiß – snow-white*. Talune formulazioni idiomatiche, invece, sono desuete o del tutto opache e pertanto resistono a una diretta trasposizione nelle lingue e culture moderne. Vedremo per esempio che un altro elemento della natura, il vento, ricorre non solo nella similitudine intensificante analoga all'espressione italiana 'veloce come il vento', ma anche per esprimere metaforicamente il concetto di inconsistenza. Nessi caratterizzati da una trasparenza pressoché nulla per il lettore contemporaneo sono infine locuzioni come 'portare il diavolo' o 'bere la *minne*', che alzano ulteriormente il livello della sfida traduttiva.

Passiamo dunque all'esemplificazione⁶.

Es. 1: VI, 362. In vista del viaggio in Islanda per conquistare Brunilde, Gunther chiede a Crimilde di preparare degli abiti raffinati. Il poeta indugia sulla descrizione delle preziose sete d'Arabia, 'bianche come la neve', e di Zazamanc, 'verdi come il trifoglio':

Die arâbischen sîden, *wîz alsô der snê*,
unt von Zazamanc der guoten, *grûen' alsam der klê*

La traduzione di Simrock è aderente al testo medievale, con la riproduzione della medesima rima baciata: «In arabische Seide, *so weiß wie der Schnee / Und gute Zazamanker, so grün als der Klee*». Simile è la resa

⁴ Si rimanda a [Burger, Buhofer et al. \(1982: 35\)](#) per una classificazione tipologica dei fraseologismi, che include i «phraseologische Vergleiche».

⁵ Ricordiamo, per esempio, che nella lirica cortese un elemento distintivo della bellezza femminile è il corpo 'bianco come un giglio' o 'bianco come la neve' o 'più bianco della neve' (cfr. «noch wîzer danne ein snê», Henrich von Morungen, xxx, v. 4).

⁶ Il *Nibelungenlied* è citato dall'edizione di [Bartsch, De Boor et al. \(1996\)](#). I passi sono indicati dal numero dell'*âventiure* seguito dal numero della strofa. I corsivi nei versi citati e nelle rispettive traduzioni sono miei.

di Grosse nella sua traduzione in prosa: «Sie besetzten arabische Seidenstoffe, *weiß wie Schnee*, und solche aus dem guten Zazamanc, *grün wie Klee mit Edelsteinen*». Hatto sceglie nel primo caso il composto e nel secondo il paragone, conservando i sostantivi per 'neve' e 'trifoglio': «They threaded precious stones into *snow-white* silk from Arabia or into silk from Zazamanc *as green as clover*».

In tedesco e in inglese la similitudine con il trifoglio, sebbene attestata in alcune filastrocche e canzoni, non è frequente come la similitudine con l'erba (*as green as grass*). Per questo motivo Raffel, che traduce principalmente per un pubblico di studenti, sostituisce il fraseologismo con quello più comune in inglese moderno: «They worked with Arabian silk, *white as snow*, and with silk / from Zazamanc, *green as grass* fresh in the spring». Questa soluzione, tra l'altro, consente a Raffel di aggiungere l'allitterazione *green – grass*, funzionale al suo obiettivo di creare una nuova e autonoma poesia in inglese moderno. Risponde a tale esigenza anche l'espansione del secondo verso (*fresh in the spring*), che produce un'assonanza (*silk – spring*) volta a compensare la perdita della rima *snê – klê*.

Sul versante italiano, Di San Giusto mantiene 'trifoglio' come membro della similitudine: «Esse ornarono di pietre preziose le sete d'Arabia, *bianche come la neve*, e le sete di Zazamanc, *verdi come il trifoglio*». Mancinelli, che varia le soluzioni in base al contesto, opta in questo caso per l'equivalente italiano 'verdi come l'erba': «Sete d'Arabia, *bianche come neve*, / e ricche stoffe di Zazamanc, *verdi come l'erba*». La scelta in questo caso è probabilmente dettata da esigenze ritmiche: entrambe le espressioni in italiano presentano infatti un ritmo trocaico (— ∪ — ∪ — ∪), non realizzabile con il trisillabo 'trifoglio'. L'attenzione di Mancinelli per la componente prosodica della sua versione trova conferma nell'omissione dell'articolo prima di 'neve' (*bianche come neve*), la cui presenza avrebbe alterato il computo sillabico.

Es. 2: VII, 392 e 402. Quando i Burgundi arrivano a Isenstein, Gunther è colpito dalla bellezza della fanciulla che scorge alla finestra e che indossa 'una veste bianca come la neve': «in snêwizer wæte». Le traduzioni in tedesco e in inglese oscillano tra il composto determinativo e la similitudine con modalizzatore. Le traduzioni in italiano, invece, si discostano dall'ipotesto omettendo il termine di paragone: «in una veste bianca» (Di San Giusto) e «in candida veste» (Mancinelli). Il punto che qui preme rilevare è la flessibilità con la quale Mancinelli varia l'aggettivo ('candida' anziché 'bianca'), per valorizzare gli equilibri intra-testuali, vale a dire la polarità bene-male evidenziata dal poeta mediante l'opposizione bianco-nero.

Le connotazioni dell'aggettivo 'candido' suggeriscono infatti il 'candore' di Brunilde, che subirà l'inganno ordito dai visitatori. Non a caso Hagen e Dankwart, come si legge pochi versi dopo (402, 3), indossano abiti 'di colore nero come il corvo': «von rabenswarzer varwe». E un membro della corte di Brunilde, pur consigliandole di accogliere in amicizia gli stranieri, osserva che uno di loro (Hagen) ha uno sguardo feroce, intuendo che cova pensieri nefasti (413).

L'espressione idiomatica *rabenswarz* ('nero come un corvo') è carica di risonanze luttuose, rientrando il corvo nell'immaginario germanico legato alla guerra e alla morte sul campo di battaglia. Le due traduzioni in tedesco conservano letteralmente la formulazione sintetica dell'ipotesto («von rabenschwarzer Farbe»). Hatto sceglie la formulazione analitica («as black as raven»), mentre Raffel sottopone i versi a una metamorfosi traduttiva, da un lato eliminando il paragone con il corvo e dall'altro inserendo il particolare relativo all'oro che adorna gli abiti (utile a creare la rima *told – gold*): «We're told / these two were dressed completely in black, adorned with gold». Degna di nota è la traduzione proposta da Di San Giusto: «Essi portavano vesti nere come ala di corvo». L'espressione, arricchita da un dettaglio sineddochico, riecheggia alcuni romanzi della letteratura ottocentesca⁷. A distanza di alcuni decenni Mancinelli accoglie questa soluzione traduttiva («portavano vesti preziose, nere come ala di corvo»), che per l'aggiunta della suggestiva parola 'ala' e per l'assenza degli articoli richiama una dizione elevata e poetica.

Es. 3: III, 47 e XIV, 836. Come anticipato, anche il vento è impiegato in espressioni idiomatiche. Mentre il paragone con il vento per indicare la velocità continua nelle tre lingue moderne, l'espressione metaforica 'essere un vento' nel senso di 'non valere nulla' non è più comprensibile.

Nella III *âventiure* il poeta spiega che rispetto al corteggiamento di Sigfrido quello di tutti gli altri pretendenti di Crimilde 'era un vento', ovvero 'una nullità': «ez was ir aller werben wider in ein wint». Simrock traduce letteralmente («All der ander Werben war wider ihn ein Wind»), ma l'opacità dell'espressione lo induce ad aggiungere una nota esplicativa: «Ein Nichts» ('una nullità'). Nella traduzione del 1977 Grosse trasforma la metafora in similitudine ('come un leggero venticello'), seguita da una sorta di

⁷ Limitandoci a un paio di esempi, l'espressione è attestata in *Visita ad un ricovero di mendicanti* di Lorenzo Neri (1851) e in *Tito Veziò. Roma cento anni avanti l'era cristiana* di Anselmo Rivalta (1867).

“nota incorporata” (‘cioè nulla’): «Im Vergleich mit ihm wirkte die Werbung aller anderen *wie ein kleines Lüftchen, nämlich nichts*». Nella versione del 2010 Grosse decide di eliminare la similitudine a favore della chiarezza e della semplificazione: «Im Vergleich mit ihm *war* das Werben aller anderen *nichts*». La medesima scelta è operata da Hatto («[...] and beside his claims to favour all others *were as nothing*») e da Di San Giusto («Ogni altro aspirante alla mano di lei *era nulla* al suo confronto»). Viceversa, osserviamo il tentativo di mantenere l’immagine metaforica nella traduzione di Raffel («Her suitors *became mere breaths of wind*») e di Mancinelli, la cui resa armonizza efficacemente il senso e il suono, grazie alle fricative anteriori (/s/ e /f/): «Di fronte a questo l’amore degli altri *svanì* per lei *come un soffio*».

L’espressione idiomatica ritorna nella XIV *âventiure*, nel passo in cui il poeta spiega che l’abbigliamento delle dame che accompagnano Brunilde, per quanto prezioso, non valeva nulla («*daz war gar ein wint*», ‘era solo un vento’) rispetto ai lussuosi vestiti che Crimilde aveva fatto preparare per il proprio seguito, con il preciso intento di umiliare la cognata (come esplicitato nella strofa successiva). In questo caso Simrock trasforma la metafora in similitudine: «*war* alles nur *wie wint*», mentre Grosse, Hatto, Di San Giusto e Mancinelli optano per la chiarezza prosastica, proponendo rispettivamente: «*das war* [...] *überhaupt nichts*»; «*they were as nothing*»; «erano un nulla»; «sarebbero nulla». Solo Raffel cerca di restituire l’immagine dell’ipotesto, rielaborando completamente i versi: «However honored knights had ever been dressed, before, / now *made as little difference as a puff of wandering air*». L’espansione contiene una “nota incorporata” (‘[gli abiti] facevano ben poca differenza’), che si fa carico di spiegare la suggestiva similitudine ‘come un soffio d’aria vagante’⁸.

Es. 4: xxviii, 1744. Un’espressione idiomatica senza dubbio incomprensibile per il lettore contemporaneo è «*den tîvel bringen*», ‘portare il diavolo’, che vale ‘non portare nulla’. Possibili equivalenti in italiano sono ‘portare niente di niente / un bel nulla’; scendendo di registro, ‘portare

⁸ Va detto che Raffel e Mancinelli traducono il sintagma «*edeler ritter kint*» (‘figlie di nobili cavalieri’) rispettivamente con «honed knights» e «cavalieri», mentre il riferimento è alle dame che costituiscono il seguito di Brunilde: il genitivo *edeler ritter* (‘di nobili cavalieri’) specifica la testa del sintagma, *kint*, che nel contesto vale ‘figlie’, coerentemente con i sostantivi femminili che ricorrono nelle altre strofe: *meide*, ‘fanciulle’ (v. 831, 1), *manic vrouwe unde meit*, ‘molte donne e fanciulle’ (v. 832, 2), *meide*, ‘fanciulle’ (v. 837, 3).

un accidente / un fico secco / un cavolo' e così via. Altrettanti equivalenti si possono reperire in tedesco e in inglese. Questa locuzione, però, ha una specifica forza semantica ed evocativa nel contesto in cui ricorre. Nel momento in cui i Burgundi giungono alla corte degli Unni, per prima cosa Crimilde pretende la consegna del tesoro che le era stato sottratto; Hagen risponde sprezzantemente di averle 'portato il diavolo'; e, dopo un elenco delle armi che ha con sé, conclude ribadendo di non averle 'portato niente', una chiosa che illumina il senso della locuzione iniziale:

«*Jâ bringe ich iu den tîvel*», sprach aber Hagene.
«ich hân an mînem schilde sô vil ze tragene
und an der mînen brünne, mîn helm, der ist sô lieht.
daz swert an mîner hende, *des enbringe ich iu niht*».

La scelta dell'equivalenza certamente facilita la comprensione della strofa, ma ne appiattisce il senso eliminando il riferimento intra-testuale all'insulto *vâlandinne* / *vâlendinne* ('demonio') che subito dopo Teoderico (1748, 4) e più avanti lo stesso Hagen (2371, 4) rivolgono alla perfida Crimilde: una perdita che Simrock, Grosse, Di San Giusto e Mancinelli preferiscono evitare, traducendo quindi letteralmente: «"Ich bring' Euch den Teufel!"»; «"Ja, ich bringe Euch den Teufel!"»; «"Vi porto il diavolo!"»; «"Vi porto il demonio"». A parte Simrock, gli altri traduttori affidano alle note il compito di chiarire al lettore il senso di questa criptica locuzione:

- Grosse: «*tîvel*: Teufel; hier adverbial: nicht das geringste, nichts (völlige Bedeutungsentleerung)»;
- Di San Giusto: «Diavolo = nulla»;
- Mancinelli: «Scelgo volutamente la traduzione letterale di *tiuvel*, «demonio», benché effettivamente il termine venisse anche usato con valore del nostro «un bel nulla» [...]; in bocca a Hagen il termine assume infatti valore pregnante e anticipa il *vâlandinne*, «demonio», della 2371, 4».

Diverso è il comportamento traduttivo di Hatto e Raffel, che a favore della leggibilità rifunzionalizzano l'espressione, ciascuno a proprio modo: Hatto trasforma la locuzione in una maledizione diretta a Crimilde («"I have brought you nothing and *be damned to you!*"»), mentre Raffel ripiega sull'esclamazione che esprime irritazione, senza allusioni alla componente demoniaca di Crimilde («"What the devil should I bring you?"»).

Es. 5: xxxiii, 1981 e 1960. L'immagine del 'mescere l'amara bevanda', già attestata nella letteratura antico-alto-tedesca e antico-inglese, segnala metonimicamente l'orrore di un evento spaventoso che stravolge la pace di chi sta banchettando e comporta lo spargimento di sangue. Teoderico commenta così la furia con la quale Hagen combatte contro gli Unni: «*hie schenket Hagene daz aller wirsiste tranc*», 'Qui Hagen mesce la peggiore delle bevande'. Il contesto rende l'espressione comprensibile, pertanto tutti i traduttori in esame la traspongono nella lingua moderna, differenziandosi per alcune scelte lessicali:

- Simrock: «*Hier schenkt Hagen den allerbittersten Trank!*»;
- Grosse: «*Hier schenkt Hagen den allerschlimmsten Trank aus*»;
- Hatto: «*Hagen is pouring us the worst of all drink!*»;
- Raffel: «*[...] Hagen is serving terrible wine, / no one wants to drink what his strong sword pours in their cups*», con l'aggiunta di un verso che espande la metafora;
- Di San Giusto: «*Qui il signor Hagen sta distribuendo amarissimo vino a tutti*»;
- Mancinelli: «*Qui Hagen versa il vino più crudele*», con il verbo *versa* (fonicamente legato a *vino*) che suggerisce l'immagine del "sangue versato" in battaglia.

Qualche verso prima (1960, 3) ricorre un'altra metafora – nella forma di un brindisi proposto da Hagen – carica di accenti sarcastici e di lugubri riferimenti al sangue delle vittime sacrificali: «*nu trinken wir di minne*», 'e ora beviamo la *minne*'. Il sostantivo *minne* (usato generalmente per indicare l'amore cortese) può avere il senso di 'memoria', in riferimento a una persona da onorare, a un santo, spesso a un defunto (Schwab 1990): l'espressione idiomatica vale dunque 'bere alla memoria'. Hagen, che ha in animo di vendicare la morte dei suoi guerrieri uccidendo il figlio di Crimilde e Attila, nel corso del banchetto prende la parola e inizia un discorso in cui richiama il dolore di Crimilde per la morte del marito Sigfrido; quindi invita a 'bere la *minne*' e con un colpo improvviso taglia la testa al giovane Ortlieb. Con il suo brindisi Hagen sembra voler celebrare la memoria di Sigfrido, ma di fatto anticipa la morte di Ortlieb, unendo le due vittime in un comune destino di morte 'sacrificale'.

La trasposizione di questo modo di dire nelle lingue moderne non può avvenire senza una qualche forma di chiarimento, che sia all'interno della traduzione o nell'apparato che l'accompagna. Simrock, che traduce

letteralmente («Nun trinken wir die Minne»), parafrasa il passo in nota: «Wir trinken zum Andenken, zum Abschied; hier ironisch: zum Ende der Freundschaft». Grosse inserisce nella traduzione la spiegazione della locuzione («Nun trinken wir auf das Gedächtnis der Toten». 'Ora beviamo alla memoria di morti') e commenta l'espressione medio-alto-tedesca in nota. Analoga esplicitazione si riscontra nella traduzione di Hatto («let us now drink to the dead»), anche in questo caso ribadita in nota in modo piuttosto dettagliato: «A reference to an ancient Germanic custom of drinking in memory of the dead. Hagen may already number Ortlieb among them; or is this a grim allusion to Siegfried's death, the subject of Kriemhild's grievance?». Di San Giusto incorpora nel detto il semiverso successivo («dedichiamo al ricordo dei morti il vino di Attila») e spiega in nota: «Hagen si richiama qui ad un antico uso germanico: il brindisi in memoria di un morto, uso continuato ancora dopo e non del tutto scomparso. Il primo è Ortlieb, il figlio di Crimilde e di Attila». Mancinelli traduce in modo sintetico («Beviamo alla memoria»), riservando alla nota il riferimento ai morti («[...] propriamente "alla memoria dei defunti"»). Solo Raffel, che punta alla semplificazione e rifiuta le note, aggira l'ostacolo banalizzando il significato del brindisi: «let's toast goodwill».

2. Proverbi

La presenza dei proverbi nel *Nibelungenlied* è decisamente marginale: in tutto il poema ne sono stati individuati 22 (Mieder 1997): alcuni pronunciati dal poeta, altri dalla voce dei personaggi. I temi intorno ai quali ruotano questi pochi proverbi attraversano tutta la narrazione: l'amicizia, l'ammonimento contro la cupidigia, l'accettazione di un destino di dolore, espresso anche mediante il binomio 'gioia (d'amore)-dolore'.

Es. 6: IV, 155. Il dialogo tra Gunther e Sigfrido nella IV *âventiure* rappresenta emblematicamente il loro ambiguo rapporto di amicizia-inimicizia. Gunther è preoccupato per la minaccia dei nemici, ma, non volendone parlare con Sigfrido, risponde alle sue domande in modo reticente, con un'affermazione che potrebbe risultare imbarazzante se non fosse fondata su una generica cautela suggerita dalla saggezza condivisa: «man sol stæten friunden klagen herzen nôt», 'ad amici fedeli si deve confidare la pena che

affligge il cuore'. Solo dopo le insistenze di Sigfrido, Gunther gli rivelerà il motivo delle sue preoccupazioni, riconoscendolo così come "fedele amico".

Quattro dei sei traduttori preservano la struttura tipica del proverbio, con il soggetto impersonale, il tempo presente e (con l'eccezione di Mancinelli) il modale:

- Simrock: «Steten Freunden klagen *soll man* des Herzens Not»;
- Grosse: «*Man soll* erprobten Freunden eine solche Not anvertrauen»;
- Hatto: «*One should* complain of one's wrongs to proven friends»;
- Mancinelli: «Ad amici provati *si svela* il proprio affanno».

Nella resa di Raffel («Only *this* kingdom's friends can share the secrets I keep») e ancor più in quella Di San Giusto («Non *posso* dire a tutti la pena che *devo* portare segreta nel *mio* cuore; la *dirò* soltanto agli amici fedeli») la dizione proverbiale viene eliminata. Gunther esprime così un proprio pensiero che riguarda il rapporto con Sigfrido, ancora escluso dalla cerchia dei suoi amici fedeli: il comportamento di Gunther risulta di conseguenza meno ambiguo di quanto non lasci intendere la formulazione del poema medievale. Questo passaggio dal piano generale al piano individuale priva il lettore contemporaneo di un elemento testuale che consente di cogliere gli spunti di riflessione disseminati dal poeta su temi che travalicano la singola scena, come la capacità di riconoscere la vera amicizia, l'impegno alla fedeltà, il rischio del tradimento.

Es. 7: xxv, 1554. Durante il viaggio verso la corte unna Hagen chiede un passaggio a un barcaiolo, fingendo di essere un suo parente. Il barcaiolo, da poco sposato, accetta l'incarico in cambio di un bracciale d'oro, ma quando si accorge dell'inganno cambia idea, finendo per essere decapitato da Hagen. Questa scena offre al poeta l'occasione per stigmatizzare la cupidigia, causa di morte violenta: «diu gir nâch grôzem guote vil boesez ende gît», 'la brama di beni preziosi conduce a una gran brutta fine'. Tramite il ricorso alla saggezza racchiusa nel detto proverbiale il monito non si limita al barcaiolo, ma assume una validità generale, rinviando l'uditorio alla terrificante tragedia finale provocata dal desiderio di entrare in possesso del tesoro e del prestigio che ne deriva: una cupidigia che verrà pagata con la vita.

Le traduzioni in tedesco e in inglese mantengono le marche grammaticali proprie del proverbio:

- Simrock: «Die Gier nach großem Gute bringt endlich Ungewinn»;
- Grosse: «Große Besitzgier führt zu einem schlimmen Ende»;
- Hatto: «yet lust for pelf comes to a bad end»;
- Raffel: «How often greed confuses the soul, and plans miscarry!».

Entrambe le traduzioni in italiano, invece, trasformano il proverbio in una affermazione riferita al caso individuale, mediante l'introduzione del pronome personale di terza persona (*lo; gli*) e la sostituzione dell'indicativo presente (*gît*) con il preterito (*condusse; causò*):

- Di San Giusto: «La brama di ricchezza *lo condusse* a una cattiva fine»;
- Mancinelli: «La brama di un buon guadagno *gli causò* una brutta fine».

Di nuovo, l'eliminazione del detto proverbiale lascia in ombra l'ampia portata della riflessione gnomica, che attraversa tutto il poema.

Es. 8: 1, 17 e xxxix, 2378. Il tema dell'indissolubile legame tra *liebe* (il cui campo semantico comprende la 'gioia' e l'amore come 'gioia d'amore') e *leide*, 'dolore', ricorre all'inizio del poema, nel dialogo tra Crimilde e la madre Ute, e ritorna nella penultima strofa, che si chiude pertanto in modo circolare.

Ute cerca di convincere la figlia che la vera felicità potrà derivarle dall'amore di un uomo, nonostante l'eventualità che lo sposo venga ucciso come il falcone dell'inquietante sogno premonitore di Crimilde. La giovane principessa, invece, preferisce rinunciare del tutto all'amore pur di non sperimentare la sofferenza che l'accompagna. Il suo pensiero trova espressione mediante un proverbio, preceduto da una affermazione che mira a rafforzarne il valore generalizzante (tramite la locuzione avverbiale *vil dicke*, 'molto spesso') e il radicamento nell'osservazione diretta della realtà («ez ist [...] worden schîn», 'si è visto'): «ez ist an manegen wîben vil dicke worden schîn / wie *liebe mit leide* ze jungest *lôn*en kan», 'assai spesso si è visto in molte donne come l'amore alla fine sia ripagato col dolore'. L'allitterazione che lega *liebe* e *leide* interviene a sostenere, sul piano formale, il nesso amore-dolore, con il verbo *lôn*en ('ricompensare', 'ripagare') che costituisce il terzo membro del gioco allitterativo.

Le due traduzioni in tedesco moderno possono avvalersi della permanenza nel tempo di tutte e tre le parole allitteranti:

- Simrock: «Es hat an manchen Weiben gelehrt der Augenschein, / Wie *Liebe mit Leide* am Ende gerne *lohnt*»;
- Grosse: «Es hat sich an vielen Frauen oft gezeigt, wie schließlich *Liebe mit Leid belohnt* wird».

La resa prosastica di Hatto preserva semanticamente le tre parole-chiave («There are many examples of women who have *paid for happiness with sorrow* in the end»), mentre Raffel sacrifica l'idea di 'ricompensa' per concentrare l'attenzione sul destino di dolore che colpisce 'donna dopo donna': «*Love becomes great sorrow, and soon, for too many wives, / for woman after woman*».

Anche nella traduzione proposta da Di San Giusto, che per questa sezione è in versi, viene meno l'idea di 'ricompensa', con uno spostamento dell'enfasi sull'amore (duplicato) e sulla sofferenza, modulata mediante tre sostantivi: «*l'amor* porta alle donne solo *angoscia e tormento*; / sempre vidi la *pena* unita con *l'amore*». Particolarmente efficace risulta la resa di Mancinelli, che lega *amore* – *dolore* con la rima e postpone il verbo che rende la terza parola-chiave, creando un ritmo vagamente dattilico: «In molte donne s'è visto assai spesso / che *amore* alla fine con *dolore si paga*».

Nella penultima strofa del poema, commentando la tragica fine della storia, la voce del poeta ripropone il binomio *liebe* – *leid*, di nuovo con un andamento proverbiale: «mit leide was verendet des küniges hôhgezît, / als ie diu *liebe leide* ze aller jungeste gît», 'con dolore si conclude la festa del re: come sempre *l'amore* alla fine genera *dolore*'. In questo caso la coppia allitterante è associata a un diverso verbo (*gît*), necessario alla rima con il sostantivo *hôhgezît*.

Il sostantivo *liebe* pone i traduttori di fronte alla scelta tra i suoi due significati principali. Raffel risolve il problema semantico introducendo la coppia *love and joy*, che rende entrambi le accezioni di *liebe*: «Etsel's celebration ended in heavy *sorrow*, / as *love and joy* have a way of doing, today becoming tomorrow». Per il contesto, legato alla festosità della corte finita in tragedia, gli altri traduttori selezionano prevalentemente il significato 'gioia' anziché 'amore':

- Simrock: «Mit Leide war beendet des Königs Lustbarkeit, / Wie immer *Leid* die *Freude* am letzten Ende verleiht»;
- Hatto: «The King's high festival ended in *sorrow*, as *joy* must ever turn to *sorrow* in the end»;

- Di San Giusto: «Come sempre, ogni *gioia* finisce con lo sfociare in *dolore*»,
- Mancinelli: «La festa di corte era finita nel lutto, / perché sempre la *gioia* si *volge* in *dolore*». Di nuovo possiamo riscontrare l'attenzione di Mancinelli per il ritmo (con andamento dattilico) e per gli effetti di suono, come la consonanza che unisce *gioia* e *volge*⁹.

Solamente Grosse decide di conservare lo stesso binomio (*Liebe – Leid*) usato per la strofa 17. La scelta del sostantivo *Liebe*, il cui significato oggi è ristretto al concetto di amore, da un lato può sembrare una forzatura rispetto al contesto della strofa, dall'altro può servire a riannodare i fili che attraversano l'opera: i timori espressi da Crimilde all'inizio del poema trovano conferma nella sua vicenda personale come nella vita degli altri personaggi, con il caso individuale e personale che di nuovo diventa rappresentativo del tragico destino finale che riguarda tutta la collettività.

3. Considerazioni conclusive

Questa breve rassegna di possibili soluzioni con le quali alcuni traduttori hanno affrontato la sfida posta dalle espressioni idiomatiche e proverbiali presenti nel *Nibelungenlied* ci consente di focalizzare l'attenzione su alcuni aspetti della pratica traduttiva cosiddetta "intertemporale"¹⁰.

Per prima cosa, [Simrock \(1827\)](#) e [Raffel \(2006\)](#), che a distanza di quasi due secoli condividono la predilezione per i versi rimati, offrono una chiara esemplificazione di due strategie traduttive diametralmente opposte: Simrock resta strettamente aderente al testo medievale, mentre Raffel, che rivendica il diritto di dar vita a una poesia nuova, riplasma il testo-fonte rendendolo semplice e piacevole per il suo lettore. Le altre quattro traduzioni si situano tra questi due poli estremi, muovendosi con una certa

⁹ [Mancinelli \(1972\)](#) dedica alcune pagine della sua *Introduzione* (§ III) al tema e ai termini che lo esprimono.

¹⁰ In senso stretto la traduzione intertemporale contempla la modernizzazione di un testo composto in una fase antica della medesima lingua, come nel caso delle traduzioni in tedesco di Simrock e Grosse; in senso ampio si riferisce anche alla traduzione di testi antichi in una diversa lingua moderna, essendo il divario cronologico un fattore che influisce in modo specifico sulle scelte traduttive. Cfr. [Robinson \(2000: 114-116\)](#).

flessibilità in entrambe le direzioni, in base a fattori di vario tipo, come il livello di opacità di una determinata espressione, il contesto o i vincoli intratestuali, semantici, formali.

Un certo grado di flessibilità si riscontra soprattutto nella traduzione di Mancinelli, su più di un piano. Relativamente alla strategia traduttiva, nell'*Introduzione* (p. LXI) Mancinelli si pronuncia a favore di una traduzione basata sul «linguaggio corrente tra il pubblico per cui l'opera viene tradotta», nella consapevolezza che tale scelta comporta il «rischio però di tradire il testo»; è quindi pronta a invertire l'orientamento laddove il principio dell'equivalenza priverebbe il lettore di elementi testuali che fanno risaltare il reticolo di rimandi interni rintracciabili nell'ipotesto, come nel caso della traduzione letterale «Vi porto il demonio» in luogo dell'equivalente «Vi porto un bel nulla» (cfr. es. 4). La flessibilità investe anche la diversa resa di una medesima espressione in base al contesto (cfr. es. 2). Rendere il fraseologismo comparativo *wîz alsô der snê* con l'equivalente italiano 'bianco come la neve' è una soluzione che nella maggior parte dei casi risponde alle esigenze sia del testo medievale sia del testo tradotto, coniugando fedeltà e comprensibilità. D'altra parte il traduttore – che non traduce frasi, bensì testi – stabilisce sulla base di un insieme di fattori quale elemento sia prioritario in un determinato contesto. Per il colore della veste di Brunilde ('bianca come la neve') troviamo allora, al posto della meccanica ripresa dell'espressione idiomatica, un aggettivo («in candida veste») le cui connotazioni indirizzano l'attenzione del lettore verso il ruolo della 'candida' Brunilde, vittima degli inganni dei cupi ospiti.

Nel dibattito critico la scelta dell'equivalenza nel processo di traduzione dei modi di dire è spesso raccomandata come la soluzione "necessaria" o come la più "appropriata". Eppure l'ampliamento delle possibilità espressive di una lingua è storicamente uno degli effetti della pratica traduttiva, come del resto dimostra l'evoluzione delle lingue germaniche antiche nel processo di assimilazione della cultura cristiana. Su questa idea di traduzione come luogo di incontro e ibridazione, che ha una lunga tradizione, si colloca anche la seguente osservazione di Koller (1992: 183), che trovo calzante e condivisibile: se una lingua non dispone di una risorsa linguistica, quel "non" è sostanzialmente un "non ancora", dato che le lingue sono passibili

di estensione e arricchimento¹¹. Partendo da presupposti senz'altro diversi, Nasi (2015: 111) sostiene la necessità di mobilitare la creatività del traduttore anche a vantaggio della lingua del testo tradotto: «[l]e traduzioni possono portare aria nuova nella lingua di arrivo. Un traduttore non è un becchino, un trasportatore di cadaveri. Ci piace piuttosto immaginarlo come un infermiere, modesto ma indispensabile, che cerca di tenere in vita sia un testo di un'altra cultura e di un'altra lingua sia la propria stessa lingua».

«Portare aria nuova nella lingua di arrivo» implica un certo grado di contaminazione linguistico-culturale e un fruitore della traduzione disponibile a confrontarsi con qualcosa di non familiare. In presenza di una opacità del testo di partenza può essere utile, in qualche caso, la cosiddetta “nota incorporata”, che fornisce informazioni minime alla decodifica dell'espressione estraniante trasferita nel testo d'arrivo (cfr. es. 3). Le note vere e proprie sono generalmente viste come *ultima ratio* e come una sconfitta del traduttore. Lo svantaggio del ricorso alle note è evidente in termini di scorrevolezza, con il possibile rischio di pregiudicare il piacere della lettura. D'altro canto, al pari dell'introduzione e del commento le note sono componenti testuali su cui è possibile addossare il chiarimento delle opacità che ancorano un testo antico nel suo contesto storico-culturale. Se si affida a questi elementi paratatestuali la spiegazione di un'espressione non trasparente e della sua motivazione culturale, la traduzione “creativa” può contribuire a rendere il testo tradotto semanticamente più suggestivo (cfr. es. 5).

Per questo tipo di traduzione, che si prefigge di colmare le lacune del lettore sul piano linguistico e storico-culturale e che potremmo quindi definire “filologica”, il filosofo anglo-ghanese Kwame Anthony Appiah (2009: 316) in uno saggio che prende spunto da alcuni proverbi in lingua Akan ha coniato il concetto di *traduzione densa* (*thick translation*)¹², che «cerca, attraverso le annotazioni e le glosse che la corredano, di collocare il testo in un contesto culturale linguistico ricco» (*ibidem*, p. 315). Questa strategia permette di «comprendere le motivazioni caratteristiche di altre culture, comprese quelle di altri periodi storici», spingendo ad «occuparsi della diversità degli altri, nel presente e nel passato»; una strategia che mira ad al-

¹¹ «Dieses “nicht” ist aber immer ein “noch nicht”, weil die Sprachen *erweiterungsfähig* sind». Non è superfluo precisare che Koller riprende esplicitamente “the principle of expressibility” formulato da Searle (1969: 20).

¹² Si tratta dell'adattamento del concetto di *thick description* dell'antropologo Geertz, da cui Appiah (2009: 302) ricava la necessità di una traduzione che si basi su una dettagliata descrizione del contesto della produzione letteraria.

largare lo spettro degli obiettivi dell'operazione traduttiva (*ibidem*, p. 316): «La traduzione densa potrà soddisfare il bisogno di spingere noi stessi e i nostri studenti ad andare oltre e a intraprendere il più difficile compito di giungere a una forma di rispetto per l'altro che sia genuinamente informato». Questa enfasi sul "rispetto per l'altro" evidenzia uno degli scopi degli studi umanistici oggi: contribuire a trovare un rimedio al rischio di perdere di vista la ricca varietà della vita umana nelle diverse culture, spesso appiattita in forme eccessivamente semplificate. Credo allora che la traduzione "filologica" o "densa" sia un luogo che rende possibile confrontarsi con la diversità degli altri, nel tempo e nello spazio, fornendo al lettore gli elementi testuali e paratestuali per poterla comprendere.

Bibliografia

- Appiah K.A. (2009), *La traduzione densa*, in: R.M. Bollettieri Bosinelli, E. Di Giovanni (a cura di), *Oltre l'Occidente. Traduzione e alterità culturale*, Bompiani, Milano, pp. 291-319 [ed. or. 1993, *Thick Translation*].
- Bartsch K., De Boor H., Wisniewski R. (Hgg.) (1996), *Das Nibelungenlied*, nach der Ausgabe von Karl Bartsch, hrsg. v. Helmut de Boor, 22. revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage, Albert, Wiesbaden.
- Burger H., Buhofer A., Sialm A. (1982), *Handbuch der Phraseologie*, De Gruyter, Berlin-New York.
- Di San Giusto L. (1962), *I Nibelunghi*, introduzione e note di G.V. Amoretti, UTET, Torino (trad. or. Di San Giusto 1933).
- Grosse S. (2010), *Das Nibelungenlied*, Reclam, Stuttgart.
- Hatto A.Th. (1965), *The Nibelungenlied*, Penguin Books, London.
- Koller W. (1992), *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle & Meyer, Heidelberg (4^a ed., 1^a ed. 1979).
- Mancinelli L. (1972), *I Nibelunghi*, Einaudi, Torino.
- Mieder W. (1997), "Swaz sich sol gefüegen". *Sprichwort und Schicksal im Nibelungenlied*, in: B. Anderson, G. Müller (Hgg.), *Kleine Beiträge zur Germanistik. FS für John Evert Härd*, Uppsala, pp. 165-177 [ripubblicato in: Mieder W. (2009), "Nieman hât ân arebeit wîstuom". *Sprichwörtliches in mittelhochdeutschen Epen*, Burlington, Vermont, pp. 1-14].
- Nasi F. (2015), *Traduzioni estreme*, Quodlibet, Macerata.
- Raffel B. (2006), *Das Nibelungenlied. Song of the Nibelungs*, Yale University Press, New Haven.

- Robinson D. (2000), *Intertemporal Translation*, in: M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London-New York, pp. 114-116.
- Schwab U. (1990), *Weinverschütten und Minnetrinken. Verwendung und Umwandlung metaphorischer Hallentopik im Nibelungenlied*, in: K. Zatloukal (Hg.), *Das Nibelungenlied und der Mittlere Donauraum*, Band 1, Fassbender, Wien, pp. 59-101.
- Searle J.R. (1969), *Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Simrock K. (1827), *Das Nibelungenlied*, Vereinsbuchhandlung, Berlin.

Abstract

MARIA GRAZIA CAMMAROTA

Idiomatic Expressions and Proverbs in the Nibelungenlied: Translation Solutions Compared

Idioms and proverbs often present a high level of difficulty in translation. The paper addresses the wide range of possible strategies to face this challenge, comparing six translations of the *Nibelungenlied* in three languages: German, English, and Italian. The analysis will further consider the complex issues related to the so-called “intertemporal translation”.



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.



«VON WEINEN UND VON KLAGEN»:

tradurre le parole del dolore nel *Nibelungenlied*

ANNA
CAPPELLOTTO

Tra le opere della letteratura in alto-tedesco medio, il *Nibelungenlied* riveste un ruolo preminente sia per il fatto di essere un *epos* fissato per iscritto a partire da materiale indigeno germanico, sia per la sua *facies* ibrida, se guardato dalla prospettiva del genere letterario, dal momento che combina una base prevalente di matrice epico-eroica con elementi magico-fantastici e altri tratti più tipicamente cortesi. Dall'inizio alla fine dell'opera, e ancora oltre se si pensa alla *Klage* come alla continuazione del *Nibelungenlied*¹, un aspetto caratterizzante risiede nella carica e nell'intensità emotiva di cui è portatrice e a cui nessuno tra i personaggi principali è immune: «Liebe, Angst, Trauer, Hass, Wut, Zorn, weniger Lachen als Weinen beherrschen die Figuren – Männer und Frauen gleichermaßen. Niemand scheint frei zu sein von Emotionen» (Javor Briški 2012: 87).

Nelle *âventiuren* nibelungiche, le emozioni negative prevalgono per frequenza e intensità su quelle positive, che sono legate a contesti quali feste di corte o scene amorose, ma sempre con il *caveat* che i momenti gioiosi sono spesso solo apparenti e anticipano imminenti tragedie. L'ibridazione del genere letterario porta con sé conseguenze anche sul piano dello studio delle emozioni che governano il *Lied*: succede infatti che alcuni personag-

¹ Su questo si veda l'edizione/traduzione di Heinzle (2015) per Deutscher Klassiker Verlag, che pubblica il *Nibelungenlied* e la *Klage* insieme così come compaiono in B (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Hs. 857 = B).



gi calati in un contesto cortese agiscano in modo del tutto inconsueto per quello specifico codice di comportamento (cfr. Greenfield 2001, Bertagnolli 2020: 133ss).

Una delle emozioni negative dominanti del *Nibelungenlied*, accanto alla paura e alla collera², è il dolore, che qui si intende come un'emozione interiore causata da una situazione deficitaria, ad esempio un conflitto, una perdita o un lutto. Nel testo medievale, tuttavia, i moti dell'animo si traducono in manifestazioni visibili esternamente, perché è nell'espressione gestuale e corporea che le emozioni trovano un loro codice riconoscibile: «medieval literary texts contain established ways of expressing emotions and interacting by means of emotions» (Eming 2008; Jaeger, Kasten 2003).

Pertanto, questa analisi si propone di tentare una lettura trasversale del *Nibelungenlied* con l'obiettivo di identificare innanzitutto le parole e le espressioni che descrivono il dolore nella sua dimensione verbale e non verbale. Si valuteranno la frequenza, il contesto, il significato e la motivazione da attribuire a questo vocabolario in *Mittelhochdeutsch*. Successivamente si procederà con un'analisi di alcune traduzioni, tedesche, italiane e inglesi, con l'idea che il confronto tra le versioni in diverse lingue sull'esempio di alcuni *loci critici* potrà offrire spunti di riflessione in sede di una futura nuova traduzione del *Nibelungenlied* in lingua italiana.

1. L'incipit: questioni filologiche e di traduzione

Da questa prospettiva è sicuramente interessante prendere in considerazione l'incipit del *Nibelungenlied*, dove emergono una serie di emozioni contrapposte e che possiamo definire costituenti per tutta l'opera. Qui, infatti, il dolore, espresso attraverso parole come *weinen* ('pianto') e *klagen* ('lamento'), si inserisce come un motivo centrale, ma è bilanciato dalle meraviglie, dalla gioia e dal gaudio (*fröuden e hôchgezîten*)³ di cui l'io narrante promette di raccontare. La quartina porta con sé, nella tradizione manoscritta dell'opera, un noto problema filologico, poiché i versi sono

² Javor Briški (2012) identifica *Angst*, *Trauer* e *Zorn* come le emozioni dominanti dell'opera. Sull'ira nel *Nibelungenlied* si veda Gephart (2009), sulla *Trauer* Braun (2011).

³ Dove non altrimenti specificato, il *Nibelungenlied* è citato dall'edizione di Schulze (2023), da cui si riprende anche la numerazione delle quartine.

un'aggiunta eclettica degli editori moderni che assumono come testo-base la *Fassung* B, in cui tuttavia la quartina non è tramandata (cfr. ed. [Batts 1971](#): 2-3). Guardando invece ad A e a C, si può osservare che le due redazioni tramandano lezioni divergenti alla fine del secondo verso, ossia *arebeit* (C) e *chüeneheit* (A)⁴:

C

Uns ist in alten mæren wnders vil geseit
von heleden lobebæren, von grozer **arebeit**,
von frevde vñ hochgeciten von weinen vñ klagen,
von kvuner recken striten. Mvget ir nv wnder horen sagen

A

Uns ist in alten mæren wnders vil geseit
von helden lobebærn, von grozer **chvñheit**,
von fröden vñ hochgeziten, von weinen vñ von klagen,
von chvuner recken strite. mvget ir nv wnder hōren sagen

Le varianti non sono giustificate da ragioni di ordine stilistico; non hanno ripercussioni sul ritmo o sulla rima, che viene preservata in entrambi i casi (*geseit:arebeit*, *geseit:chvñheit*). Inoltre, tra i due sostantivi il meno problematico è *kuonheit*⁵, dal momento che si riferisce all' 'audacia', al 'coraggio' e alla 'prodezza dell'eroe'. Un discorso più complesso merita il caso di *arebeit*, che ha dato luogo a problemi traduttivi non banali, derivanti dal fatto che il sostantivo in alto-tedesco medio ha un'accezione diversa dal significato che conserva nella lingua moderna, poiché «das wort bedeutet niemals, wie so oft in der heutigen sprache, das was man gearbeitet hat (eine gute, schlechte arbeit)», ma «die noth, die man leidet» oppure «die noth, die beschwerde, die man freiwillig übernimmt»⁶, ed è quindi correttamente traducibile con 'travaglio', 'tribolazione', o 'patimento'⁷.

⁴ Le *Fassungen* A, B, C sono citate dall'edizione di [Batts \(1971\)](#).

⁵ [BMZ](#), s.v. *kuonheit*, cfr. <www.woerterbuchnetz.de/BMZ/kuonheit> (ultimo accesso: 18-05-2024).

⁶ [BMZ](#), s.v. *arebeit*, cfr. <www.woerterbuchnetz.de/BMZ/ARBEIT> (ultimo accesso: 18-05-2024).

⁷ L'accezione di 'tormento, sforzo, pena, fatica' («schwere körperliche Anstrengung, Mühsal») giunge fino al periodo protomoderno della lingua. [DWDS](#), s.v. *Arbeit*, cfr. <<https://www.dwds.de/wb/arbeiten#etymwb-1>> (ultimo accesso: 18-05-2024). Si veda

Nel commento alla sua edizione, [Helmut de Boor \(1967\)](#) chiarisce che il sostantivo corrisponde a «Mühsal, oft kriegerische Mühsal, Kampf» e è dunque la pena di chi combatte in battaglia. [Siegfried Grosse \(ed. Schulze 2023\)](#) conserva la resa «großer Mühsal», mentre [Joachim Heinze \(2021\)](#), che non riporta a testo la quartina iniziale ma la traduce nelle note di commento, accoglie il significato che De Boor assegna ad *arebeit* e specifica fra parentesi l'accezione del sostantivo in ambito bellico:

Uns ist in alten Geschichten viel Staunenswertes gesagt
Von ruhmwürdigen Helden, von **großer Mühsal (im Kampf)**,
von Freuden und Festen, von Weinen und Klagen,
vom Kämpfen kühner Helden könnt ihr jetzt Staunenswertes sagen hören.

[Felix Genzmer \(1955\)](#) pubblica una traduzione del *Nibelungenlied* sempre basata su c, ma la scelta che propone in tedesco moderno è «Kühnheit unverzagt» ('coraggio impavido'), che si rifà più fedelmente alla lezione di A (*chv̄nheit*):

Uns ist in alten Mären Wunder viel gesagt
von Helden, reich an Ehren, von **Kühnheit unverzagt**,
von Freude und Festlichkeiten, von Weinen und von Klagen
von kühner Recken Streiten mögt ihr nun Wunder hören sagen.

Nello stesso luogo, la scelta di [Karl Simrock \(1964\)](#)⁸ è piuttosto curiosa perché mentre la quartina del testo a fronte è derivata da c e presenta quindi la lezione «von grôzer arebeit», la resa «von großer Kühnheit» converge di nuovo con la variante presente nella *Fassung A* (!). [Laura Mancinelli \(1972\)](#), nella sua traduzione italiana fondata su B, compie una scelta simile a quella di Simrock e Genzmer, poiché rende *arebeit* con «imprese immense», eliminando quindi il senso delle fatiche belliche e mostrando di preferire un'accezione che si potrebbe definire più epicizzata:

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.

anche il glossario dell'edizione di [Colleville, Tonnelat \(1948: 306\)](#): «effort, peine, détresse, malheur, épreuve».

⁸ Che si basa sulla sua traduzione del 1827.

Per completare meglio il quadro è utile considerare quali soluzioni hanno proposto altri traduttori. In lingua italiana, la traduzione precedente a quella di Mancinelli è di Luigi di San Giusto, che sceglie la prosa, ma nella nota che precede l'introduzione si legge che «per dare un'idea del ritmo originale, si sono conservate qua e là prove di versione in versi» (Amoretti 1964). Una di queste prove è la prima quartina, dove il traduttore, evidentemente con l'obiettivo di mantenere lo schema della rima *aabb*, inverte l'ordine degli emistichi e rende il *grozer arebeit* attraverso l'endiadi «guerre e battaglie», più in linea quindi con le edizioni tedesche che utilizza come testo-fonte⁹:

Vecchie leggende narrano fatti meravigliosi
di guerre e di battaglie, di eroi forti e virtuosi,
di giubilo e di feste, di gemito e di pianto;
di cavalieri arditi udrete meraviglie nel mio canto.

Sempre nello stesso luogo, vale la pena di esaminare brevemente le scelte proposte nelle versioni in inglese. Nel 2006 Burton Raffel pubblica per Yale University Press una nuova traduzione del *Nibelungenlied* e, nella quartina iniziale, introduce alla fine del primo verso la parola *names* per preservare la rima, rinunciando così alla ripetizione di *wunder* della quartina originale (in A e in C) e anche alla traduzione di *hæren sagen*, che nel testo in alto-tedesco medio riporta al *geseit* della fine del primo verso, con la conseguenza di perdere il doppio riferimento all'oralità del testo-fonte. Brian Murdoch (2008: 245) reagisce alla traduzione di Raffel con una recensione impietosa, criticando proprio la decisione di rendere *arebeit* con «fight for fame», con la motivazione che «the anticipatory concept of 'grôze arebeit', 'great toil, suffering' is entirely missed»:

We know from ancient stories filled with wondrous names
how heroes fought for glory, won **their fight for fame**,
their flowing feasts and pleasures, their tears, their moans, their mourning,
their noble quarrels and courage, and here once more is more of the same.

Raffel preserva l'idea di fondo degli editori e traduttori tedeschi (De Boor, Grosse, Heinzle), ossia che *arebeit* sia da contestualizzare in ambito bellico, ma in effetti solleva il termine dal significato della sofferenza e del-

⁹ La traduzione di Luigi di San Giusto si fonda sull'edizione Bartsch, De Boor (tredicesima ristampa del 1956), cfr. Amoretti (1964: 29).

la fatica, che invece è nella sua accezione principale, per spostare invece l'attenzione sulla fama come risultato della vittoria in battaglia. Più in linea con le osservazioni di Murdoch è la traduzione in prosa di [Arthur Thomas Hatto \(1973\)](#), secondo cui *arebeit* vale *toil*, soluzione che dirige il lettore verso il significato di 'fatica in battaglia'¹⁰:

We have been told in ancient tales many marvels of famous heroes, of **mighty toil**, joys, and high festivities, of weeping and wailing, and the fighting of bold warriors – of such things you can now hear wonders unending!

Prima di lui, nel 1898¹¹, Alice Horton aveva reso «von grôzer arebeit» con «of labours manifold», dove il sostantivo *labour* – analogamente a *toil* – rientra opportunamente nell'accezione di 'tribolazione', 'fatica' o 'travaglio' ([Bell 1901](#))¹²:

To us, in olden legends, is many a marvel told
Of praise-deserving heroes, of **labours manifold**,
Of weeping and of wailing, of joy and festival;
Of bold knights' battling shall you now hear a wondrous tale.

Da questa prima breve rassegna delle traduzioni del *Nibelungenlied*, si può osservare come la quartina iniziale, problematica dal punto di vista critico-testuale, ma quasi irrinunciabile nelle edizioni e nelle traduzioni, contenga tre parole che rimandano al campo semantico del dolore, con funzione anticipatoria rispetto ai contenuti dell'opera e in contrapposizione con il gaudio e le feste annunciati al contempo negli stessi versi. L'endiadi non desta problemi particolari e alterna la resa con verbi sostantivati o con sostantivi, eccetto per la scelta 'gemiti' (Di San Giusto), un po' eccentrica ma corretta per significato, e della scelta più libera di Raffel che trasforma la coppia *weinen* e *klagen* in una struttura a tre membri, con il fine di mantenere uno schema di rima, che tuttavia non ricalca quello del testo-fonte (*aabb* vs *abca*):

- «von weinen und von klagen» (ed. Schulze)
- «von Tränen und Klagen» (Grosse)

¹⁰ OED, s.v. *toil*, cfr. <<https://doi.org/10.1093/OED/1465959264>> (ultimo accesso: 27-05-2024).

¹¹ Qui citata dalla seconda edizione rivista di [Bell \(1901\)](#).

¹² OED, s.v. *labour*, cfr. <<https://doi.org/10.1093/OED/5824479359>> (ultimo accesso: 27-05-2024).

- «von Weinen und von Klagen» (Simrock)
- «von Weinen und Klagen» (Heinzle)
- «di gemiti e di pianto» (Di San Giusto)
- «di lacrime e di pianto» (Mancinelli)
- «of weeping and of wailing» (Horton)
- «of weeping and wailing» (Hatto)
- «their tears, their moans, their mourning» (Raffel)

Passando invece al sostantivo *arbeit*, è chiaro che la sua traduzione ha destato diversi problemi in parte irrimediabilmente legati alla tradizione di B, circostanza che ha comportato per gli editori l'onere di scegliere se ricorrere ad A o a C e per i traduttori il dovere di trovare una resa adeguata, che tuttavia a volte non corrisponde nemmeno con la lezione posta a testo dell'edizione utilizzata come fonte. Nell'oscillazione di significato che si riscontra in *arbeit*, credo possa essere utile verificare dove ricorre nel resto del *Nibelungenlied* e se è individuabile un'accezione prevalente. Dal momento che la maggior parte delle edizioni moderne si fonda sulla *Fassung B* (Bertagnoli 2020: 30), è utile guardare al contesto in cui il termine compare e valutare come è stato reso dai traduttori negli altri *loci*¹³. Il termine compare con 22 occorrenze¹⁴, spesso accompagnato da aggettivi quali *grôz* o *michel* e a volte in corrispondenza di *minne* o *vröude*, o in altri casi in concordanza con *nôt* e *leit*, che si trovano nello stesso verso o nell'immediata prossimità. Come si può vedere dalla **TABELLA 1**, nella traduzione tedesca di Heinzle si riscontra il significato di 'fatica' o 'tribolazione', anche in battaglia, ad esempio nella resa *Kampfnot* (165), in linea con quanto osservato per la quartina iniziale. Nello stesso luogo Grosse traduce con il più neutro «etwas zu tun», mentre Mancinelli in corrispondenza scrive 'compito'. Nel resto dei casi in italiano prevale di nuovo l'accezione di 'fatica, dolore, travaglio, pena, angoscia', mentre in due luoghi la traduttrice sceglie 'danno' (666; 2176). Alla luce di questo è ancora più significativo che soltanto nella quartina iniziale Mancinelli utilizzi il sostantivo 'impresa'. Per quanto riguarda la traduzione di Grosse, si segnala che, pur prevalendo il significato di 'fatica' (*Mühsal, Mühe*), il traduttore ricorre a «etwas zu tun» (165), «viel

¹³ Si ricorre alla versione lemmatizzata a disposizione del [MHDBDB](http://mhdadb.sbg.ac.at:8000/mhdadb/App?action=TextInfoEdit&text=NLB), cfr. <<http://mhdadb.sbg.ac.at:8000/mhdadb/App?action=TextInfoEdit&text=NLB>> (ultimo accesso: 18-05-2024), ossia *Das Nibelungenlied. Nach der Ausg. von Karl Bartsch, hrsg. von Helmut de Boor. Wiesbaden, Brockhaus, 1967 (= Deutsche Klassiker des Mittelalters, Bd. 3).*

¹⁴ Sempre stando alla versione lemmatizzata e disambiguata del [MHDBDB](http://mhdadb.sbg.ac.at:8000/mhdadb/App?action=TextInfoEdit&text=NLB) (cfr. nota 13).

TABELLA 1
Frequenze di *arebeit* nella *Fassung B*

NL	BARTSCH/DE BOOR (B)	HEINZLE	GROSSE	MANCINELLI
1, 2	<i>von helden lobebaeren, von grôzer arebeit</i>	Mühsal (in Kampf)	Mühsal	imprese
44, 4	<i>von der er sît vil vreuden und ouch arebeit gewan</i>	Leid	Mühsal	dolore
137, 4	<i>er leit ouch von ir minne dicke michel arebeit</i>	Not	Not	pene
165, 4	<i>mirn zerinne mîner vriwende in wirt arebeit erkant</i>	Kampfnot	etwas zu tun	compito
176, 4	<i>daz ez den fürsten beiden wart mit arebeit bekant</i>	Bedrängnis	Sorge	angoscia
333, 4	<i>sô gêr ich deheines lônes nâch mînen arbeiten mêr</i>	Mühe	Mühen	fatica
335, 2	<i>des wart ir arebeiten verre deste mêr</i>	Mühsal	schwere Arbeit	fatiche
563, 4	<i>des küniges schaffaere man mit arbeiten vant</i>	Werk	Arbeit	faccende
608, 4	<i>ich hân an iuwer reise michel arbeit genomen.</i>	Mühe	Mühe	fatica
651, 4	<i>der rede was dô Gunther nâch sînen arbeiten hêr.</i>	Pein	mühevollen Erfahrungen	angoscia
666, 3	<i>daz ir iht arbeite lîdet alsam ê.</i>	leidet	Bedrängnis	danno
1050, 4	<i>des muosen al die liute michel arbeite haben.</i>	Anstrengung und Mühe	bedrückend empfinden	fatica
1058, 4	<i>dô was den Nibelungen vil michel arbeite kunt.</i>	Mühsal	viel zu tun	fatica
1059, 3	<i>vil der arbeite. waz man in opfers truoc!</i>	---	Opfern	fatica
1356, 3	<i>dâ si solden ruowen nâch ir arebeit.</i>	Strapazen	anstrengen- den Reise	fatica
1364, 2	<i>si heten sich der ruowe mit arebeit bewegen, vil ofte in senftem slâfe: sît wart in arbeiten kunt.</i>	Mühe	--	fatiche
1393, 4	<i>vil ofte in senftem slâfe: sît wart in arbeiten kunt.</i>	Angst und Not	Mühsal	dolore
2095, 2	<i>diu sint vil ungelîche. diu michel arebeit</i>	Not	Kriegsnot	travaglio
2097, 4	<i>wie lange suln wir recken in disen arbeiten wesen?</i>	leiden (v.)	Qualen	pena
2124, 2	<i>von ir arbeite und von des fiwers nôt.</i>	Strapazen	Anstrengugen	fatica
2176, 4	<i>si heten von ir vîenden michel arebeit gedolt.</i>	erlitten	erlitten	(sofferto) danno
2331, 2	<i>tôt der iuweren vriunde und ouch diu arebeit,</i>	Strapazen	Die Mühen des Kampfes	fatica

zu tun» (1058), oltre che a «schwere Arbeit» (335), nel contesto della conquista di Brunilde, o a *Arbeit* (563), nel momento in cui Sigfrido annuncia la vittoria su Brunilde e i cavalieri preparavano la corte per l'arrivo del re Gunther, qui in linea con Heinzle.

Dunque, *arebeit* ricorre in B lungo tutto il testo e la sua traduzione è sicuramente uno di quei casi da vagliare attentamente. Dal confronto tra le traduzioni in luoghi diversi dall'*incipit* si osserva generalmente una resa corrispondente al suo significato in *Mittelhochdeutsch* con ulteriore evidenza dell'accezione di *arebeit* in contesto bellico da parte di Heinzle e Grosse.

2. Le rese di *leit*

Se il primo caso meritava una certa attenzione per la sua posizione di rilievo nell'*incipit* del *Nibelungenlied*, è opportuno continuare la riflessione considerando altri termini che rientrano nello stesso campo semantico, primo fra tutti *leit*, «das was dem herzen schmerzlich ist, gegentheil von daz liep»¹⁵, ossia ciò che è doloroso per il cuore. Rispetto al sostantivo *arebeit*, *leit* compare con una frequenza molto più alta¹⁶. Nelle parole di Grosse il sostantivo è interessante perché è uno di quei casi che hanno diviso i traduttori tra chi ha cercato una soluzione che potremmo definire fedele alla veste linguistica del testo di partenza – da *leit* a *Leid* – e chi ha adottato la strategia di variare, nella traduzione, un vocabolario che nel testo di partenza è più ridotto. Nella storia delle traduzioni tedesche del *Nibelungenlied*, ad esempio, Simrock (1827) per due terzi delle occorrenze sceglie *Leid* e per il resto ricorre a 19 sinonimi la cui valenza specifica è stata evidentemente dedotta dal traduttore a partire dal contesto in cui la parola compare. De Boor (1959) procede in modo inverso, scegliendo solo per un quarto delle occorrenze la resa *Leid* e optando, nel resto dei casi, per 44 sinonimi che solo in minima parte rispecchiano le proposte di Simrock. L'esempio è significativo perché le potenzialità interpretative, e quindi quelle traduttive, del termine *leit* si aprono attraverso la percezione del testo medievale da parte del traduttore stesso (Schulze 2023: 974-975).

¹⁵ Cfr. BMZ, s.v. *leit*, <www.woerterbuchnetz.de/BMZ/leit> (ultimo accesso: 19-05-2024).

¹⁶ A un controllo sul *MHDBDB* si riscontrano 203 occorrenze.

Il problema, dunque, va oltre la resa corretta nella lingua di arrivo, poiché nel caso specifico che si andrà ad esaminare, il significato proposto è dato dall'interpretazione globale dell'azione portante che guida la seconda parte del *Nibelungenlied*, ovvero le ragioni della vendetta di Crimilde nei confronti dei Burgundi. Nella sua traduzione italiana, Mancinelli ritiene che il dolore della principessa sia un motivo costante del poema, all'inizio nella forma di presagio o presentimento, ma successivamente all'omicidio il dolore diventerebbe condizione e radice di ogni avvenimento:

Il concetto di *Leid* di Crimilde, genericamente inteso come male, è molto complesso poiché va dal dolore, sofferenza causata dalla perdita dello sposo, attraverso una vasta gamma di significati fino all'offesa, all'azione che distrugge o diminuisce il prestigio di qualcuno. Individuare il valore esatto del *Leid* di Crimilde è molto importante perché condiziona l'interpretazione del personaggio (Mancinelli 1972: LIV).

Nell'opera, la prima volta che il termine viene associato alla principessa burgunda (qui nella forma comparativa *leider*)¹⁷ è nella prima *âventiure*, in corrispondenza del sogno del falco:

*ir enkunde in dirre werlde **leider** nimmer geschehen* (11, 4) (ed. Schulze)
Kein größeres Leid hätte ihr auf dieser Welt zustoßen können (Grosse)
Non poteva in questo mondo patir **più grande dolore** (Mancinelli)

Sia Grosse sia Mancinelli qui decidono per una resa vicina al testo di partenza. Leggendo il colloquio di Crimilde con la madre Ute che interpreta il sogno della principessa, si vede una stretta connessione tra l'amore, il dolore, e la morte:

*sus schœn ich will belîben unz an mînen **tôt**,*
*daz ich von mannes **minne** sol gewinnen immer **nôt*** (13, 3-4)
ez ist an manegen wîben vil dicke worden schîn,
*wie **liebe** mit **leide** ze jungest lônên kan* (15, 2-3)

In questi due esempi la scelta del lessico del dolore in *Mittelhochdeutsch* sembra però anche strettamente connessa a motivazioni stilistiche: nel primo caso, *nôt* assicura la rima con *tôt*, mentre la scelta di *minne* è giustificabile nell'allitterazione con il sostantivo *mannes*. La stessa necessità formale motiva la coppia degli opposti *liebe/leide*, la cui

¹⁷ Cfr. BMZ, s.v. *leider*, <www.woerterbuchnetz.de/BMZ/leider> (ultimo accesso: 1-06-2024).

connessione viene creata grazie alla somiglianza fonetica anche altrove nell'opera:

*dâ von im sît vil **liebe** und ouch vil **leide** geschach* (136, 4)

*lât mir nâch minem **leide** daz kleine **liep** geschehen* (1065, 1)

*als ie diu **liebe leide** zaller jungeste gît* (2375, 4)

In questo caso il significato di *Leide* come dolore è fuori discussione: Crimilde soffre per la tragedia che immagina avvenire e la sua sofferenza è rappresentata da una *Totenklage* anticipatoria tipica del codice di comportamento cortese che prevede il connubio tra amore e morte (Greenfield 2001: 104). Una considerazione simile riguarda la parte conclusiva del *Nibelungenlied*. Poco prima che il testo giunga a termine, le due parole *liebe* e *leide* appaiono nuovamente l'una vicino all'altra, come lo era stato nell'interpretazione del sogno di Crimilde nella prima *âventiure*:

*Diu vil michel ère was gelegen **tôt**.*

*Di liute heten alle jâmer unde **nôt**.*

*Mit **leide** was verendet des küneges hôchgezît,*

*als ie diu **liebe leide** zaller jungeste gît* (2375)

Ancora una volta la scelta del lessico pare giustificata da ragioni stilistiche alla fine del verso (*tôt* : *nôt*), ma anche per il resto le scelte traduttive necessitano di una riflessione. Le versioni tedesche rimangono ancorate al significato consueto dei termini, dove il *mit leide* del secondo verso vale *leidvoll* (Grosse) e *unglück* (Heinzle), mentre Mancinelli sceglie un'opzione di traduzione più libera, facendo diventare *Leid* 'lutto'.

Das glanzvolle Ansehen war da verloschen und tot. Alle Leute trauerten in **Jammer** und **Elend**. **Leidvoll** war das Fest des Königs zu Ende gegangen, wie stets die **Liebe** schließlich zum **Leide** führt. (Grosse)

Dahin war Macht und Herrlichkeit.

Es gab nur Not und Trauer.

Das Fest des Königs endete im **Unglück**,

so bringt zuletzt die **Freude** immer **Leid**. (Heinzle)

Una grande potenza era annientata.

Tutte le genti **avevano pena e tristezza**.

La **fiesta di corte era finita nel lutto**,

perché sempre la **gioia** si volge in **tristezza**. (Mancinelli)

the people, one and all, were given up to **grief** and **mourning**. The King's high **festival** had ended in **sorrow**, as **joy** must ever turn to **sorrow** in the end. (Hatto)

In altri luoghi, tuttavia, la studiosa osserva uno slittamento di significato del termine che si differenzia tra la prima e la seconda parte del *Nibelungenlied*. Pur tenendo conto che nel dolore di Crimilde, come d'altro canto nell'amore, c'è sempre una componente sociale, nella prima parte per Mancinelli prevarrebbe la dimensione interiore e sentimentale, nella seconda dominerebbe il significato di dolore come 'offesa' e 'umiliazione sociale', movente per la successiva vendetta. Pertanto, nella versione italiana, la traduzione *Leid* come 'offesa' o anche 'affronto' si trova spesso nella seconda parte dell'opera, ma è un significato che le altre traduzioni tendono a non accogliere, rimanendo invece più ancorate al significato generale di 'dolore' o ai suoi sinonimi. Si tenga inoltre conto del fatto che in tedesco moderno l'uso interscambiabile di *Leid* ('dolore') per *Beleidigung* ('offesa') non è riscontrabile: il suo significato rimane «tiefer seelischer Schmerz als Folge erfahrenen Unglücks» oppure «Unrecht, Böses, das jemandem zugefügt wird»; si tratta quindi di una sofferenza interiore che è conseguenza di una tragedia, oppure di un'ingiustizia o di un male che qualcuno subisce¹⁸.

*Si gedâht ouch **maniger leide**, der ir dâ heime geschach* (1388, 4) (Schulze)
An das viele **Leid**, das ihr zu Hause geschehen war (Grosse)
Auch dachte sie an **all das Leid**, das ihr zu Hause widerfahren hat
(Heinzle)

Ma l'**offesa** patita era sempre presente (Di San Giusto)
Ella pensava alle **molte offese** in patria sopportate (Mancinelli)
The too many wrongs that had been done to her at home (Hatto)

*Di mir dâ **leide tâten**, möhte ich bî den sîn* (1394, 2) (Schulze)
Könnte ich bei ihnen sein, die mich zu Hause **so tief verletzt haben**
(Grosse)

Wenn ich bei denen wäre, die mir dort **Leid antaten** (Heinzle)
Oh se potessi avere i miei nemici insieme (Di San Giusto)
Vorrei vivere accanto a quelli che **m'hanno offesa** (Mancinelli)
But if I could be with those **who wronged me** (Hatto)

¹⁸ Cfr. Duden, s.v. Leid, <<https://www.duden.de/node/88691/revision/1421773>> (ultimo accesso: 19-05-2024).

*daz ich von sînen schulden **nie leides niht gewan** (1415, 2) (Schulze)*
dass ich von ihm **nie Leid** erfahren habe (Grosse)
daß mir durch ihn **kein Leid** geschehen ist! (Heinzle)
Per sua colpa non ebbi a **soffrir** (Di San Giusto)
che io per colpa sua non ho mai sofferto **offesa**; (Mancinelli)
that I was never made to **suffer** through any fault of his (Hatto)

***Ouwê mîner leide!** Sprach dô vrou Kriemhilt (1744, 1) (Schulze)*
«**Weh mir**» klagte da Frau Kriemhild (Grosse)
Ich **Unglücklicher**, sagte Königin Kriemhild da (Heinzle)
Ahi, quale **affronto**, - disse allora Crimilde (Di San Giusto)
'**Ahimè!**', disse Crimilde (Mancinelli)
'**Alas!**', cried lady Kriemhild (Hatto)

*daz wold ich immer dienen, swer ræche **mîniu leit** (1762, 1) (Schulze)*
das würde ich dem stets danken, der **meinen Kummer** rächen wollte
(Grosse)
dafür wäre ich immer dankbar, wenn einer **meinen Schmerz** rächen wollte
(Heinzle)
Sarei riconoscente sempre a chi vendicasse **il mio dolore** (Di San Giusto)
sarò sempre obbligata a chi vendica **la mia offesa** (Mancinelli)
I should be forever obliged to whoever avenged **my wrongs** (Hatto)

*aller mîner **leide** (1789, 2) (Schulze)*
mein ganzes großes **Leid** (Grosse)
was er mir angetan hat! (Heinzle)
di tutte le **mie sventure** (Di San Giusto)
d'avermi recato **offesa** (Mancinelli)
He is the cause of **all my sorrows** (Hatto)

*Dô wart der kûneginne herzenlichen **leit** (1796, 2) (Schulze)*
Da wurde der Königin zu Herzen gehenden **Kummer** bereitet (Grosse)
Das war der Königin sehr **schmerzlich** (Heinzle)
Ciò **addolorò assai** la superba Crimilde (Di San Giusto)
La regina **ne fu offesa** nel profondo del cuore (Mancinelli)
To the Queen's **heartfelt sorrow** (Hatto)

*Kriemhilt ir **leit daz alte** in ir herzen was begraben (1909, 2) (Schulze)*
Kriemhilds **altes Leid** war in ihr Herz gegraben (Grosse)
Kriemhild **altes Leid** war eingegraben in ihr Herz (Heinzle)
Sul cuore di Crimilde gravava **l'antico dolore** (Di San Giusto)
L'antica **offesa** era radicata nel cuore di Crimilde (Mancinelli)
Kriemhild's **old grief** was embedded in her heart (Hatto)

Guardando alle traduzioni in tedesco moderno, il termine porta con sé il significato di ‘dolore’ o di ‘male fatto a qualcuno’, mantiene quindi il significato del sostantivo in alto-tedesco medio di ‘ciò che addolora il cuore’, come dimostra anche il ricorrere nel testo del composto *herzenleit* (anche *herzennôt*, *herzensêr*, *herzenjâmer*). Negli esempi citati fin qui si vede come la traduzione italiana prediliga l’accezione di ‘offesa’, resa che non sembra appropriata al significato del termine, ma ha anche la conseguenza di calcare molto sull’idea che Crimilde agisca nella sua vendetta per uno smacco sociale, invece che per il dolore lancinante della perdita o del lutto, come invece si evince in altri luoghi, dove la pena interiore si traduce in segni visibili del corpo, ad esempio il sangue che esce dalla bocca o dagli occhi della principessa al posto delle lacrime: «daz bluot ir ûz dem munde von herzenjâmer brast» (1007, 2), diu «ir vil liechten ougen vor leide weinten bluot» (1066, 4). A tale riguardo, è fuori da ogni dubbio che tutte le emozioni nel testo medievale tendano ad avere una componente sociale (cfr. Javor Briški 2012: 88), ma non credo sia opportuno marcare eccessivamente questa dimensione nella traduzione facendo slittare il significato di ‘dolore’ in ‘offesa’. L’osservazione trova evidenza anche nella versione italiana di Di San Giusto, che è più in linea con le scelte dei traduttori tedeschi di mantenere il focus sul dolore originario e non sull’offesa come causa della vendetta. Hatto sceglie termini che rientrano nel campo semantico del dolore e del male, forse con l’unica eccezione di *wrong*, che nei casi considerati compare tre volte e che può avere il significato di ‘offesa’.

3. La gestualità del dolore

Infine, a volte il dolore che un personaggio prova in relazione a una perdita non è espresso per mezzo di parole, ma attraverso una messa in scena corporea, un catalogo di gesti convenzionali che sono socialmente interpretati come manifestazioni del dolore e che sono gesti volontari, diversi dalle manifestazioni corporee spontanee come il sangue che esce dalla bocca o dagli occhi di Crimilde (cfr. *supra*). Greenfield (2001: 104) osserva una differenza nella codifica di questi gesti fra epica eroica e romanzo cortese. Nel romanzo, infatti, sarebbero le dame a esprimere il lutto attraverso una serie di comportamenti convenzionali – come colpirsi il petto,

strapparsi i capelli o agitare le braccia e le mani – mentre nell’epica gli stessi gesti sarebbero messi in scena da personaggi maschili. Un esempio di questa gestualità tipica dell’epica si trova ad esempio in corrispondenza della morte del margravio Rüdiger, in cui questo catalogo gestuale del dolore prende il nome di *ungebære*, sostantivo che compare una sola volta lungo tutta l’opera¹⁹:

*Dô si den margrâven sâhen tôten tragen,
ez enkunde dehein schrîbære gebrieven noch gesagen
di manege ungebære von wîbe unde ouch von man,
diu sich von herzenjâmer aldâ zeigen began.* (2230)

Quando videro trascinare il margravio ucciso,
nessuno scrittore potrebbe scrivere o narrare
i gesti di dolore degli uomini e delle donne,
che manifestavano allora la gran pena del cuore.

Eppure, anche la traduzione di questo termine non è priva di insidie: Mancinelli rende *ungebære* con ‘gesti del dolore’, scelta simile a quella di Grosse che opta per «Zeichen des Schmerzes» e a quella di Di San Giusto, che traduce il sostantivo con l’endiadi «il dolore ed i lamenti», in linea con il *mourning* di Horton. Simrock decide per una sorta di soluzione di compromesso con «ungebârd’ge Klage», che potrebbe essere tradotto con ‘lamento smanierato’, simile al «wild lamentation» di Hatto. In contrasto con queste scelte, Heinzle preferisce una traduzione più neutrale del termine, che rende con la locuzione aggettivale indefinita «außer sich», ‘fuori di sé’, che giustifica a commento ricorrendo al significato di *ungebære* proposto dal *Deutsches Wörterbuch*, dove non si fa riferimento al dolore ma più in generale a un comportamento bizzarro e vistoso (cfr. Heinzle 2021: 1482). In questo caso, se è pur vero che il significato proposto dalla maggior parte delle traduzioni si rifà al campo semantico del dolore, credo che la decisione di Heinzle per una resa più neutrale sia condivisibile, anche per il fatto che è nella dimensione non verbale che si esprime l’emozione in quel passaggio dell’opera. Qui ci si potrebbe chiedere se non sia il caso di lasciare al lettore l’onere di decodificare la scena, eventualmente con l’aiuto di una nota di commento.

¹⁹ «Jammergebârde, wehklagen», cfr. *Lexer*, s.v. *ungebære*, <www.woerterbuchnetz.de/Lexer/un-gebærde> (ultimo accesso: 22-05-2024).

4. L'explicit nella Not-Fassung

Infine, la *Not*-Fassung si chiude con un ultimo riferimento al campo semantico del dolore, una questione che, tuttavia, nelle edizioni in lingua moderna è di nuovo un caso non immune a problemi di traduzione, visto il significato molteplice di 'tormento, pena, patimento', ma anche di 'difficoltà, pericolo, causa urgente'²⁰. Il sostantivo è inoltre in una posizione di assoluto rilievo nel *Nibelungenlied*, perché è l'ultima parola che si trova in due delle tre redazioni (B e A), condizionando quindi il senso generale dell'opera che viene riassunto in questo ultimo verso.

dâ hât daz mære ein ende. diz ist der Nibelunge nôt. (2376, 4, ed. Schulze)
 Da endet die Geschichte. Das ist der **Kampf** der Nibelungen. (Heinzle)
 Hier hat die Geschichte ein Ende. Dies ist der Nibelungen **Not**. (Grosse)
 Qui finisce il racconto: questa è la **rovina** dei Nibelunghi. (Mancinelli)
 Qui finisce il racconto: tale fu la **fine** dei Nibelunghi (Di San Giusto)
 The story now is ended: this is the Niblung's **woe** (Horton)
 This story ends here: such was The Nibelungs' Last **Stand** (Hatto)

Anche in questo caso le traduzioni sono da valutare, perché in parte si rifanno al campo semantico del dolore – come nelle scelte di *Not* o *woe* – in altri casi si riferiscono più esplicitamente al finale della storia, che descrive la 'rovina', la 'fine' dei Nibelunghi. Negli altri due casi, più esplicitamente in Heinzle e meno chiaramente in Hatto, i traduttori scelgono rispettivamente *Kampf* ('battaglia') e *Stand* ('resistenza'), che rimandano invece non tanto alla fine della storia ma al contenuto complessivo dell'*epos* eroico, ovvero la battaglia. Se si riprende il commento di Heinzle, per lo studioso l'accezione *Untergang* riportata a commento nell'edizione di De Boor (1967: 371) sarebbe al contrario un'interpretazione più libera di *nôt*, il cui significato sarebbe reso meglio da 'calca e pericolo in battaglia, lotta, combattimento'²¹. A ben guardare la riflessione è simile a quella elaborata per

²⁰ «Drangsal, mühe, not», *Lexer*, s.v. *nôt*, <www.woerterbuchnetz.de/Lexer/nôt>, cfr. anche «noth, bedrängniss, gefahr, dringende veranlassung, dringende ursache», *BMZ*, s.v. *nôt*, <www.woerterbuchnetz.de/BMZ/NÔT> (per entrambi i link ultimo accesso: 25-05-2024).

²¹ Per Heinzle (2021: 1512) significa «das Gedränge und die Gefahr im kampf, der kampf, streit».

quanto riguarda il sostantivo *arebeit* della quartina iniziale, che dava luogo a problemi (e a soluzioni) analoghi.

Tentando di riassumere quanto osservato in questa breve analisi, si può dire innanzitutto che il *Nibelungenlied* offra un catalogo interessante e articolato per quanto riguarda le parole del dolore, un'emozione che percorre tutta l'opera, dalla quartina iniziale al verso finale. Il significato sfaccettato in *Mittelhochdeutsch* di parole come *arebeit*, *leit*, *nôt*, *ungebære*, non è scevro da insidie per chi ha tentato (e tenterà) l'impresa di trasferire nella lingua moderna il *Nibelungenlied*, poiché l'interpretazione di singoli termini rispecchia, più in generale, l'interpretazione dell'opera o di alcuni suoi personaggi o azioni portanti. L'ibridazione di genere che è costitutiva del *Lied* non fa che aumentare la difficoltà nel momento della traduzione: per tornare alla quartina iniziale, su cui pende un problema filologico rilevante, le «imprese immense» di Mancinelli sembrano strizzare l'occhio al romanzo oltre che alla *Fassung A*, mentre il «großer Mühsal (im Kampf)» di Grosse e di Heinzle meglio si attaglia all'epica eroica. Una percezione analoga è generata anche dalla resa di *nôt* all'ultimo verso, dove tradurre con «rovina» (Mancinelli) o «fine» (Di San Giusto) non è certo lo stesso che tradurre con «Kampf» (Heinzle) o con «Stand» (Hatto): cosa narra l'*epos*, la battaglia, la resistenza, la rovina o la fine dei Nibelunghi?

Ancora, l'interpretazione del sostantivo *leit* ha generato una serie di questioni traduttive da non sottovalutare, poiché la parola, molto ricorrente nel testo di partenza, è soggetta a grande variabilità nella sua resa in lingua moderna: in questo caso credo ci si debba chiedere se abbia davvero senso proporre una miriade di equivalenti per rendere un solo sostantivo dal *Mittelhochdeutsch*, dove peraltro è pur presente e riscontrabile una variazione sinonimica, sebbene a volte sia più giustificata da ragioni stilistiche, ad esempio creare assonanze (*liebe : leit*) o preservare la rima (*tôt : nôt*), piuttosto che da una reale esigenza di segnalare dei distinguo di significato. Le *Inszenierungen* (Eming 2008) del dolore includono inoltre la comunicazione non-verbale, come nel caso degli *ungebære*, una di quelle parole difficili da rendere nella lingua moderna, ma il cui significato è noto poiché si rifà a una tradizione ben codificata.

Meno codificato è l'atto interpretativo del tradurre, che è piuttosto variabile nelle rese interlinguistiche per i pochi esempi che sono stati esaminati, e che spesso dirige o addirittura compromette l'interpretazione del testo-base, già di per sé significativamente instabile come lo è la sua tradizione. Consapevole di non aver chiarito esaustivamente le tante questioni

che riguardano la traduzione delle parole del dolore, si conclude con la speranza di aver posto qualche domanda utile e qualche spunto di riflessione nel momento in cui si procederà a una nuova traduzione del *Nibelungenlied*.

Abbreviazioni

- BMZ** *Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Benecke, Müller, Zarncke*, digitalizzata Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, cfr. <<https://www.woerterbuchnetz.de/BMZ>> (ultimo accesso: 25-05-2024).
- Duden** = *Duden Wörterbuch*, cfr. <<https://www.duden.de/>> (ultimo accesso: 27-05-2024).
- DWDS** *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, hrsg. v.d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, cfr. <<https://www.dwds.de/d/wb-dwdswb>> (ultimo accesso: 27-05-2024).
- MHDBDB** *Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank*, cfr. <<http://mhdbdb.sbg.ac.at:8000/>> (ultimo accesso: 25-05-2024).
- Lexer** *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer*, digitalizzata Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, cfr. <<https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer>> (ultimo accesso: 25-05-2024).
- OED** *Oxford English Dictionary*, cfr. <<https://www.oed.com/>> (ultimo accesso: 27-05-2024).

Bibliografia

- Amoretti G.V. (a cura di) (1964), *I Nibelunghi*. Introduzione e note a di Giovanni Vittorio Amoretti, traduzione di Luigi di San Giusto, ristampa della nuova edizione, UTET, Torino.
- Batts M.S. (ed.) (1971), *Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und c nebst Lesarten der übrigen Handschriften*, Niemeyer, Tübingen.
- Bell E. (ed.) (1901), *The Lay of the Nibelungs*. Metrically translated from the Old German Text by Alice Horton, revised and edited by Edward Bell, to which is prefixed the essay on the Nibelungen Lied by Thomas Carlyle, George Bell and Sons, London.
- Bertagnolli D. (2020), *I Nibelunghi: la leggenda, il mito*, Meltemi, Milano.

- Braun M. (2011), *Trauer als Textphänomen? Zum Ebenenproblem der mediävistischen Emotionsforschung*, in: I. Kasten (ed.), *Machtvolle Gefühle*, De Gruyter, Berlin, New York, pp. 53-86, DOI: <<https://doi.org/10.1515/9783110251425>>.
- Colleville M., Tonnelat E. (eds.) (1948), *Le Nibelungenlied. Edition partielle*, Aubier, Paris.
- De Boor H. (ed.) (1967), *Das Nibelungenlied*, nach der Ausgabe von Karl Bartsch, herausgegeben von Helmut de Boor, 19. Auflage, Brockhaus, Wiesbaden.
- Eming J. (2008), *Emotionen als Gegenstand mediävistischer Literaturwissenschaft*, "Journal of Literary Theory", 1, 2, pp. 251-273, DOI: <<https://doi.org/10.1515/JLT.2007.018>>.
- Genzmer F. (Hg.) (1955), *Das Nibelungenlied*, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Felix Genzmer, Philipp Reclam, Stuttgart.
- Gephart I. (2009), *Der Zorn der Heroen. Heldenepische Formen der Wut im 'Nibelungenlied'*, "Das Mittelalter", XIV, 1, pp. 41-49, DOI: <<https://doi.org/10.1524/mial.2009.0005>>.
- Greenfield J.T. (2001), *Frau, Tod Und Trauer Im 'Nibelungenlied': Überlegungen Zu Kriemhilt*, in: J.T. Greenfield (ed.), *Das Nibelungenlied: Actas Do Simpósio Internacional, 27 de Outubro de 2000*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, pp. 95-114.
- Hatto A.T. (ed.) (1973), *The Nibelungenlied, a new translation by A.T. Hatto*, Penguin Books, Harmondsworth.
- Heinze J. (Hg.) (2021), *Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen*, mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar, 2. Auflage, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin (1^a ed. 2015).
- Jaeger C.S., Kasten I. (Hgg.) (2003), *Codierungen von Emotionen Im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*, De Gruyter Berlin, Boston.
- Javor Briški M. (2012), *Angst – Trauer – Zorn: 'Emotionen' Im Nibelungenlied*, "Acta Neophilologica", XLV, 1/2, pp. 87-96, DOI: <[10.4312/an.45.1-2.87-96](https://doi.org/10.4312/an.45.1-2.87-96)>.
- Mancinelli L. (a cura di) (1972), *I Nibelunghi*, Einaudi, Torino.
- Murdoch B. (2008), *Das Nibelungenlied: Song of the Nibelungs. Translated by Burton Raffel. Pp. xxiv+351. New Haven and London: Yale University Press, 2006. Pb. £10.99.*, "Translation and Literature", XVII, 2, pp. 241-247, DOI: <<https://doi.org/10.3366/E0968136108000289>>.
- Raffel B. (2006), *Das Nibelungenlied: Song of the Nibelungs*, Yale University Press, New Haven.
- Schulze U. (Hg.) (2023), *Das Nibelungenlied, Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, nach der Handschrift B herausgegeben von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Philipp Reclam, Stuttgart (1^a ed. 2010).
- Simrock K. (Hg.) (1964), *Das Nibelungenlied*, Mittelhochdeutsch und übertragen von Karl, Der Tempel-Verlag, Berlin und Darmstadt.

Abstract

ANNA CAPPELOTTO

«*von weinen und von klagen*»: *Translating Words of Sorrow in the Nibelungenlied*

A defining aspect of the *Nibelungenlied* lies in its emotional intensity, to which none of the main characters are immune. One of the dominant emotions that permeates the work from beginning to end is undoubtedly sorrow, an inner emotion expressed through both language and body. This brief analysis aims to identify words – such as *arbeit*, *leit*, *ungebære*, and *nôt* – and expressions that describe sorrow in their verbal and non-verbal dimensions. First, the present investigation evaluates the frequency, context, meaning, and motivation attributed to this vocabulary in Middle High German. Second, it provides an in-depth analysis of some modern German, Italian, and English translations. The idea is that comparing versions in different languages through the example of specific *loci critici*, also from a textual-critical perspective, can provide insights for a future new translation of the *Nibelungenlied* into Italian.



TERMINOLOGIA PER 'GUERRIERO' NEL NIBELUNGENLIED: PROPOSTE DI TRADUZIONE¹

ALESSANDRO
ZIRONI

1. Parole alto-tedesche medie per 'guerriero'

Fin dagli inizi della critica nibelungica la terminologia per 'guerriero' è stata oggetto di particolare interesse. Già Karl Lachmann si interrogò in merito alla frequenza di uno specifico lessico che egli riteneva proprio del *Volksepos*, poi nominato *Heldendichtung*. In sostanza, Lachmann riteneva che un certo tipo di parole, fra cui alcune di quelle che indicano il guerriero, erano molto più frequenti nella poesia eroica piuttosto che nei romanzi cavallereschi, tanto da definirle «unhöfische Wörter» (Lachmann 1836: 4). È poi Friedrich Panzer (1969: 126) che, nel 1903, circoscrive quel lessico, individuandolo nei termini *wîgant*, *recken*, *degen*, *helt*. Egli ritiene, però, che tale terminologia sia apparentemente rara poiché si tratterebbe di lessico propriamente poetico, di conseguenza circolato a lungo seguendo i canali dell'oralità per poi riemergere ed essere registrato nei testi scritti quando, dalla fine del XII secolo, anche i poemi cavallereschi vengono messi per iscritto. Panzer, in questo modo, allontana quel lessico dalla lingua parlata restringendolo nel campo della dizione poetica e, si potrebbe concludere, cristallizzato in una forma lontana dal tedesco in uso nel secolo XIII (Panzer 1969: 127-129).

¹ Tutte le citazioni testuali dal *Nibelungenlied* (se non altrimenti segnalato) sono tratte dall'edizione Bartsch, De Boor *et al.* (1988). Tutte le traduzioni (se non altrimenti segnalato) sono da intendersi dell'autore.



Nel corso del xx secolo si sono susseguiti alcuni studi che hanno prestato attenzione alla contabilizzazione di quel lessico all'interno della maggiore produzione letteraria eroico-cavalleresca del XIII secolo, fra cui, ovviamente, il *Nibelungenlied*. Fra quei lavori, si possono ricordare quelli di Alfred Riemen (1955), Gottfried Weber (1963: 212-231), Joachim Bumke (1964: 19-21), Jochen Splett (1987) e George Gillespie (1995). Prenderò, come punto di analisi, la statistica proposta da Gillespie, il quale, così come fecero anche Weber e Bumke prima di lui, paragona alcuni poemi uniformando il dato numerico sulla base della presenza della parola nel contesto di 1000 distici (o semiversi per il *Nibelungenlied* e *Kudrun*). Ne esce la distribuzione indicata nella **TABELLA 1** (Gillespie 1995: 179):

TABELLA 1
Distribuzione lessicale della terminologia per 'guerriero'

	<i>ritter</i>	<i>helt</i>	<i>degen</i>	<i>wîgant</i>	<i>recke</i>
<i>König Rother</i>	5, 4	19, 1	1, 7	29, 8	5, 2
<i>Rolandslied</i>	0, 1	20, 4	2, 1	2, 1	0, 5
<i>Nibelungenlied</i>	8, 8	13, 1	12, 8	0, 1	25, 8
<i>Kudrun</i>	5, 3	18, 1	8, 3	0, 1	10, 3
<i>Eneas</i>	4, 4	9, 7	1, 4	2, 9	0, 1
<i>Erec</i>	13, 2	0, 1	1, 1	0	0
<i>Iwein</i>	10, 2	0, 5	0, 5	0	0
<i>Parzival</i>	15, 0	5, 0	2, 6	0, 8	0, 2
<i>Willehalm</i>	6, 4	2, 5	0	1, 1	0, 1
<i>Wigalois</i>	28, 6	5, 9	2, 5	0, 5	0, 1

A prima vista, e in questo modo sono stati spesso interpretati i dati, sembrerebbe essere confortata l'opinione di chi accoglierebbe l'idea lachmanniana delle *unhöfische Wörter*, giacché nei testi della *Spielmann-literatur*, materia di Francia (*Rolandslied*) nonché nel *Nibelungenlied* e *Kudrun* predominerebbe una terminologia sospettata di essere connessa a contesti eroici, parole, appunto, quali *helt*, *recke* e *wîgant* a dispetto della più bassa frequenza di *ritter*, che spiccherebbe, invece, nei poemi di materia arturiana. Concentrandosi soltanto sul *Nibelungenlied*, sulla base dei conteggi operati da Werner Hoffmann (1972: 677) sulla versione B, si riscontrano i seguenti numeri assoluti e percentuali indicati nella **TABELLA 2**.

TABELLA 2
Terminologia per 'guerriero' nel *Nibelungenlied* B

	n. occorrenze	%
<i>degen</i>	256	25, 22
<i>helt</i>	299	29, 45
<i>recke</i>	335	33, 00
<i>wîgant</i>	2	0, 19
<i>ritter</i>	123	12, 11

Nonostante l'evidente sproporzione fra *ritter* rispetto a *degen*, *helt* e *recke*, il caso del *Nibelungenlied* palesa un altro dato parimenti importante: la scarsissima presenza di *wîgant* che, invece, rimanderebbe a un antico termine in uso nella poesia eroica germanica (Scardigli 1974: 82) e riscontrabile nella stessa sfera semantica anche nel gotico *weihan* 'disputare' (cfr. *giwigant* nel verso 68 del *Hildebrandslied*, 'distrutti'). Perché, allora, un poema che, almeno nella sua linea di trasmissione orale, deve aver conosciuto una sua formazione in area tedesca superiore, se non addirittura ancor più meridionale, non registrerebbe un termine così arcaico? Medesima questione deve essere sollevata per la parola *recke*. Il termine è stato per lungo tempo considerato un arcaismo semantico poiché etimologicamente giustificabile a partire da ie. **wreg-* 'scacciare, spingere' che si sarebbe specializzato semanticamente nel germanico **wrekan* a significare 'perseguitare' da cui ata. *reccho* e ags *wrecca* 'esule'. Questa interpretazione si fa forza di un passo del *Hildebrandslied*, v. 48: *dat du noh bi desemo riche reccheo ni wurti* 'giacché tu non sei diventato esule da questo paese'. Tuttavia, ricerche più circostanziate e su tutto il corpus alto-tedesco, specie negli *interpretamenta* a termini latini, rimanderebbero a un significato più generico di 'straniero' che, in seguito, specializzerebbe il suo senso andando a specificare colui che è in movimento perché in guerra, e dunque, spesso straniero in terra straniera (Gottschall 1999: 257-260, 273), come lascerebbe intendere, ad esempio, il *Rolandslied*: il *recke* è un combattente, così come il *degen* e *wîgant* oppure *helt*, ma specifica colui che giunge da lontano. Tuttavia già a partire dalla metà del secolo XI il termine subisce una generalizzazione semantica identificando *tout court* il guerriero: nello stesso *Nibelungenlied* non possiede più una connotazione di natura geografica ma è utilizzato in maniera apparentemente indifferente rispetto agli altri termini, giacché per indicare che un *recke* giunge da lontano è necessaria l'utilizzazione del

termine *ellende* (Gottschall 1999: 272-275). Se, allora, non appare evidente una differenza semantica nell'uso di una terminologia per indicare il 'guerriero', è possibile rintracciare una diversità nell'uso all'interno del *Nibelungenlied* e, di conseguenza, immaginare possibili esiti traduttivi?

Anche sull'impiego di questa terminologia nel poema gli studi hanno provato a offrire delle possibili soluzioni, cercando di spiegare la predominanza di un termine sugli altri in determinate parti del testo, nello specifico ragionando sulla possibile separazione della prima metà del poema (sino alla XIX avventura, contrassegnata dall'eclissi della vicenda di Sigfrido, col suo tesoro portato a Worms) dalla seconda, che dalla richiesta di matrimonio di Attila a Crimilde giungerà sino all'immane strage dei Burgundi. Così si è sostenuto che il termine *ritter* troverebbe maggiore frequenza d'uso nella prima parte – considerata quella debitrice nei confronti di un contesto espressivo e retorico di tipo cortese – rispetto alla seconda, ove il termine ripiegherebbe in buon ordine per lasciar spazio alle virtù guerriere e alla conseguente terminologia arcaica. Su tutti, poi, spiccherebbe l'uso di *helt* particolarmente utilizzato per indicare Sigfrido. Credo, invece, che il poema non possa essere scisso in queste due sezioni, che rispecchiano più le ricezioni ottocentesche e addirittura novecentesche (si pensi soltanto alla sceneggiatura di Thea von Harbou del 1924 per il film *Die Nibelungen*, regia di Fritz Lang) piuttosto che rispondere alla realtà dei fatti, testo alla mano. Per trovare una risposta occorre a mio vedere ripercorrere tutte le strofe e cercare di comprendere se vi sono delle chiavi interpretative diverse, che esulino dal preconcetto della contrapposizione cortesia/eroismo che purtroppo spesso accompagna gli studi di questo poema.

2. Il termine 'guerriero' nel contesto strofico

Un aspetto che, a mio avviso, è stato piuttosto ignorato nell'ambito degli studi sul lessico del *Nibelungenlied* è la posizione della parola all'interno della struttura strofica. La strofa nibelungica è costruita da quattro versi lunghi a rima baciata interrotti da una cesura dopo la seconda battuta, a sua volta costituita dal succedersi da un'arsi e da una tesi. Ogni semiverso è formato da tre battute, ad eccezione dell'ultimo che ne prevede quattro. Ogni battuta può poi essere preceduta da un'anacrusi, tendenzialmente di una o due sillabe (Bertagnoli 2020: 89-90). La rigida struttura metrica del

componimento poetico può allora spiegare l'uso di un termine piuttosto che un altro.

Si prenda in considerazione la parola *degen*. Originariamente è connessa al significato di 'giovane, messo al mondo' (germ. **pegna*- < ie. **teg*- 'creare, mettere al mondo', da cui lo sviluppo dal significato di 'giovane' a 'servitore, uomo del seguito' e, dunque, guerriero, giacché già in alto-tedesco antico il termine *degan* glossa le forme latine *masculus*, *miles*, *athleta*, *satelles* e compare nel *Hildebrandslied*, v. 18, *degano* (gen. pl.) col senso di 'guerriero' (Lloyd, Lühr 1998: 559-560). La misura del termine è formata dalla successione di una sillaba breve e da una sillaba lunga *de-gen*, che ben si presta alla cosiddetta cadenza bisillabica maschile di fine verso, in cui a un'arsi, in questo caso su sillaba breve, segue una tesi con sillaba lunga (Bertagnoli 2020: 91). Non deve perciò stupire se *degen* è utilizzato con maggiore frequenza in posizione finale assoluta di verso, da un lato per le ragioni metriche legate alla battuta cui ora si faceva accenno, dall'altro perché la sillaba finale, *-en*, risulta assai utile a costruire la rima baciata con due forme morfologiche assai frequenti, quali il verbo all'infinito o al participio passato. Alcuni esempi:

1340, 1-2 = 1280 (1367)

*Von dem lande ze Kiewen reit dâ viel manec **degen**
unt die wilden Petschenære. Dâ wart vil gepflegen*

Dalla terra di Kiev cavalcarono allora molti guerrieri
e i selvaggi Peschenenghi. Veniva assai praticata

1637, 1-2 = 1577 (1677)

*Diu ross sint uns verdorben ûf den verren wegen
unt der spîse zerunnen, sprach Hagene der **degen***

I cavalli sono fiaccati per il lungo cammino
e le provviste son finite, disse Hagen, il guerriero

289, 3-4 = 288 (291)

*diu nie gegruozte recken, diu sol in grüezen pflegen,
dâ mit wir haben gewonnen den zierlîchen **degen***

Mai ha salutato alcun guerriero, deve (ora) porgere il saluto;
in tal maniera abbiamo conquistato i bei guerrieri.

Altrettanto interessante l'uso in posizione finale di primo semiverso della forma plurale:

595, 3-4 = (600)

*unt mit in alle die frouwen, dâ man schate vant.
dar brâhten si die degene ûzer Burgonden lant.*

E con loro tutte le dame, affinché si trovasse ombra,
accompagnarono i guerrieri della terra dei Burgundi.

Sono invece assai rari i casi in cui *degen* si incontra nel secondo emistichio, ad eccezione, come prima si mostrava, della posizione finale assoluta di verso. *Degen*, infine, ricorre in particolari locuzioni aggettivali, come ad esempio *der degen küene* (468, 4b; 633, 2a; 896, 4b; 940, 4b). Vi sono poi casi più singolari, come la locuzione verbo *sprechen* + nome di persona + articolo determinativo + nome, ripetuta con una certa assiduità nella xxxvii avventura: es. 2172, 1b *sprach Giselhêr der degen; sprach Ruedeger der degen* o più semplicemente articolo determinativo + nome + nome di persona: *der degen Wolfhart* (2260, 1b). Un uso assai particolare di *degen*, infine, si incontra in connessione col nome *Hagene*. La forma trisillabica del nome del consigliere del re burgundo privilegia l'uso della forma plurale *degene* per formare la rima baciata:

1918, 1-2 = 1855 (1969)

*Im solden wol getrûwen dise degene
Gewühse er ze einem manne, so sprach Hagene*

In lui porranno piena fiducia questi guerrieri
se si farà un uomo adulto; così disse Hagen

In definitiva, il termine *degen* ha perso le aderenze col significato originale dell'etimo, venendo a significare soltanto 'guerriero' senza ulteriori specializzazioni semantiche; in pratica la parola non mostra più una connessione con la sfera giovanile; piuttosto, l'uso di *degen* si motiva in un largo numero di casi, maggioritari all'interno del *Nibelungenlied*, per rispondere a delle specifiche necessità di ordine metrico.

A *degen* pare contrapporsi stilisticamente l'uso di *recke*. Nonostante si tratti del termine per 'guerriero' maggiormente utilizzato nel poema, la sua posizione all'interno della strofa è anch'essa dominata da un uso prevalente, collocandosi per lo più nella terza battuta del secondo emistichio. Compare molto più frequentemente al plurale e per questo non si riscontra pressoché mai in locuzione con un nome di persona (un caso: *Gunther den recken*, 818, 3a). Il nome segue la declinazione debole, compare perciò quasi sempre con l'uscita morfologica in nasale: *recken*. Nonostante la sua

struttura bisillabica e l'uscita in *-en*, come *degen*, a differenza di quest'ultimo, però, è composto da due sillabe brevi quindi non si presta a un finale di verso con cadenza maschile bisillabica (lunga + breve); dovrebbe perciò trovare impiego per una cadenza finale femminile (breve + breve) ma proprio per questo motivo non incontra molte possibilità per rime bacciate in *-en*. Per la medesima ragione *recke* si ritrova assai raramente nel quarto verso della strofa al fine, immagino, di non introdurre una brusca interruzione fonica in seno a un verso che vuole invece essere sintatticamente e dunque anche contenutisticamente riepilogativo dell'intera strofa; perciò, laddove si usa questo termine, esso non è mai, nel quarto verso, in posizione finale di emistichio. Alcuni esempi:

809, 1-2 = 752 (816)

*Dô huop sich in dem lande vil harte hôhe ein spil
von manegem guoten **reken**, der sach man dô vil*

Cominciò allora nella piana un gran torneare:
si videro molti baldi guerrieri

1840, 1 = 1778 (1885)

Ein der Hiunen reken vil schiere daz gesach

Uno dei guerrieri unni vide ben presto

2213, 4 = 2150 (2271)

daz er ein recke wære, vil küene unt ouch vil lobelich.

che lui era un guerriero assai valente e assai stimato

Se *recke* si incontra in maniera alquanto rara nel quarto verso della strofa, questa è invece una delle posizioni privilegiate di *helt*. In questa collocazione compare quasi sempre come soggetto o complemento oggetto, dunque nella sua forma monosillabica, per tal ragione è evitato in finale assoluta di verso ma solitamente apre la prima battuta del secondo emistichio:

1534, 4 = 1474 (1570)

er nam ir gewære; der helt entschadete in niht mër

Egli prese le loro vesti; il guerriero non le molestò oltre

Cfr. anche 463, 4; 894, 4; 981, 4; 1096, 4 (qui al plurale); 1600, 4 (al plurale); 1624, 4; 1724, 4; 1829, 4. Nelle altre posizioni della strofa la sua collocazione è maggiormente libera (così come il suo caso grammaticale); nel-

la sua forma polisillabica (*helde / helden*) condivide lo stesso impiego di *recken* essendo anch'esso un nome formato da due sillabi brevi quindi di difficile impiego in finale assoluto di verso, mentre non è raro incontrarlo come terza battuta del primo emistichio:

1762, 2 = 1700 (1803)

die übermüeten helde von den Hiunen man

gli spavaldi guerrieri dagli uomini unni

Passiamo ora al termine *ritter*. Solitamente posto nella prima battuta del primo emistichio è però spesso preceduto da anacrusi. La sua terminazione in *-er*, poco frequente in alto-tedesco medio, fa sì che *ritter* non ricorra mai nel secondo emistichio in posizione finale assoluta ma viene collocato solitamente come seconda battuta: tipica la locuzione *ritter quot* (cfr. 1531, 1; 1566, 1), privilegiando in questo caso una cadenza maschile (breve + pausa). È una parola maggiormente connotata rispetto alle altre perché per lo più utilizzata in connessione a descrizioni di guerrieri che si stanno muovendo a cavallo, come avviene, ad esempio, nelle avventure dalla XXI alla XXIV in cui si narra dello spostamento dei Burgundi verso la corte di Attila.

Insomma, si potrebbe concludere questa disamina lessicale con le parole di [Gottfried Weber](#) (1963: 152) «Jeder ist *recke*», considerazione confermata anche da Ursula Hennig, a dimostrazione dell'interscambiabilità della terminologia per guerriero all'interno del poema: «Die Verwendung der Heldenappellative: *wîgant*, *recke*, *helt*, *degen* und *ritter* im NL wird zunächst ohne Berücksichtigung der Bedeutungsgeschichte des einzelnen Appellativs untersucht» ([Hennig 1975: 15](#)). Vi sono sicuramente degli addensamenti lessicali relativamente ad alcuni personaggi, come ad esempio Sigfrido, per il quale la ricorrenza di *helt* va di certo notata; lo stesso dicasi per Rüdiger, specie nella XXXVII avventura, in cui il margravio è dilacerato tra la fedeltà alla promessa garantita a Crimilde e i nuovi imminenti legami di parentela con i re burgundi: l'insanabile possibilità di una mediazione lo porterà allo scontro, in cui si contrappone l'uso di *recke* nel momento in cui prevale, nelle strofe, il contesto conflittuale, mentre si preferiscono *helt* e *ritter* quando si tratta di mettere in campo i valori etici dei cavalieri che dovranno, malgrado loro, affrontarsi. In più, *helt*, specie al plurale, è impiegato in questa avventura a indicare i combattenti morti valorosamente nella lotta (ad es. 2227, 3a).

3. Traduzioni italiane del *Nibelungenlied*

Come tradurre allora tutto ciò in lingua italiana? Nel corso degli anni sono state compiute diverse traduzioni del poema nibelungico, a partire da quella *princeps*, seppur parziale, limitata alla prima avventura, di [Giovanni Battista Bolza \(1839\)](#). Alcune di esse sono in versi, di queste qualcuna mantiene la forma strofica; altre traduzioni sono invece prosastiche, alcune infine sono versioni parziali del poema tedesco (cfr. **TABELLA 3**):

TABELLA 3
Traduzioni italiane del *Nibelungenlied*

Anno	Titolo	Traduttore / curatore	Traduzione	Int. / parz.
1839	<i>Avventura I</i>	Giovanni Battista Bolza	poetica non strofica	parziale
1847	<i>Il canto dei Nibelongi</i>	Carlo Cernezzi	poetica non strofica	integrale
1877	<i>La morte di Sifrido</i> [avventure 15 ^a , 16 ^a e 17 ^a]	Italo Pizzi	poetica non strofica	parziale
1887	<i>La rovina dei Nibelunghi</i>	Annibale Gabrielli	prosastica strofica	integrale
1889	<i>I Nibelunghi.</i> <i>Poema epico germanico</i>	Italo Pizzi	poetica non strofica	integrale
1889	<i>I Nibelunghi</i> <i>(rapsodia germanica)</i>	Anonimo	prosastica strofica	integrale
1900	<i>Come si fecero oltraggio le due regine: un'avventura dei Nibelunghi</i> [avventura 14 ^a]	Emilio Teza	prosastica strofica	parziale
1924/5	<i>La canzone dei Nibelunghi,</i> <i>tradotta col metro dell'originale</i>	Giuseppe Bridi	poetica strofica	integrale
1926	<i>I Nibelunghi.</i> <i>Episodi scelti e collegati</i>	Lavinia Mazzucchetti	prosastica strofica	parziale (con riassunti)

1933	<i>I Nibelunghi</i>	Luigi di San Giusto (alias Luisa Macina Gervasio)	prosastica	integrale (ma assai abbreviata)
1948	<i>La canzone dei Nibelunghi</i>	Severino Filippin	prosastica	parziale (con riassunti)
1962	<i>I Nibelunghi</i>	Giovanni Vittorio Amoretti	prosastica	integrale*
1972	<i>I Nibelunghi</i>	Laura Mancinelli	poetica strofica	integrale

Proporrei un confronto fra le traduzioni di un passo che presenta un'altra concentrazione del lessico qui esaminato prendendolo dalla III avventura, quella che narra l'arrivo di Sigfrido alla corte di Worms: Sigfrido sta chiedendo alla madre di preparargli le migliori vesti per sé e per il suo seguito (61, 4; 62, 2-3; 63, 3). Si riportano, ovviamente, soltanto le traduzioni in cui quei versi sono stati tradotti:

*Jâ wil ich âne sorge vor allen **wiganden** sîn.* (61, 4)²

né alcun pavento che **nemico** mi sia. (Cernezzi)

Senza cura o pensier, starmi dinanzi / Ad ogn'altro **campion**. (Pizzi)

Non ho nessun timore di tutti i miei **nemici**. (Anonimo)

io non temo alcun nemico. (Gabrielli)

impavido mostrarmi a quel **guerrier** desio. (Bridi)

io andrò innanzi a tutti senza timori. (Di San Giusto)

Io andrò innanzi a tutti i **guerrieri** senza timori. (Amoretti)

Starò senza paura di fronte a questi **guerrieri**. (Mancinelli)

Und helfet mir der reise in Burgonden lant, (62, 1)

Di ornate vesti quanto è d'uopo piuttosto a me procura, (Cernezzi)

Sol m'aitate / Nel mio viaggio alla burgundia terra, (Pizzi)

Aiutatemi a compiere il mio viaggio al paese dei burgundi; (Anonimo)

Anzi, voi dovete aiutarmi, nell'intraprendere il viaggio verso i Burgundi
(Gabrielli)

L'andata mia nel regno borgundo or favorite: (Bridi)

Ma aiutatemi perché io possa far questo viaggio. (Di San Giusto)

Ma aiutatemi perché io possa far questo viaggio. (Amoretti)

Ma aiutatemi per il viaggio nella terra burgunda, (Mancinelli)

² Cernezzi (1847: 10); Pizzi (1889: 22); Anonimo (1889: 11); Gabrielli (1887: 8-9); Bridi (1924: 10-11); Di San Giusto (1933: 29); Amoretti (1962: 41); Mancinelli (1972: 12).

daz ich und mine recken haben solch gewant, (62, 2)
ed a' **seguaci** miei, come ad eletti (Cernezzi)
Perch'io co' **prodi** miei vesti cotali / Aggia con me, (Pizzi)
fate che io e i miei **guerrieri** abbiamo abiti tali (Anonimo)
procurando che i miei guerrieri ed io abbiamo tali vesti (Gabrielli)
tali a me vesti e a **quanti** mi seguiran largite, (Bridi)
Io e i miei **cavalieri** abbiamo bisogno di vesti (Di San Giusto)
Io e i miei **cavalieri** abbiamo bisogno di vesti (Amoretti)
perché io e i miei **guerrieri** abbiamo tali vesti (Mancinelli)

daz alsô stolze helde mit êren mugen tragen, (62, 3)
Campion s'addice, sì che onor ne venga (Cernezzi)
quali recar soltanto / Possono con onor **campioni** alteri. (Pizzi)
che **guerrieri** si valorosi e fieri li possano portare con onore. (Anonimo)
da potersi indossare con onore da spade così valorose. (Gabrielli)
che a sì superbo **stuolo** aggiungano decoro. (Bridi)
Che ci facciano onore (Di San Giusto)
che ci facciano onore, (Amoretti)
quali gli **eroi** superbi portano con onore. (Mancinelli)

Mit der besten wæte; die ritter ie getruoc, (63, 3)
Con le migliori vesti / che **cavalieri** unqua recaro. (Cernezzi)
i migliori abiti che abbiano mai portato **cavalieri**. (Pizzi)
i migliori abiti che mai **cavaliero** abbia indossato. (Anonimo)
Vesti che mai **guerrieri** non ebber si leggiadre (Gabrielli)
ti darò le vesti migliori che mai abbia portato un **cavaliere**. (Di San Giusto)
ti darò le vesti migliori che mai abbia portato **cavaliere**, (Amoretti)
Con le vesti più belle che mai portò **cavaliere**, (Mancinelli)

Quello che mi pare interessante nelle proposte traduttive sono le scelte operate da Italo Pizzi. Seppur, ovviamente, in una struttura metrica che ci appare oggi tronfia, credo vada apprezzata la scelta di amplificazione della resa lessicale per 'guerriero' coinvolgendo terminologia che sfrutti la possibilità della lingua italiana dell'aggettivo sostantivato, come qui nel caso di 'prodi'. Ovvio che, al traduttore contemporaneo, che ha alle sue spalle una lunghissima riflessione critica sui contenuti e i messaggi del poema, questa possibilità deve andare abbinata alla contestualizzazione etica dei personaggi in quello specifico passaggio testuale. A ciò si aggiunga che anche l'impiego *cum grano salis* di una terminologia desueta ma ancor oggi comprensibile ai più quale la parola 'campione' permette una *variatio* che supera la limitata scelta lessicale dell'originale, peraltro non connessa a una specificità di significato, scelta stilistica quanto più neces-

saria per un orecchio contemporaneo. Altra possibilità è la soppressione del nome, come avanzato da Di San Giusto v. 62, 3. Di contro, andrebbe a mio avviso oramai conteggiata fra la terminologia desueta la parola 'eroe', a cui si potrebbe preferire in molti casi un aggettivo sostantivato, del tipo 'valoroso' o, di nuovo 'prode'. Non emerge, invece, alcuna riflessione sulla posizione del termine alto-tedesco medio per 'guerriero' all'interno del verso, che resta perciò spunto di riflessione necessario per le future eventuali traduzioni.

4. Conclusioni

Volendo raggiungere delle conclusioni, potrei riassumerle in questi punti:

1. Il testo del *Nibelungenlied* presenta una forma ritmico-metrica che influisce pesantemente sulla scelta lessicale dell'originale; di conseguenza, se si vuole mantenere per quanto possibile una restituzione vicina alle sue intenzioni comunicative, deve essere senza dubbio preferita una traduzione in versi che rispetti anche la struttura strofica.
2. Da un punto di vista stilistico non emergono sostanziali differenze tra le avventure, tantomeno tra una supposta prima parte, considerata debitrice del mondo e del linguaggio cortese, e una seconda parte, che rimanderebbe invece a un antico retaggio eroico. La distribuzione lessicale all'interno non soltanto dei versi ma anche delle battute, costante fra tutte le avventure, depone a favore di un'uniformità stilistica del poema che va dunque rispettata nella traduzione.
3. Proprio a causa delle primarie ragioni metriche che hanno portato alle scelte lessicali non è possibile, in traduzione, la vincolante corrispondenza fra un nome del testo originale e una sua resa in traduzione. Ciò è alquanto pericoloso, ad esempio, nel caso del termine *ritter*, che porta il traduttore a una restituzione quasi univoca con 'cavaliere', mentre anche quella parola, come tutte le altre, dipende in buona misura da ragioni stilistico-metriche.
4. La traduzione dovrebbe sfruttare, per quanto possibile senza portare a proposte irrimediabilmente desuete, la possibilità dell'aggettivo sostantivato poiché la lingua italiana è assai povera, di contro, di nomi

che possano essere impiegati come sinonimi per un contesto narrativo medievale (va ad es. respinto il binomio guerriero = soldato).

5. Il traduttore del *Nibelungenlied* deve essere un filologo, perché partendo dal dato linguistico deve saper poi collocare il termine specifico nel contesto culturale del passo testuale in cui si ritrova. L'etimologia dei termini chiave di un testo non può essere ignorata, anche se, in alcuni casi, come per esempio il campo semantico qui analizzato, la corrispondenza semantica fra etimo e contesto non è sempre applicabile; tuttavia, non può essere casuale la pressoché scomparsa del termine *wîgant* che invece occupa ampio spazio in versificazioni più arcaiche come il *König Rother*. Il traduttore-filologo, allora, dovrà chiedersi le motivazioni di quella scomparsa e, di conseguenza, valorizzare la presenza residuale di quella parola perché – proprio per la sua rarità – è segno comunicativo non indifferente.
6. Il traduttore del *Nibelungenlied* deve, infine, essere un filologo perché conosce il contesto culturale del testo di partenza; sa muoversi all'interno della complessa dinamica dei diversi personaggi presenti nel poema e di conseguenza restituire in traduzione una resa lessicale che possa rispondere al meglio alla situazione narrata in quel determinato passo testuale. Il caso di Rüdiger, ad esempio, mi pare emblematico. E, forse, come Rüdiger, anche il traduttore nibelungico dovrà dimostrarsi capace di essere (2202, 4) *vater aller tugende* ('il padre di tutte le virtù')!

Bibliografia

- Amoretti G.V. (1962), *I Nibelunghi*, introduzione e note di Giovanni Vittorio Amoretti, traduzione di Luigi di San Giusto, UTET, Torino.
- Anonimo (1889), *I Nibelungi (rapsodia germanica)*, Sonzogno, Milano.
- Bartsch K., De Boor H., Wisniewski R. (Hgg.) (1988), *Das Nibelungenlied*, 22. Aufl., Brockhaus, Mannheim.
- Bertagnolli D. (2020), *I Nibelunghi. La leggenda, il mito*, Meltemi, Milano.
- Bolza G.B. (1839), *Cenni di storia della lingua e letteratura tedesca*, "Rivista viennese", II, 4, pp. 1-55.
- Bridi G. (1924), *La canzone dei Nibelungi, tradotta col metro dell'originale da G[iuseppe] Bridi*, Cappelli, Bologna-Rocca S. Casciano-Trieste.

- Bumke J. (1964), *Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jahrhundert*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg.
- Cernezzi C. (1847), *Il canto dei Nibelongi. Antico poema tedesco. Prima traduzione italiana di Carlo Cernezzi*, Pirotta e C., Milano.
- Di San Giusto L. (a cura di) (1933), *I Nibelunghi*, UTET, Torino.
- Filippon S. (1948), *La canzone dei Nibelunghi, introduzione, scelta e versione a cura di Severino Filippon*, Aldo Garzanti, Milano.
- Gabrielli A. (1887), *La rovina dei Nibelunghi. Traduzione dal tedesco di Annibale Gabrielli*, Lapi, Città di Castello.
- Gillespie G. (1995), *ritter: Der höfische Krieger*, in: O. Ehrismann (Hg.), *Ehre und Mut, Abenteuer und Minne. Höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter*, C.H. Beck, München, pp. 169-181.
- Gottschall D. (1999), Recke. *Zur althochdeutschen Vorgeschichte eines Schlüsselwortes der mittelhochdeutschen Heldendichtung*, "Zeitschrift für deutsches Altertum", 129, pp. 251-281.
- Hennig U. (1975), *Die Heldenbezeichnungen im Nibelungenlied*, "Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur", 97, pp. 4-58.
- Hoffmann W. (1972), *Das Nibelungenlied. Kudrun. Text, Nacherzählung Wort- und Begriffserklärungen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Lachmann K. (1836), *Zu den Nibelungen und zur Klage. Anmerkungen*, G. Reimer, Berlin.
- Lloyd A.L., Lühr R. (1998), *Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen*, Band II, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen und Zürich.
- Mancinelli L. (a cura di) (1972), *I Nibelunghi*, Einaudi, Torino.
- Mazzucchetti L. (a cura di) (1926), *I Nibelungi. Episodi scelti e collegati (scelta, traduzione, introduzione e note ad uso delle scuole medie)*, Sansoni, Firenze.
- Panzer F. (1969), *Das altdeutsche Volksepos. Ein Vortrag*, in: W.J. Schröder (Hg.), *Das deutsche Versepos*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 114-142 [già pubblicato nel 1903 come monografia: Max Niemeyer, Halle (Saale)].
- Pizzi I. (1877), *La morte di Sifrido*, in: *Antologia epica, tratta dalle principali epopee nazionali, ad uso delle scuole*, Loescher, Roma-Torino-Firenze, pp. 262-301.
- Pizzi I. (1889), *I Nibelunghi. Poema epico germanico. Traduzione in versi italiani di Italo Pizzi*, Ulrico Hoepli, Milano.
- Riemen A. (1955), *Bedeutung und Gebrauch der Heldenwörter im mittelhochdeutschen Epos*, Diss. Köln [dattiloscritto].
- Scardigli P. (1974), *Considerazioni sul lessico nibelungico*, in: *Colloquio italo-germanico sul tema "I Nibelunghi". Organizzato d'intesa con la Bayerische Akademie der Wissenschaften. Roma 14-15 maggio 1973*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma, pp. 79-94.

- Splett J. (1987), *Das Wortschatzargument im Rahmen der Gattungsproblematik des Nibelungenliedes*, in: F.P. Knapp (Hg.), *Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, pp. 107-123.
- Teza E. (1900), *Come si fecero oltraggio le due regine: un'avventura dei Nibelunghi (traduzione del prof. Emilio Teza)*, Fratelli Gallina, Padova.
- Weber G. (1963), *Das Nibelungenlied. Problem und Idee*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Abstract

ALESSANDRO ZIRONI

Terms for 'Warrior' in the Nibelungenlied: A Few Translation Proposals

This article investigates a plethora of words related to the semantic field of 'warrior' occurring in the *Nibelungenlied*. Middle High German offers a rich array of lexemes to express this concept, each with its own unique nuance based on its etymon. Closer investigation shows that choosing one term instead of another does not relate to the etymon per se or *variatio linguistica*-grounded phenomena but is intricately tied to metrical requirements. This contribution examines those verses where the *warrior*-related lexicon most often occurs and their translation into Italian. Namely, it reveals how translators often overlooked the metrical placement of the term in the original text, leading to translations that were too predictable and repetitive.



TRADURRE L'INSULTO: «WEN HÂSTU HIE VERKEBSET»?

Il litigio tra le regine nel *Nibelungenlied*

DAVIDE
BERTAGNOLLI

Una delle scene più iconiche di tutta la letteratura medievale tedesca è senza dubbio il litigio tra Crimilde e Brunilde davanti al portone settentrionale della cattedrale di Worms, nella quattordicesima *âventiure* del *Nibelungenlied*. Il diverbio scaturisce durante un torneo, al quale le due regine stanno assistendo una seduta accanto all'altra, ed è involontariamente causato da un orgoglioso commento di Crimilde su suo marito Sigfrido, il quale, a suo avviso, meriterebbe di regnare su quelle terre. Brunilde, del tutto ignara di quale sia il reale status del valoroso guerriero – dichiarato vassallo di Gunther in sua presenza anni prima (420, 4)¹ – le risponde che, con suo marito in vita, una cosa del genere non potrebbe mai accadere. Lo scambio si fa così sempre più acceso fino a quando Crimilde, indignata, sfida Brunilde e, per dimostrarle di non essere di certo la sposa di un sottoposto, le preannuncia che entrerà prima di lei alla messa. Le due nobildonne si recano perciò separate al duomo, dove Brunilde intima a quella che è ormai sua nemica di fermarsi: «Prima della regina non entra una vassalla!» (838, 4)². Crimilde reagisce all'affronto con veemenza e accusa pubblicamente la cognata di essersi concessa a suo marito, il quale

¹ La numerazione delle strofe e dei versi è quella standard dell'edizione di [Bartsch, De Boor et al. 1996](#), da cui sono tratte anche tutte le citazioni originali.

² *jâ sol vor küniges wîbe nimmer eigen diu gegân*. Se non indicato diversamente le traduzioni dall'alto-tedesco medio sono mie.



avrebbe goduto del suo corpo per primo. Nella traduzione italiana di Laura Mancinelli, la più recente sul mercato nonostante risalga al 1972, l'offesa di Crimilde è resa come segue: «Come potrebbe la druda d'un vassallo mai diventare regina?» (839, 4)³. Il termine 'druda', traduzione dell'alto-tedesco medio *kebse*⁴, è certamente letterario, ma suona obsoleto all'orecchio moderno, in grado sì di riconoscerne il senso, ma spesso incapace di coglierne l'effettivo significato⁵.

Il presente contributo si pone dunque l'obiettivo di proporre possibili alternative. Dopo un'analisi etimologica della parola 'drudo', verrà posta particolare attenzione sul termine originale e sul modo in cui è stato tradotto in tedesco moderno. Si passeranno poi in rassegna le traduzioni dei passaggi che riportano l'insulto in alcune tra le principali lingue europee: l'inglese, il francese e lo spagnolo. Il confronto tra le diverse scelte traduttive permetterà di comprendere le sfumature di significato date a *kebse* nelle varie lingue, favorendo la riflessione su come rendere in italiano l'offesa che porta prima alle lacrime della bella Brunilde, e poi alla morte di Sigfrido, ucciso a tradimento da Hagen proprio per vendicare l'affronto subito dalla sua regina⁶. Si tratta quindi di un passaggio centrale nell'economia del *Nibelungenlied*: le parole di Crimilde sono la scintilla che innesca la catena di eventi che condurrà all'avvenimento principale nella prima parte del poema, ovvero la morte di suo marito. Ciò che dunque potrebbe sembrare superfluo, come la traduzione di un semplice insulto, si rivela in real-

³ *wie möhte mannes kebse werden immer küniges wîp.*

⁴ L'insulto rivolto a Brunilde è lo stesso in tutti e tre i manoscritti principali del *Nibelungenlied*: A) *kebse*; B) *chebse*; C) *chēbse*. Non si segnalano varianti significative, se non la tendenza a evitare il termine in almeno due occasioni nel testimone *a* (Cologne-Genf, Bibl. Bodmeriana, Cod. Bodm. 117, databile al secondo quarto del xv secolo): *wie möhte mannes kebse werden immer küniges wîp?* (839, 4) è reso come *wie magstu immer wesenn des chuniges weip*, mentre in *Wen hâstu hie verkebset?* (840, 1) la parola offensiva è sostituita da *geschenndet* (si veda [Batts 1971](#)).

⁵ La constatazione deriva da quanto osservato nel corso degli ultimi dieci anni nelle aule di varie università italiane: in genere, gli studenti non hanno infatti alcuna idea di cosa significhi "drudo", pur comprendendone il senso grazie al contesto in cui è inserito il termine.

⁶ Hagen è inoltre mosso dal desiderio di impossessarsi dell'immenso tesoro dei Nibelunghi, come già rivela in occasione dell'invito a Sigfrido e Crimilde in terra burgunda, dieci anni dopo la loro partenza (774, 3-4).

tà fondamentale per interpretare il testo al meglio in uno dei suoi passaggi più importanti.

Alla voce 'drudo' il vocabolario Treccani riporta:

s. m. (f. -a) e agg. [dal provenz. ant. *drut*, lat. mediev. *drudus*, e questi prob. dal germ. **drud* «fedele»]. – 1. In origine, fedele (in senso feudale-cavalleresco), difensore: *l'amoroso drudo De la fede cristiana* (Dante), san Domenico; quindi anche amante, amatore, nel senso generico della parola: *quando l'augel pia Allor disia 'l me' cor drudo avere* (G. Cavalcanti); fig.: *quando essa [la filosofia] con li suoi d. ragiona* (Dante). Oggi conserva solo il sign., già antico, di amante disonesto (cfr. Dante: *Taide è, la puttana che rispuse Al d. suo ...*), con riferimento, in genere spreg. o scherz., a relazioni di libero amore. In questo senso, si usa anche il femm.: *è la sua druda*. 2. agg., ant. e letter. Leale, fedele; dedito all'amore; forte, florido, detto anche di animali, piante e altre cose: *togli su, pantera druda, Togli su questi bocconi* (Carducci).

La parola, derivata forse dal protogermanico **drud*, originariamente significava fedele e, in senso generico, amante, e oggi ha un'accezione soprattutto spregiativa, in riferimento a relazioni di libero amore. In base alla traduzione di Laura Mancinelli, Brunilde è quindi definita come l'amante (segreta) di un vassallo, con una chiara allusione alla sfera sessuale, come esplicitato dalla stessa Crimilde nella strofa immediatamente successiva, in cui spiega di rivolgere l'accusa proprio al bellissimo corpo della rivale, che Sigfrido avrebbe conosciuto per primo (840, 2-3). L'offesa di Crimilde, atta a ledere la reputazione della cognata, è particolarmente grave non solo perché le imputa di aver perso la verginità dopo il matrimonio con una persona diversa dal marito, ma anche di essersi concessa a qualcuno che Brunilde crede essere di rango inferiore. Per capire quanto oltraggiosa potesse essere un'insinuazione del genere, basti pensare a come reagisce Brunilde quando, appena giunta alla corte di Worms, scopre che la sorella del futuro marito è stata promessa in sposa a quello che crede essere un vassallo e scoppia perciò in lacrime, piena di compassione e disgustata da un'unione che, nel contesto feudale, rappresenta un disonore anche per lei (618-620).

È verosimile che la traduttrice italiana abbia scelto 'druda' perché si tratta di un termine che suona medievaleggiante. Esso infatti, come riporta il *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli, si diffuse attraverso la lirica provenzale a partire dalla fine del XII secolo, quindi circa un centinaio di anni prima della messa per iscritto del *Nibelungenlied*. Oltre che per coerenza temporale, dunque, 'druda' si presta bene come insulto pronunciato da una regina, in quanto non è assolutamente volgare, pur ri-

uscendo nell'intento di risultare offensivo. La resa in italiano di *kebse* è perciò pienamente motivata e comprensibile; tuttavia, come accade per ogni termine di qualsiasi traduzione, non è l'unica possibile. Ciò è confermato dalla stessa Mancinelli, la quale, quando qualche strofa dopo Brunilde chiede per la seconda volta spiegazioni su quanto le è appena stato imputato⁷, propone un'altra parola per la medesima offesa: «M'avete accusata d'esser concubina. Datene le prove» (846, 3)⁸. In questo caso si può ipotizzare che la scelta di tradurre diversamente lo stesso termine sia dovuta a motivi di carattere ritmico: "M'avete accusata d'esser druda. Datene le prove", tuttavia, non avrebbe creato particolari problemi; al contrario, l'allitterazione della lettera 'd' avrebbe contribuito alla scorrevolezza del periodo. Diverso sarebbe se Laura Mancinelli avesse tradotto "M'avete dato della druda. Datene le prove", dal momento che la ripetizione dello stesso suono per ben quattro volte sarebbe forse risultata eccessiva.

Se il ritmo non giustifica la sostituzione, è invece certo che, dal punto di vista etimologico, concubina si avvicina di più al senso originario della parola in alto-tedesco medio. Per quanto il sostantivo sia oggi utilizzato soltanto come termine giuridico, letterario o scherzoso e si riferisca a una donna che convive in unione libera con un uomo (sostituito nell'uso comune da amante, convivente o compagna), la sua etimologia è chiara e non lascia spazio a dubbi: si tratta di una voce di derivazione latina, composto di *con-* e *cubare*, ovvero 'stare a letto'. La concubina è dunque colei che condivide un letto con un uomo senza esserne la moglie: il termine, perciò, esprime già di per sé una qualche forma di condanna morale. Questo è lo stesso significato che ritroviamo sui dizionari di alto-tedesco medio. Il sostantivo femminile *kebes*, insieme alle sue varianti *kebese* e *kebse*, significa infatti *Beischläferin* – letteralmente 'colei che dorme accanto' – come riportato sul *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* di Matthias Lexer o sul *Mittelhochdeutsches Wörterbuch* di Benecke, Müller e Zarncke⁹. I suddetti

⁷ La prima è immediatamente dopo la domanda offensiva di Crimilde, quando Brunilde chiede conferma di quanto sentito: «Chi hai chiamato druda?» (*Wen hâstu hie verkebset?* 840, 1). In questo caso Laura Mancinelli mantiene dunque il termine 'druda'.

⁸ *ir jâhet mîn ze kebesen: daz sult ir lâzen sehen.*

⁹ Entrambi i dizionari sono consultabili online, cfr. <<http://woerterbuchnetz.de>> (ultimo accesso: 14-08-2023). La banca dati del *MHDBDB* (*Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank*) segnala ventiquattro occorrenze del sostantivo, sempre impiegato col medesimo significato, cfr. <<https://mhdbdb-old.sbg.ac.at>> (ultimo accesso: 22-10-2023).

dizionari traducono il termine anche con *Kebswuib*, un sinonimo di *Kebse*: il vocabolario della lingua tedesca Duden indica che si tratta di un termine obsoleto, di origine ignota¹⁰, con il significato di *Nebenfrau*, *Konkubine*, sostantivi che corrispondono a concubina.

Nella resa italiana 'concubina' rende quindi bene l'idea dell'accusa mossa da Crimilde alla sua rivale, colpevole di averla considerata una *eigen diu* (838, 4), ovvero una vassalla, molto al di sotto di sé nella scala sociale, quando in realtà Brunilde stessa si sarebbe abbassata a tal punto da concedersi a un sottoposto. Così come 'druda', anche 'concubina' è ormai un termine desueto e, al pubblico odierno, può perciò suonare appropriato per il contesto medievale in cui si svolge la vicenda, in quanto evoca una realtà molto lontana. Tuttavia, l'immagine della condivisione del letto insita in 'concubina' rende la parola più forte rispetto a 'druda' ed è forse questo il motivo per cui Laura Mancinelli ha deciso di usarla come alternativa nel tradurre il sostantivo *kebse* o il verbo *verkebsen*¹¹, ovvero con la finalità di rimarcare l'offesa che l'incredula e disperata Brunilde si è sentita rivolgere.

Quando Gunther accorre sulla scena del litigio e chiede cosa è successo, Brunilde utilizza ancora una volta un termine legato a *kebse*, ovvero il verbo *kebesen*, letteralmente 'far concubina, prendere come concubina': *si giht, mich habe gekebsset Sifrit ir man* (853, 3). La moglie del sovrano burgundo spiega quindi che Crimilde ha detto che suo marito Sigfrido l'ha fatta concubina. In questo caso la traduttrice italiana, dopo *druda* e *concubina*, propone un'ulteriore variante, distaccandosi dalla traduzione letterale ed esplicitando: «Essa ha affermato che Sigfrido mi ha violata, il vostro vassallo». Una resa del genere rende bene l'idea dell'accusa di Crimilde alla rivale, facendo tuttavia ricadere la colpa sul solo Sigfrido: nella parola 'violare' è infatti insito il concetto di violenza e, ragionevolmente, Crimilde non vuole di certo incolpare il marito di essere un bruto. C'è inoltre da segnalare l'errata traduzione di *ir man*, 'suo marito', e non 'il vostro vassallo', dal momento che Brunilde dà del tu e non del voi a suo marito (*diu swester dîn*, gli dice nella stessa frase, 853, 1).

Per comprendere meglio se la traduzione italiana soddisfi tutte le possibilità di resa di questi passi o se invece ci possano essere ulteriori valide alternative è di grande aiuto prendere in considerazione anche altre tra-

¹⁰ Forse significava 'schiava', 'serva'.

¹¹ Le motivazioni potrebbero naturalmente essere anche altre, come la semplice volontà di variare impiegando un sinonimo.

duzioni moderne. Si è qui optato per quelle in tedesco, inglese, francese e spagnolo. Queste lingue sono state scelte perché sono tra le più parlate in Europa: la selezione avrebbe di certo potuto essere più ampia, ma è comunque sufficientemente variegata per offrire un utile confronto tra le varie scelte traduttive dei passi testuali in questione. In tutte le suddette lingue esistono più traduzioni del *Nibelungenlied* e si sono perciò preferite quelle che, negli anni, hanno riscosso maggior successo – come nel caso della versione italiana, tedesca e francese – o quelle più recenti, come per le trasposizioni scelte per l’inglese e lo spagnolo. Con ogni probabilità, è possibile trovare le prime in qualsiasi biblioteca ben fornita, mentre le seconde sono più facilmente reperibili nelle librerie online. Si è dunque lavorato prediligendo la prospettiva del fruitore, ovvero consultando il materiale che una persona interessata a leggere questo caposaldo della letteratura medievale tedesca riuscirebbe a reperire oggi giorno o in biblioteca o sul mercato.

Per il tedesco la scelta è caduta sulla traduzione di Helmut Brackert, pubblicata originariamente da Fischer nel 1970 e ristampata ininterrottamente fino ai giorni nostri. La versione inglese è quella di Cyril Edwards, edita da Oxford University Press nel 2010. Per il francese la traduzione utilizzata è di Maurice Colleville ed Ernest Tonnelat, uscita per Aubier nel 1944, mentre per lo spagnolo quella di Emilio Lorenzo Criado, edita da Catedra nel 2005¹².

Fra tutte le trasposizioni in lingua moderna la traduzione in tedesco crea di certo meno problemi ed è quindi, nel presente contesto, quella che fornisce meno risposte. La lingua d’arrivo non è infatti troppo lontana da quella di partenza, trattandosi della sua evoluzione diretta¹³. Di conseguenza non solo la traduzione, ma anche la comprensione del testo tradotto è sovente semplificata rispetto a quella in un’altra lingua. La traduzione

¹² In alcuni casi, come si vedrà, sono state comunque consultate anche altre traduzioni delle lingue selezionate, soprattutto per verificare se, in lavori pubblicati a molti anni di distanza l’uno dall’altro, sia possibile ravvisare delle differenze significative nella resa dell’insulto oggetto della presente ricerca.

¹³ A tal proposito ricordo le parole di [Hilkert Weddige \(2015: XI-XII\)](#) nelle prime pagine della sua introduzione allo studio dell’alto-tedesco medio, una delle più note degli ultimi decenni, pubblicata per la prima volta nel 1996 e arrivata ora alla nona edizione: “Das Mittelhochdeutsche ist keine Fremdsprache, sondern eine uns fremd gewordene Sprachstufe des Deutschen. Schon die Kenntnis weniger Regeln des lautlichen und grammatischen Wandels eröffnet einen Zugang vom Neuhochdeutschen her”.

di Brackert conferma questa impressione: in tedesco moderno il termine *kebse* (o i suoi derivati) sono mantenuti:

wie möhte mannes kebse werden immer küniges wîp? (839, 4)
Wie könnte denn überhaupt jemals die **Kebse** eines Eigenmannes die
Gehmalin eines Königs werden?

Wen hâstu hie verkebset? (840, 1)
Wen bezeichnest Du hier als **Kebse**?

ir jâhet mîn ze kebesen: daz sult ir lâzen sehen (846, 3)
Ihr habt mich als **Kebse** bezeichnet: Das müßt Ihr erst einmal beweisen.

si giht, mich habe gekebset Sifrit ir man (853, 3)
sie behauptet nämlich, ihr Mann Siegfried habe mich zur **Kebse** gemacht.

Il traduttore ha scelto di mantenere il termine originale, desueto in tedesco moderno, ma comunque comprensibile da un pubblico colto, rinunciando così ad attualizzarlo con, ad esempio, *Konkubine* o *Nebenfrau*¹⁴.

Un'operazione del genere è possibile solo con il tedesco: in tutte le altre lingue, traduttori e traduttrici si sono dovuti confrontare con la difficoltà di 'dire quasi la stessa cosa', come avrebbe detto Umberto Eco, per trasporre nei rispettivi idiomi l'insulto.

Nella traduzione inglese Cyril Edwards ha optato per 'whore':

wie möhte mannes kebse werden immer küniges wîp? (839, 4)
How might a vassal's **whore** ever become a king's wife?

Wen hâstu hie verkebset? (840, 1)
Who are you calling a **whore**?

ir jâhet mîn ze kebesen: daz sult ir lâzen sehen (846, 3)
You called me a **whore**! You must give proof of that.

si giht, mich habe gekebset Sifrit ir man (853, 3)
She says that Sivrit, her husband, has made a **whore** of me!

Così come per la versione tedesca (e analogamente all'originale), anche in questo caso viene sempre ripetuto lo stesso insulto: 'whore'. Il *Cam-*

¹⁴ Nella traduzione del poema edita da Reclam, più recente rispetto a quella di Helmut Brackert, Siegfried Grosse (*Schulze, Grosse 2010*), ha ad esempio optato proprio per *Nebenfrau*, utilizzato in tutti e quattro i passi in esame.

bridge Dictionary of English indica due accezioni per questo termine: una antiquata («a female prostitute») e una oltraggiosa («an offensive word for a woman who is thought to have a lot of sexual partners»). A seconda di come si voglia rendere il termine in italiano, Brunilde viene quindi accusata di essere una prostituta o, più volgarmente, una puttana. A differenza di ‘Kebse’, ‘whore’ non è però una parola desueta, ma correntemente in uso. Ecco dunque che, rispetto alla resa tedesca e a quella in italiano (‘druda’ e ‘concubina’), l’insulto è qui tradotto in un modo più vicino a quello che potrebbe essere detto in inglese oggi per offendere una persona.

Nella traduzione francese Maurice Colleville ed Ernest Tonnelat propongono ‘concubine’ in tutti e quattro i passi in esame¹⁵:

wie möhte mannes kebse werden immer küniges wîp? (839, 4)
Comment la **concubine** d’un vassal pourrait-elle jamais devenir l’épou
se d’un roi?

Wen hâstu hie verkebset? (840, 1)
Qui viens-tu de traiter ici de **concubine**?

ir jâhet mîn ze kebesen: daz sult ir lâzen sehen (846, 3)
Vous m’avez traitée de **concubine**: il faut maintenant des preuves.

si giht, mich habe gekebset Sifrit ir man (853, 3)
Elle prétend que Sigfrid, son époux, a fait de moi sa **concubine**.

Come già osservato, ‘concubina’ costituisce la resa più semplice e immediata per l’alto-tedesco medio *kebse*: un termine fedele all’originale e comunque ben comprensibile dal pubblico moderno, per quanto piuttosto desueto. È questo il motivo che verosimilmente ha spinto anche il traduttore spagnolo, Emilio Lorenzo Criado, a servirsi di una parola dal significato analogo, ma diversa:

wie möhte mannes kebse werden immer küniges wîp? (839, 4)
¿Cómo pudo la **barragana** de un vasallo llegar a ser jamás la esposa de
un rey?

Wen hâstu hie verkebset? (840, 1)
¿A quién tratas tú de **barragana**?

¹⁵ La traduzione dei due studiosi francesi risale a quasi ottant’anni fa. È stata quindi consultata anche quella di Danielle Buschinger e Jean-Marc Pastré (Buschinger, Pastré 2001), più recente, nella quale la resa dell’insulto rimane tuttavia la stessa, ovvero ‘concubine’.

ir jâhet mîn ze kebesen: daz sult ir lâzen sehen (846, 3)

Puesto que me habéis tachado de **barragana**, debéis probarlo.

si giht, mich habe gekebset Sifrit ir man (853, 3)

Ella afirma que Sigfrido, su esposo, ha hecho de mí su **barragana**.

‘Barragana’ è dunque sinonimo di ‘concubina’, una voce presente sul vocabolario spagnolo, ma qui scartata in favore di un termine colto e usato ancora meno: il dizionario dello spagnolo attuale riporta infatti solo venticinque usi di ‘barragana’ negli ultimi quarant’anni¹⁶. Emilio Lorenzo Criado deve perciò aver fatto un ragionamento simile a quello che ha portato Laura Mancinelli a tradurre *kebse* con ‘druda’ in due occasioni, ovvero scegliendo un termine ricercato ma desueto, che quindi evocasse un contesto di utilizzo aristocratico medievale.

Nel complesso si osserva dunque che la traduzione tedesca e quella spagnola propongono termini antiquati per rendere l’insulto, espresso con sinonimi della parola ‘concubina’, anch’essa oggi non particolarmente diffusa e impiegata invece nella traduzione francese, mentre nella versione inglese il traduttore ha preferito tralasciare gli epiteti poco comuni in favore di un vocabolo più conosciuto e vicino agli usi moderni.

Queste proposte traduttive rispecchiano quelle che sono le principali opzioni per chi si confronta con un testo medievale. Come è noto, il traduttore di questo genere di opere ha infatti sostanzialmente due principali possibilità per approcciarsi a quello che è un prodotto di una cultura molto lontana dalla sua, così come remoto è il periodo in cui essa si situa: o trovare delle soluzioni per mantenerne l’alterità o, al contrario, semplificarlo per renderlo più accessibile al pubblico moderno. Non ci sono quindi norme da seguire, né regole inconfutabili¹⁷. Ogni testo, ogni frase, persino ogni parola – quale che sia l’epoca di riferimento – solleva sempre dei problemi specifici che ciascun traduttore affronta di volta in volta seguendo criteri diversi, definiti in base a una moltitudine di variabili. Nessuna delle proposte sopra considerate è quindi meglio di un’altra a priori. Una valutazione sulle scelte operate dipende dalle riflessioni complessive fatte

¹⁶ Si consulti il CREA (*Corpus de Referencia del Español Actual*): <<https://corpus.rae.es/creanet.html>> (ultimo accesso: 09-09-2023).

¹⁷ Qualsiasi impostazione normativa del dibattito sulla traduzione può considerarsi ormai superata da decenni. Per una panoramica sulle varie teorie traduttologiche si rimanda a Nergaard 1995 e Gentzler 1998.

sul testo, dall'obiettivo della traduzione e, soprattutto, dal pubblico a cui questa è destinata. Per tradurre correttamente *kebse*, cercando di avvicinarsi il più possibile a quello che intendeva il poeta del *Nibelungenlied*, si dovrebbero conoscere con certezza non solo la valenza avuta dalla parola quasi un migliaio di anni fa, ma anche la *forma mentis* e il codice valoriale degli aristocratici di una corte tedesca a cavallo tra XII e XIII secolo, in modo da comprendere come e da quali specifiche parole avrebbero potuto sentirsi insultati¹⁸. Si tratta evidentemente di aspetti su cui si possono fare solo congetture. Inoltre, anche se tutte queste informazioni fossero ipoteticamente disponibili, l'effetto sortito dalla traduzione sul pubblico moderno, che si ritrova calato in un universo di valori completamente diverso rispetto al proprio, non potrebbe comunque corrispondere a quello avuto sul pubblico originario¹⁹. Il compito è perciò arduo perché, oltre alla lingua, bisogna appropriarsi anche della cultura di partenza, *facendola parlare* in quella del contesto d'arrivo²⁰.

Fatte queste premesse, ritengo che, nel caso specifico dell'insulto *kebse*, ma anche per tradurre molti altri termini tratti da un testo temporalmente e culturalmente distante dal contesto di arrivo, sia opportuno trovare un compromesso: tenere i piedi su due barche diverse, una che navighi in acque medievali, l'altra pronta a solcare il mare della contemporaneità. La quasi totalità dei traduttori dei passi sopracitati ha scelto di dare una sfumatura medievaleggiante all'insulto, impiegando termini desueti, men-

¹⁸ Gli insulti sono fenomeni evidentemente legati alla cultura, come osserva Susan Bassnett (Bassnett 2011: 82-85), la quale riflette su quanto sia difficile renderli in un'altra lingua e, soprattutto, capirne la valenza per i madrelingua: «But when characters in a novel or a play insult one another, the translator has to find a solution that will work in the target language, and has also to find a solution that will render the degree of offensiveness with some precision» (ivi, p. 83). È proprio questo "grado di offensività" che diventa ulteriormente ostico quando l'espressione ingiuriosa appartiene a un contesto culturale e storico così distante da quello della lingua d'arrivo come il mondo medievale.

¹⁹ Cfr. Ferrari (2001: 64): «Già non è pensabile che il traduttore riesca a produrre nei suoi lettori gli stessi "effetti" che il testo di partenza produceva all'interno di una cultura lontana nel tempo e solo parzialmente ricostruibile – effetti che rientrano nel campo delle ipotesi di studio e non possono costituire l'obiettivo, dato per conosciuto e acquisito, del lavoro di traduzione – ma è del tutto escluso che in modalità di comunicazione diverse [ovvero la dimensione di una lettura ad alta voce nel caso del testo di partenza e la lettura o lo studio nel caso del testo tradotto, N.d.A.] si possano suscitare nel pubblico reazioni *equivalenti*».

²⁰ Sulla traduzione come movimento interculturale si veda Lefevere, Bassnett 1990.

tre nella sola traduzione inglese si è optato per qualcosa che strizzasse di più l'occhio al pubblico odierno. In tutte le traduzioni, va detto, il senso della scena è però stato reso comprensibile. Laura Mancinelli è l'unica che ha tradotto la stessa parola in modi diversi, proponendo prima 'druda', poi 'concubina' e infine facendo raccontare a Brunilde l'accusa di essere stata 'violata' da Sigfrido. Probabilmente, come provano tutte le altre versioni analizzate, queste variazioni avrebbero potuto essere evitate senza nulla togliere alla qualità della traduzione o al rispetto nei confronti del testo di partenza.

L'aspetto in cui tutte le traduzioni considerate peccano, a mio avviso, è l'assenza di violenza verbale. L'insulto è cioè troppo poco ingiurioso, in particolare se si pensa alla metamorfosi del personaggio di Crimilde nel corso della vicenda. Nel leggere le varie rese – ad eccezione di quella inglese – la sensazione, infatti, è quella che sia stata data molta importanza al lignaggio della regina, la quale non si sarebbe mai espressa con parole poco consone al suo status. Come si è visto, questo ha portato a soluzioni piuttosto distanti da quello che apparirebbe un insulto comprensibile a un pubblico odierno. Si torna qui alla questione con cui abbiamo aperto questo contributo: ci sono alternative, in italiano, a 'druda'? È possibile proporre qualcosa di più forte rispetto a 'concubina'? Probabilmente Laura Mancinelli, come la maggior parte dei suoi colleghi, ha pensato che questi termini fossero già abbastanza offensivi per il registro cortese medievale e che, letti da fruitori moderni, si sarebbero rivelati evocativi quanto basta da sembrare appropriati per una regina desiderosa di attaccare la propria rivale.

Questi ragionamenti sarebbero del tutto opportuni se il mondo del *Nibelungenlied* e alcuni dei personaggi che vi compaiono fossero completamente coerenti con la società cortese e feudale in cui è ambientato il testo. È tuttavia sufficiente soffermarsi sul solo personaggio di Crimilde per capire che non è così. È proprio dalle prime battute di questo confronto che inizia la metamorfosi della sposa di Sigfrido: una trasformazione che la porterà a essere una violenta e sanguinaria vendicatrice. Al momento del litigio con Brunilde l'eroe di Xanten è ancora vivo, ma Crimilde mostra già i primi segni di non essere più la perfetta principessa cortese presentata nelle prime *âventiuren*. Per quanto all'inizio provi a evitare lo scontro, una volta accesi il diverbio non esita ad attaccare la sua rivale. Credo quindi che, nella traduzione, sia lecito trovare delle proposte più incisive di 'druda' – peraltro quasi incomprensibile ai fruitori moderni – o di 'concubina'.

Dopotutto, Crimilde è lo stesso personaggio che, per anni, cova un piano segreto che poi realizza, portando all'annientamento del suo stesso popolo. È la medesima donna che, senza pietà, fa uccidere il fratello per riuscire a recuperare il tesoro dei Nibelunghi e che poi, una volta compreso l'inganno di Hagen, lo massacra a colpi di spada. Si può quindi supporre che un personaggio che arrivi a diventare una "diavolessa" (*valandinne*), come viene definita dalla voce narrante, possa all'inizio della sua involuzione cortese esprimersi in un modo inappropriato.

Ritengo che una resa efficace, allo stesso tempo offensiva e non troppo attualizzata, possa essere 'sgualdrina'. Il vocabolario Treccani ne dà la seguente definizione:

s. f. [prob. der., per mutamento di suff., di *sgualdracca*, variante ant. di *baldracca*]. – Donna il cui comportamento, spec. sessuale, contravviene ai canoni tradizionali dell'onestà e del pudore; equivale in genere a *prostituta* e al più volgare *puttana*, e come questo si usa per lo più come ingiuria: *ti comporti come una s.; sei peggio di quella s. di tua figlia!*

Il significato si presta molto bene all'accusa mossa da Crimilde; si tratta, per di più, di una variante antica di 'baldracca', allo stesso tempo meno volgare del più diffuso 'puttana'.

Un termine forte quindi, ma che avrebbe anche potuto essere pronunciato da una regina in un momento di particolare foga e rabbia. Rispetto a 'druda', inoltre, risulta più comprensibile nel contesto di arrivo:

wie möhte mannes kebse werden immer küniges wîp? (839, 4)
Come potrebbe mai la **sgualdrina** di un vassallo diventare la moglie del re?

Wen hâstu hie verkebset? (840, 1)
A chi hai dato della **sgualdrina**?

ir jâhet mîn ze kebesen: daz sult ir lâzen sehen (846, 3)
M'avete chiamata **sgualdrina**: dovete dimostrarlo

si giht, mich habe gekebset Sifrit ir man (853, 3)
Ella dice che Sigfrido, suo marito, mi ha fatta **sgualdrina**.

In conclusione si può affermare che tradurre un insulto non è solo problematico in quanto il traduttore deve riuscire a comprenderne il peso nel contesto di origine ma, nel caso di un testo medievale, deve farlo senza avere alcun accesso a questo contesto. Non si tratta quindi di una questione di

non traducibilità. Il termine *kebse* è traducibile, come si è visto, il suo significato è chiaro e non ci sono dubbi riguardo a quello che vuol dire. I dubbi sorgono piuttosto sulla giusta sfumatura da dare all'insulto, nel tentativo di ricostruirne la possibile valenza originaria e renderlo quindi comprensibile a un pubblico contemporaneo.

Abbreviazioni

- BMZ** *Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Benecke, Müller, Zarncke*, digitalizzata Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, cfr. <<https://www.woerterbuchnetz.de/BMZ>> (ultimo accesso: 14-08-2023).
- CREA** *Corpus de Referencia del Español Actual*, cfr. <<https://corpus.rae.es/creanet.html>> (ultimo accesso: 09-09-2023).
- MHDBDB** *Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank*, cfr. <<https://mhdbdb-old.sbg.ac.at>> (ultimo accesso: 22-10-2023).
- Lexer** *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer*, digitalizzata Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, cfr. <<https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer>> (ultimo accesso: 14-08-2023).

Bibliografia

- Baker M. (ed.) (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London.
- Bartsch K., De Boor H., Wisniewski R. (Hgg.) (1996), *Das Nibelungenlied*, nach d. Ausg. von Karl Bartsch, hrsg. von Helmut de Boor, 22., rev. und von Roswitha Wisniewski erg. Aufl., Nachdr. [Deutsche Klassiker des Mittelalters].
- Bassnett S., Lefevere A. (eds.) (1990), *Translation, History and Culture*, Pinter, London.
- Bassnett S. (2011), *Reflections on Translation*, Multilingual Matters, Bristol-Buffalo-Toronto.
- Batts M.S. (ed.) (1971), *Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und c nebst Lesarten der übrigen Handschriften*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Brackert H. (Hg.) (1970), *Das Nibelungenlied*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Bertagnolli D. (2020), *I Nibelunghi. La leggenda, il mito*, Meltemi, Milano.

- Buschinger D., Pastré J.-M. (eds.) (2001), *La Chanson des Nibelungen. La Plainte*, Gallimard, Paris.
- Cammarota M.G. (ed.) (2018), *Tradurre: un viaggio nel tempo*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.
- Colleville M., Tonnelat E. (eds.) (1944), *La Chanson des Nibelungen*, Aubier, Paris.
- Criado E.L. (ed.) (2005), *Cantar de los Nibelungos*, Catedra, Madrid.
- Eco U. (2015), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano (1ª ed. 2003).
- Edwards C. (ed.) (2010), *The Lay of the Nibelungs*, Oxford University Press, Oxford.
- Ferrari F. (2001), *Tradurre cosa e per chi? Instabilità del testo medievale e autocensura*, in: M.G. Cammarota, M.V. Molinari (eds.), *Testo medievale e traduzione*, Bergamo University Press, Bergamo, pp. 59-72.
- Gentzler E. (1998), *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*, UTET, Torino.
- Lefevre A. (ed.) (1992), *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, Routledge, London.
- Lefevre A., Bassnett S. (1990), *Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The 'Cultural Turn' in Translation Studies*, in: A. Lefevre, S. Bassnett (eds.), *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers, London-New York, pp. 1-13.
- Mancinelli L. (a cura di) (1972), *La canzone dei Nibelunghi*, Einaudi, Torino.
- Molinari M.V. (2002), *Edizione e traduzione: la funzione del traduttore-filologo*, in: M.G. Cammarota, M.V. Molinari (eds.), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, Bergamo University Press, Bergamo, pp. 9-21.
- Nergaard S. (a cura di) (1993), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano.
- Nergaard S. (a cura di) (1995), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano.
- Pym A. (1992), *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Peter Lang, Frankfurt-New York.
- Schulze U., Grosse S. (2010), *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch. Neuhochdeutsch*, Reclam, Stuttgart.
- Snell-Hornby M. (1988), *Translation Studies. An Integrated Approach*, Benjamins, Amsterdam.
- Weddige H. (2015), *Mittelhochdeutsch. Eine Einführung*, 9. Auflage, C.H. Beck, München (1ª ed. 1996).

Abstract

DAVIDE BERTAGNOLLI

Translating the Insult: “Wen hâstu hie verkebset”? The Quarrel Between the Queens in the Nibelungenlied

The quarrel between the queens in the *Nibelungenlied* is undoubtedly one of the most iconic scenes in Medieval German literature. Here, Kriemhild addresses Brünhilt as a *kebse* ('whore'), a lexeme that has sparked much controversy among philologists and translators over the last eighty years. The present contribution deals with the possible translation of this insult into Italian, also considering to which extent previously employed terms are still suitable for the linguistic sensitivity. While considering Laura Mancinelli's rendering of this expression (*La canzone dei Nibelunghi*, 1972), the author compares four different translations in German, English, French, and Spanish of the lines where the term occurs (Brackert 1970; Edwards 2010; Colleville-Tonnelat 1944; Criado 2005), triggering a debate over the criteria for conveying foul expressions from the Medieval glossa to the contemporary one. He eventually suggests an alternative version that might satisfy both philological rigour and clarity to ensure the text's enjoyability from the contemporary public.

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