

## ANNA BLUME 'ATTRAVERSO LO SPECCHIO' Traduzione poetica e ricezione testuale in Kurt Schwitters (attraverso Lewis Carroll)

GIULIA A. DISANTO  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

**Abstract** – This essay takes Carroll's novel *Through the Looking-Glass* as a starting point to discuss the experimentation with linguistic material by “Merz” poet and artist Kurt Schwitters. Dwelling on the lyric *AN ANNA BLUME!* and the reception of the text in Europe after its first publication, the essay will focus on some translation issues starting, in the first place, with the Italian translations. Far from being 'nonsensical', the literature of *nonsense*, of which both Carroll and Schwitters are major exponents, highlights the rich semantic, sonorous, graphic and typographic multidimensionality of language and emphasises once again how translation, especially the translation of poetry, or more generally the translation of rhymes, word plays and idioms, is comparable to a challenge, to the resolution of a riddle to which the various possible solutions have first been pondered for a long time. However, this is not an impossible challenge as the postulate of poetry's untranslatability states.

**Keywords:** Kurt Schwitters; Anna Blume; Lewis Carroll; translation of poetry; nonsense.

*Oh, what fun it'll be, when they see me through the  
glass in here, and can't get at me!*  
(L. Carroll, “Through the Looking-Glass”).

### 1. Anna, Augusta e Alice: rispecchiamenti tra Carroll e Schwitters

Di figure linguistiche dell'ambivalenza è oltremodo ricco ancor più che il primo romanzo di successo del reverendo e matematico Charles Dodgson, alias Lewis Carroll, il suo seguito, da cui è tratta la citazione in epigrafe: *Through the Looking Glass and What Alice Found There* del 1871 (*Attraverso lo specchio*, Carroll 1978 e 2016). Questa volta Alice si addentra nel mondo fantastico attraverso uno specchio e si muove nell'intreccio narrativo dell'opera come una pedina bianca su una scacchiera, poiché Carroll conferisce al racconto la struttura di una partita di scacchi, gioco in cui il rispecchiamento e l'ambivalenza sono evidenti sin dall'iniziale disposizione dei pezzi, nei due colori, rispetto all'asse centrale del piano di gioco.

Questo saggio prende le mosse – è il caso di dire – dal secondo romanzo di Carroll per discutere delle sperimentazioni plastiche col materiale linguistico del poeta e artista ‘Merz’ Kurt Schwitters. Sull'esempio della lirica *AN ANNA BLUME!* (*A ANNA BELFIORE!*, Schwitters 2018, pp. 72-75) e della ricezione del testo in Europa dopo la sua prima pubblicazione, ci si soffermerà su alcune questioni traduttive a partire, in primo luogo, dalle traduzioni in lingua italiana. Lungi dall'essere ‘priva di senso’, la letteratura del *nonsense* di cui tanto Carroll quanto Schwitters sono massimi esponenti, mette in rilievo la ricca multidimensionalità semantica, sonora, grafica e tipografica della lingua e sottolinea ancora una volta quanto la traduzione, in particolar modo la traduzione poetica, o più in generale la traduzione di rime, giochi di parole e modi di dire, sia paragonabile a

una sfida, alla risoluzione di un enigma di cui si siano prima a lungo ponderate le varie possibili ‘soluzioni’.

Dall’analisi delle corrispondenze epistolari e dei taccuini di Schwitters (1974; 2014) non sembra che l’artista si sia espresso esplicitamente sull’opera di Lewis Carroll, tuttavia nell’opera letteraria emergono numerose corrispondenze. I rispecchiamenti tra Carroll e Schwitters possono essere ravvisati non solo nell’inventiva d’intento parodico e nel fitto tessuto di rimandi intertestuali, ma soprattutto nell’uso divertito dei giochi di parole, nel ricorso alla lettura retrograda o speculare di parole e frasi, nella funzione associativa della rima che crea rifrazioni di senso fra i termini che lega in sonorità, nei molti nomi comuni usati come antonomastici per i personaggi, nell’uso letterale dei modi di dire che giungono a guidare l’azione concreta degli agenti, infine, in quella ‘stranezza’ di pensiero che accomuna le due protagoniste femminili: l’una, Alice, si perde trasognata nel suo strano mondo delle meraviglie dove incontra, tra le altre iconiche figurazioni, la lepre marzolina; l’altra, Anna, pare avere una rotella fuori posto e cammina sulle mani, a testa in giù; da un lato Alice, che si sdoppia nel mondo fantastico passando attraverso uno specchio, dall’altro Anna, sdoppiata in se stessa come simboleggia platealmente il suo nome, comune ma palindromo, ambivalente, composto di due sillabe quasi allo specchio: An-na. E soprattutto, entrambe le eroine sono in grado di percepire il mondo così com’è oltre le apparenze: un mondo alla rovescia.

Klaus Reichert apre il suo studio dedicato a Lewis Carroll con un capitolo in cui spiega le ragioni per cui la letteratura del *nonsense* di lingua inglese sarebbe caratterizzata da una sorta di condizionamento storico, che egli fa coincidere con l’età vittoriana, o più precisamente con il periodo che va dal 1846, data di pubblicazione del *Book of Nonsense* di Edward Lear fino alla scomparsa di Lewis Carroll nel gennaio 1898. Reichert aggiunge inoltre che, se negli anni Settanta e Ottanta dell’Ottocento ci fosse stata in Inghilterra una critica più attenta a cogliere le sfide lanciate da quei due maestri del *nonsense*, allora probabilmente non sarebbe stata Parigi l’indiscussa capitale della modernità (Reichert 1974, S. 7-8); una modernità che prende comunque avvio in Europa da altri presupposti e colloca quella scrittura acuta e giocosa nelle confuse maglie della letteratura buffa o per l’infanzia.

Le avanguardie, in particolare il Dada, riprenderanno a piene mani espedienti formali che la letteratura del *nonsense* in Europa aveva elevato al rango di strumenti letterari. E se gli scritti del reverendo Dodgson reagivano alla rigidità sociale e morale dell’età vittoriana,<sup>1</sup> anche *An Anna Blume* era “per lo meno un documento del tempo”, come scrive Christof Spengemann (1985, S. 5), amico di Kurt Schwitters.<sup>2</sup> E per Schwitters l’epoca è quella della Germania guglielmina, in cui l’artista che non si lasciava incanalare nelle convenzioni del progetto culturale imperiale veniva spesso tacciato d’insania; e la sua arte bollata come degenerata.

Kurt Schwitters nacque a Hannover nel 1887. Fu vicino alla cerchia dei dadaisti berlinesi, in cui però non fu mai accolto, poiché considerato di fatto sempre un artista di provincia da esponenti del Club Dada quali Richard Huelsenbeck e George Grosz. Agli

<sup>1</sup> Questo saggio non intende né potrebbe approfondire la poetica di Lewis Carroll e i suoi condizionamenti storico-sociali; tuttavia, vi farà riferimento per quegli aspetti che risultano significativi per l’opera di Kurt Schwitters.

<sup>2</sup> Proprio in una lettera a Spengemann del 29 settembre 1947 Schwitters riporta la versione definitiva per la stampa della lirica *AN ANNA BLUME!* (Schwitters 2018, pp. 74-79) con alcune varianti, in gran parte tipografiche, rispetto alla prima versione pubblicata col titolo *An Anna Blume* su “Der Sturm”, 1919, X, 5, p. 72. In questo saggio si farà riferimento ad entrambe le versioni e si utilizzeranno entrambi i titoli per distinguerle.

occhi degli artisti della neo-metropoli tedesca Schwitters restava uno sperimentatore che non si risolveva ad abbandonare il suo lato borghese e che, se da un lato sfruttava con originalità le possibilità espressive del collage e dell'assemblage recuperando materiali di scarto di ogni genere, dall'altro non smise mai di dipingere ritratti e paesaggi in stile realistico. L'artista di Hannover fu comunque legato da rapporti di amicizia e di collaborazione artistica a esponenti chiave del dadaismo berlinese, in primo luogo Raoul Hausmann e la collagista Hannah Höch, che aggiunse una "h" finale al suo nome di battesimo affinché divenisse palindromo come quello di Anna Blume. Schwitters creò quindi una sua arte, vicina al dada ma per alcuni versi a esso contrapposta che chiamò "Merz".<sup>3</sup>

La fase creativa Merz coinvolse tutte le discipline e i generi artistici con cui Schwitters sperimentava nel primo dopoguerra. Non solo alle arti figurative ma anche alla lingua egli applicava il principio della "Entformelung" (Schwitters 2005, Bd. 5, S. 188): con questo termine Schwitters designava la "scomposizione della forma" originaria degli *objets trouvés*, cui seguiva una valutazione delle parti e un loro riaccostamento in una nuova composizione che diveniva l'esito di un processo di risignificazione. Anche la lingua era concepita come materiale plastico con cui sperimentare oltre la tirannia del senso:

Gli elementi compositivi dell'arte poetica sono le lettere, le sillabe, le parole, le frasi. Valutando gli elementi gli uni a confronto con gli altri nasce la poesia. Il senso è essenziale solo laddove anch'esso venga valutato come un fattore. Io valuto il senso a confronto con il nonsenso. E preferisco il nonsenso, ma questa è una questione meramente personale. Provo compassione per il nonsenso, cui finora è stata data forma artistica così di rado, è per questo che lo amo (*Merz. Für den „Ararat“ geschrieben 19. Dezember 1920*, in Schwitters 2005, Bd. 5, S. 77).

All'origine di un processo creativo che, almeno per alcuni anni, Schwitters teorizza come scomposizione e ricomposizione formale, va ravvisata una presa di coscienza della frammentazione del mondo nell'Europa del primo dopoguerra; e il tema della guerra è per lo Schwitters scrittore un *Leitmotiv*. Se i vecchi rapporti nel mondo e delle cose nel mondo appaiono franti in sé e la realtà davvero insensata, per lo Schwitters compositore di parola la lingua non potrà più rappresentare il mondo fenomenologico o inseguire la registrazione descrittiva degli stati d'animo individuali ma, come per le arti figurative, essa dovrà

<sup>3</sup> "Chiamai il mio nuovo modo di creare, in linea di principio con ogni materiale, MERZ. Si tratta della seconda sillaba di 'Kommerz' (commercio). La parola nacque con il *Merzbild*, un quadro in cui, tra forme astratte, si poteva leggere la parola MERZ, che era stata ritagliata da un annuncio della KOMMERZ UND PRIVATBANK e incollata. [...] Quando esposi per la prima volta i miei quadri, con parti incollate e cucite, alla galleria *Der Sturm* a Berlino, cercavo un nome collettivo per questo nuovo genere, poiché non potevo classificare le mie opere con vecchi concetti quali espressionismo, cubismo, futurismo né in qualsiasi altro modo. Chiamai allora tutti i miei quadri come genere, secondo quel quadro caratteristico, quadri MERZ. In seguito, estesi la denominazione MERZ innanzi tutto alle mie opere letterarie – infatti comongo dal 1917 – e, infine, a tutta la mia relativa attività artistica. Oggi mi chiamo MERZ io stesso." K. Schwitters, *Kurt Schwitters (1927)*, in Schwitters 2005, Bd. 5, S. 250-254, qui S. 252-253. Dove non indicato diversamente le traduzioni in italiano nel testo sono dell'autrice. Il quadro Merz a cui si fa riferimento è un'opera risalente al 1919, intitolata appunto *Das Merzbild* (Quadro Merz), di cui resta solo una riproduzione fotografica; l'opera è catalogata col titolo *L Merzbild L 3* (Orchard/Schulz 2000-2006, CR Nr. 436). Schwitters definì Dada e Merz "affini per contrapposizione": "mentre il dadaismo si limita a mostrare i contrasti, Merz li appiana, valutandoli nel complesso dell'opera d'arte. Il puro Merz è arte, il puro dadaismo è negazione dell'arte; entrambi con consapevolezza", in K. Schwitters, *Banalitäten (3)*, in Schwitters 2005, Bd. 5, S. 148.

piuttosto essere modellata come materiale, secondo quei procedimenti che Schwitters andava utilizzando come artista: alla logicità della frase si preferisce l'accostamento inusitato di vocaboli che irride la grammatica, la ricerca della qualità visiva e cinetica delle singole lettere nello spazio-testo. Se a sperimentare con la *Wortkunsttheorie* erano stati già gli artisti dello *Sturm-Kreis*, e prima ancora Arno Holz, Schwitters individua la minima unità compositiva del linguaggio non nella parola ma nella singola lettera alfabetica, che da tipografo egli valuta nelle sue potenzialità espressive puramente grafiche.

Il passaggio all'arte Merz, in tutti gli ambiti dell'espressione dell'artista, avrà luogo negli anni 1918-1919, anni in cui nasce anche il personaggio di Anna Blume.

Col titolo *An Anna Blume* il componimento apparve per la prima volta sulla rivista "Der Sturm" nell'agosto del 1919 e in volume nel dicembre dello stesso anno.<sup>4</sup>

AN ANNA BLUME!

1. Oh Du, Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe DIR!
2. Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, — wir?
3. Das gehört beiläufig nicht hierher!
  
4. Wer bist Du, ungezähltes Frauenzimmer, Du bist, bist Du?
5. Die Leute sagen, Du wärest.
6. Laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.
  
7. Du trägst den Hut auf Deinen Füßen und wanderst auf die Hände,
8. Auf den Händen wanderst Du.
  
9. Halloh, Deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt,
10. Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich Dir.
11. Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, — wir?
12. Das gehört beiläufig in die kalte Glut!
13. Anna Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?
  
14. *Preisfrage:*
  
15. 1.) Anna Blume hat ein Vogel,
16. 2.) Anna Blume ist rot.
17. 3.) Welche Farbe hat der Vogel.
  
18. Blau ist die Farbe Deines gelben Haares,
19. Rot ist die Farbe Deines grünen Vogels.
20. Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid,
21. Du liebes grünes Tier, ich liebe Dir!
22. Du Deiner Dich Dir, ich Dir, Du mir, — wir!
23. Das gehört beiläufig in die — Glutkiste.
  
24. Anna Blume, Anna, A — N — N — A!
25. Ich träufle Deinen Namen.
26. Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.
27. Weißt Du es Anna, weißt Du es schon,
28. Man kann Dich auch von hinten lesen.
29. Und Du, Du Herrlichste von allen,

<sup>4</sup> *Anna Blume. Dichtungen*, Hannover: Paul Steegemann Verlag, collana "Die Silbergäule", vol. 39/40. L'edizione ebbe un gran successo e numerose ristampe ed edizioni fino al 1922. A partire dall'edizione *Anna Blume. Dichtungen* del 1922 sono incluse anche le prime traduzioni della lirica in francese, olandese e inglese (Schwitters 2004; Nündel 1981, S. 38).

30. Du bist von hinten, wie von vorne:  
31. A — N — N — A.  
32. Rindertalg träufelt . . STREICHELN . . über meinen Rücken.  
33. Anna Blume,  
34. Du tropfes Tier,  
35. Ich — liebe — — — Dir! (Schwitters 2018, pp. 74-75)<sup>5</sup>

Si tratta di una lirica d'amore che erige l'ambiguità ad emblema e lascia irrisolto il nodo dell'interpretazione. Schwitters adotta gli stilemi della classica poesia d'amore rivolta a una figura femminile, ma in chiave parodica e con una lingua sgrammaticata; l'impressione di assurdità trova il suo culmine nel quesito a premi centrale e nel richiamo alla costitutiva "ambivalenza" della protagonista. Così Schwitters costruisce a partire dal nome Anna quella che Peter von Matt definisce "la più ardita metafora amorosa del XX secolo" (von Matt 2009, S. 138). Anna è infatti un nome palindromo, uno dei metaplasmi che maggiormente si legano nei secoli alle potenzialità magiche della lingua dopo il quadrato di SATOR.

Eppure, il personaggio di Anna Blume non nasceva con il componimento.

Una dimensione interpretativa di questa lirica, a lungo tralasciata, è quella di critica politica e sociale, in particolare della polemica concreta contro i critici d'arte, che Schwitters intraprese con questo testo, come è possibile evincere in primo luogo dalla ricostruzione cronologica degli eventi che portarono alla composizione (Disanto 2018).

Un primo esplicito riferimento all'origine e all'identità di Anna Blume, che negli anni diviene pseudonimo e simbolo dell'autore, si trova già in *Die Wahrheit über Anna Blume. Kritik der Kunst. Kritik der Kritik. Kritik der Zeit* (La verità su Anna Blume. Critica dell'arte. Critica della critica. Critica del tempo) di Christof Spengemann (1985; prima pubblicazione: 1920), prima monografia dedicata a Kurt Schwitters, da cui è possibile desumere un primo chiaro collegamento fra Anna Blume e la critica d'arte. Spengemann (1877-1952), pubblicitario e critico d'arte, personaggio centrale della vita artistica di Hannover negli anni Venti, scrive:

[...] vidi a casa di Schwitters un nuovo quadro Merz. Sopra, in obliquo, vi erano riportate le parole "Anna Blume hat ein Vogel". Non si deve mai chiedere a un artista come giunga alle sue creazioni. Il più delle volte non lo sa neanche. E quando lo sa, ha timore di parlarne. Quel quadro fu per me un evento: un artista trasognato, lontano nella sua arte da ogni tendenza attivista, del tutto sospeso nell'assoluto, un individuo apolitico come un bambino, innocuo, buono, pacifico, va per la sua strada.

<sup>5</sup> Con alcune varianti, principalmente tipografiche, rispetto alla versione comparsa su "Der Sturm" nel 1919, il testo della poesia viene fissato da Schwitters nella versione per la stampa del 1947 e inviato in una lettera a Christof Spengemann del 29.9.1947: "L'ho scritto come dovrebbe essere stampato", scrive Schwitters (Schwitters 2018, p. 81). La versione del 1947 sarebbe alla base anche del testo riportato dal curatore Friedhelm Lach in quella che fino ad oggi è ancora l'unica edizione completa dell'opera letteraria di Schwitters (2005, 5 Bde.); lo studioso ha molti meriti, primo fra tutti quello di aver realizzato la citata edizione, che tuttavia è in più punti imprecisa e a volte erronea; anche nel caso di *An Anna Blume* (che nella versione per la stampa del 1947 diventa *AN ANNA BLUME!*) ci sono una serie di omissioni e variazioni (Schwitters 2005, Bd.1, S. 291). La versione per la stampa del 1947 viene edita invece – assieme alla sua traduzione italiana e alla riproduzione della lettera autografa inviata a Spengemann dall'autore – nell'edizione commentata italiana del 2018 a cura di Giulia A. Disanto ed è quella qui riportata (la traduzione italiana completa è riportata nel paragrafo 3 del presente saggio e in Schwitters 2018, pp. 72-73). La nuova edizione critica delle opere di Kurt Schwitters, dal titolo *Alle Texte*, a cura di U. Kocher, I. Schulz e della *Kurt und Ernst Schwitters Stiftung* è ferma per ora a due volumi (Schwitters 2014 e 2019), si attendono i successivi, tra cui il volume dedicato alla lirica.

Assorbe dentro di sé l'atmosfera che lo circonda. Inconsapevolmente. Fa rifluirne l'effetto nelle sue creazioni. Inconsapevolmente. Mentre lavora, gli vengono in mente le parole che ha letto su uno steccato. Devono averlo commosso nella loro ingenuità. Le scrisse nel suo quadro, divennero parte di quel quadro, del tutto prive di senso, per effetto di un'eco, che da lui risuonava, in risposta agli insensati eventi contemporanei (Spengemann 1985, S. 15-16).

Come si può desumere da questo passo, la frase centrale del componimento era stata originariamente inserita in un'opera figurativa. E prima ancora Schwitters aveva letto le parole “Anna Blume hat ein Vogel” (Schwitters 2018, S. 74, v. 15; letteralmente: Anna Blume ha un uccello/ad Anna Blume manca una rotella), scritte in bianco, su uno steccato cittadino.<sup>6</sup> Un nome comune, “Blume” (“fiore”; in tedesco sostantivo femminile) che diviene antonomastico e suggerisce una pluralità di possibili interpretazioni: una donna di nome Anna Blume, un fiore di nome Anna, una donna che è come un fiore – secondo una similitudine oltremodo diffusa nella lirica amorosa – e che possiede o porta con sé un uccello ovvero è un po' fuori di testa. Una frase, suggerita dalle stimolazioni percettive di una passeggiata metropolitana, che ha l'effetto di un lampo creativo, si fa crogiuolo d'idee. La frase “Anna Blume hat ein Vogel” è il perno di questa costruzione lirica dell'illogicità e, assieme al nome della protagonista, costituisce senza dubbio il maggior ostacolo traduttivo della poesia. Si tratta infatti di una frase del tutto ambigua, che ha un significato concreto, per cui la protagonista possederebbe un uccello e quindi, come ipotizza Armin Arnold, anche in virtù del suo vestito bianco e rosso e del suo modo di camminare sulle mani, potrebbe essere né più e né meno che un'artista circense (Arnold 1972). Anche se “einen Vogel haben” è un'espressione idiomatica molto comune in tedesco che allude a una certa follia della protagonista, simile all'espressione italiana “a qualcuno manca una rotella”. E poi, a ben vedere, la frase corretta dovrebbe avere un complemento diretto in caso accusativo, ovvero “einen Vogel” (non “ein Vogel”); ma in un testo che gioca a eludere il rispetto delle regole grammaticali, che si apre con un dialettale e sgrammaticato “ich liebe DIR”, come va intesa questa mancanza di desinenza che forse solo riprende la comune parlata orale? Di fatto il v. 15 non esclude la possibile lettura, suggerita da Noël Reumkens (2007, S. 74), in cui “ein Vogel” è, come parrebbe corretto grammaticalmente, un nominativo e “Blume” sarebbe pertanto il vero complemento diretto, solo anticipato; il costruito anfibologico significherebbe in tal caso: “un uccello ha Anna Blume” ovvero “un uccello ha il fiore Anna”, forse lo porta stretto nel suo becco. In sintesi, si tratta di una frase che, nella sua ambiguità parossistica, sembra farsi gioco del lettore e dell'interprete e che rappresenta uno scoglio traduttivo imponente.

Nella sua casuale e involontaria ambiguità la frase dovette molto divertire Schwitters, che la trascrisse dapprima in un suo assemblage. E come una colossale burla, invece, dovette risuonare l'espressione ai critici d'arte che la lessero – trascritta in obliquo – su quella che doveva essere un'opera d'arte. Ne rimasero sconcertati.

Già nel giugno 1918, la galleria *Der Sturm* di Herwarth Walden aveva ospitato una mostra in cui Schwitters era rappresentato con ben 19 quadri astratti, accanto alle opere di Albert Bloch, Emmy Klinker ed Elisabeth Niemann. Nel 1919, nel tentativo di rimettere di nuovo al centro della vita culturale berlinese, in rapidissima evoluzione, la sua galleria, che era stata un indiscusso punto di riferimento per la corrente espressionista tedesca, Walden presenta le opere di Kurt Schwitters in ben sei mostre; non vi compaiono questa volta solo opere d'astrazione ma anche i *Merzbilder*, i primi quadri Merz, testimoni di

<sup>6</sup> La circostanza viene confermata anche dalla dichiarazione di una cugina di Schwitters, Elisabeth Keitel, che riferisce di una passeggiata nel quartiere di *Vier Grenzen* a Hannover, durante la quale l'autore avrebbe indicato dove di preciso aveva trovato la scritta (Döhl 1988, S. 1-40; Webster 2018/2019).

quella sperimentazione radicale che nella produzione di Schwitters si compie, per l'appunto, nell'immediato primo dopoguerra. A destare sconcerto fra i critici sono soprattutto le opere esposte durante la settantaseiesima mostra della galleria, nel giugno-luglio 1919 (Schwitters 2014, S. 1006). Tra queste figura un'opera di Schwitters con l'iscrizione "Anna Blume hat ein Vogel", probabilmente la stessa a cui allude Spengemann: si tratta di *Das Kreuz des Erlösers* (La croce del Redentore, 1919; Orchard/Schulz 2000-2006, CR Nr. 448), un'opera andata perduta di cui resta solo una riproduzione in cartolina.<sup>7</sup>

Nel numero di quel luglio 1919 la rivista dell'omonima galleria pubblica una poesia di Spengemann intitolata *Der Künstler* (L'artista) in cui è nominata Anna Blume e viene riprodotto il disegno *Konstruktion* di Schwitters (Orchard/Schulz 2000-2006, CR Nr. 557, in cui si cita Anna Blume assieme a un altro personaggio letterario di Schwitters, suo alter ego maschile: Franz Müller). E sarà solo nel successivo numero della stessa rivista, ovvero nell'agosto 1919, che la poesia di Schwitters *An Anna Blume* verrà data per la prima volta alle stampe. Così recitano i versi finali di *Der Künstler*:

Die Herren vom stampfenden Leben erbeben:  
Heute! Den Rücken gegen den Tag!  
Solcher Unfug!  
Will er uns uzen?  
Wer ist überhaupt Anna Blume?  
Verborgenes Hirn!  
Er malte das Bildnis der Zeit und wußte es nicht.  
Nun kniet er von einem Gänseblümchen und betet.<sup>8</sup>

Per lungo tempo si è interpretata la pubblicazione di *Der Künstler* come una sorta di lancio pubblicitario della poesia prima ancora della sua pubblicazione.<sup>9</sup> In realtà, i versi di Spengemann registravano probabilmente le vive voci dei presenti alla mostra. I critici, frementi "signori della vita scalpitante", in particolare di Ernst Cohn-Wiener, firma di punta della "Neue Berliner Zeitung", reagirono con veemenza e, secondo una lettura diffusa in epoca guglielmina, si interpretò l'apparente mancanza di senso dell'opera come segno di un'insania mentale del suo fautore ("mente deviata"), per un bizzarro legame tra genio e follia (Hereth 1996, S. 17-36). Schwitters, per nulla felice di quelle critiche, dedicherà allora ad Anna Blume, sulla cui identità molti s'interrogavano, una poesia d'amore a dimostrazione della sua esistenza; e considerata l'origine della frase, una Anna Blume esisteva davvero.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> L'opera era nota anche col titolo *Anna Blume hat ein Vogel*, una riproduzione è inclusa nell'unico numero della rivista "Der Zeltweg", nov. 1919, a cura del movimento Dada zurighese (Elderfield 1987, S. 42 e S. 429, nota 44).

<sup>8</sup> Da Ch. Spengemann, *Der Künstler* [L'artista], in "Der Sturm", 1919, X, 4, p. 61: "Fremono i signori della vita scalpitante: / Oggi! Voltando la schiena al giorno! / Che stupidaggini! / Vuole burlarsi di noi? / Chi sarebbe poi Anna Blume? /Mente deviata! / Egli dipinse il ritratto di un'epoca senza saperlo. / Ebbene s'inginocchia davanti a una margheritina e prega".

<sup>9</sup> L'editore Paul Steegemann adottò poi una serie di strategie di pubblicizzazione del volume. È nota la vicenda della pubblicazione del componimento sulle colonne cittadine per affissioni pubblicitarie: nel giugno 1920 compare a Hannover un manifesto, dove in azzurro su sfondo bianco sono trascritti i dieci comandamenti, con un'aggiunta: "Attenzione a non sbagliare, Dio non scherza!"; otto giorni dopo, vi viene affisso accanto un altro manifesto con i versi di *An Anna Blume* incorniciati in rosso. Questa volta è il comune cittadino a indignarsi di fronte all'assurda e ardita provocazione (Nündel 1981, S. 37-38).

<sup>10</sup>Una lapide nel cimitero del quartiere di Marienwerder a Hannover riporta il nome di Anna Blume (Albrecht 1992).

Certo la Anna Blume di Kurt Schwitters è una creatura fatta di segno, il suo corpo femminile è grafico e linguistico, ambivalente come il suo nome (vv. 27-31: “Sai tu Anna, Tu già lo sai, / Ti si può leggere anche da dietro. / E Tu, Tu la più splendida di tutte, / Tu sei da dietro come da davanti: / A – N – N – A”, in Schwitters 2018, p. 73).

Una conferma del fatto che la poesia *AN ANNA BLUME!* sia nata con ogni probabilità come reazione alle critiche ricevute in ambito artistico la offre un altro testo, incluso tra le prose di Schwitters e catalogato come “Tran”, nome con cui Schwitters intitolò i testi satirici in cui affrontava la questione della critica d’arte.

*Auguste Bolte* (Schwitters 2005, Bd. 2, S. 68-93; ed. ita: *Augusta Bolte*, in Schwitters 2018, pp. 7-69) è una prosa del 1922, pubblicata per la prima volta nel 1923 per la casa editrice “Der Sturm”. La sua protagonista porta nel nome l’aggettivo “augusta”, “sublime”, prende il cognome invece da un personaggio dello scrittore umorista e illustratore, conterraneo di Schwitters, Wilhelm Busch: Augusta sembra in definitiva una sublime vedova Bolte (la prima vittima degli scherzi dei due birbanti Max e Moritz dell’omonima opera di Busch), una sorta di Anna Blume più in avanti con gli anni, a cui il narratore suggerisce a più riprese nel testo di risolvere la sua vicenda con un matrimonio, che tuttavia non le riesce.<sup>11</sup> La prosa riprende, in primis nelle iniziali della protagonista, il mito di Anna Blume e può essere considerata il culmine estetico della sperimentazione del ciclo *Anna Blume. Dichtungen* di cui ripropone alcune questioni chiave.

Come accade per il componimento in versi, anche in questo caso il testo svela i meccanismi della sua costruzione, il funzionamento concreto della lingua. A farsi racconto sono infatti gli stessi modi di dire, i giochi di parole, le cifre numeriche; come in Lewis Carroll,<sup>12</sup> anche in Augusta Bolte la lingua ispira le vicende e guida l’azione. E se in *Attraverso lo specchio* sono alcuni elementi del paesaggio, in primo luogo i ruscelli – segnalati graficamente da una sequenza sfasata di asterischi (Carroll 1978 e 2016, p. 11, 12 et al.) – a raffigurare le linee della scacchiera, i movimenti di Augusta oscillano lungo le linee perpendicolari delle strade in una topografia metropolitana fatta di linee e angoli:

AUGUSTA BOLTE vide passare per la strada all’incirca 10 persone, che camminavano dritto avanti in una sola stessa direzione. Ad Augusta Bolte la cosa sembrò sospetta, a dire il vero molto sospetta. 10 persone che camminavano in una sola stessa direzione. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Doveva esser accaduto qualcosa. Perché altrimenti non camminerebbero esattamente 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 persone proprio in una sola stessa direzione. Quando infatti non accade nulla, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 persone non camminano esattamente nella stessa direzione, perché in quel caso 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 persone camminano in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 direzioni diverse. Almeno questo è certo e la signorina Augusta Bolte era sempre stata una fanciulla sveglia, sin dai tempi della scuola. [...] Augusta sapeva che la sua considerazione era giusta, e sapeva molto altro ancora. Per esempio, sapeva che Augusta con giusta far rima doveva. Augusta contava. [...] In conclusione? Come passare all’azione? Una rima davvero inquietante. Si doveva fare qualcosa, altrimenti sarebbero potute accadere ad Augusta le cose

<sup>11</sup>Come un *refrain* torna la frase: “Che assurdità Augusta, sposarsi era la cosa giusta!” (Schwitters 2018, pp. 47-49 e il commento alle pp. 68-69).

<sup>12</sup>Nota P. Citati: “In anticipo su de Saussure, Lewis Carroll aveva compreso che la lingua non combacia con la realtà. La lingua è arbitraria. Da un lato sta la ‘cosa’ – questo pezzo di pane, questa pietra, questo paesaggio sul quale si posano indolentemente i miei occhi – che, a rigore, non può essere nominata: dall’altro, il ‘nome’; e fra loro si apre un abisso incolmabile. [...] Bastava rispettare la lingua, come noi non facciamo: intendere alla lettera i suoi suggerimenti, ricordare che i nomi non sono *consequentia rerum*, ma, al contrario, le cose sono le conseguenze dei loro nomi. Così, per esempio, se in inglese i rami si pronunciano *bau* essi abbaieranno ‘dietro lo specchio’; i fiori sonnecchieranno pigramente perché ‘aiuola’ vale, in inglese, come ‘letto di fiori’; e se la farfalla si chiama *butterfly*, essa aprirà delle sottili ali di pane e di burro”, P. Citati, *Attraverso lo specchio*, in Carroll 1978 e 2016, pp. V-XII, qui pp. VI-VII.

più inaudite. Con buona probabilità sarebbe soffocata fra le rime. Si sarebbe aggiunta l'allitterazione e, se poi fosse rimasta invischiata in una metrica, sarebbe stata la fine. (*Augusta Bolte*, in Schwitters 2018, pp. 15-18)

Augusta è ossessionata dalla logica della lingua e da essa si fa guidare in azioni che paiono del tutto distorcere la consueta percezione della realtà; i tempi si dilatano e contraggono mentre Augusta nei suoi inseguimenti raggiunge quasi la velocità del suono e rischia di arrivare prima che si possa udire il rumore dei suoi passi (Schwitters 2018, p. 27). Il tempo è sovvertito come la memoria della regina bianca di Carroll, che arbitrariamente si muove avanti e indietro sulla linea temporale.<sup>13</sup> Così anche lo spazio, perciò le case, le stanze e le sedie si sdoppiano, la realtà si fa speculare:

Augusta sapeva che la sua intuizione era giusta, la distanza fra le due case, una di fronte all'altra, si sarebbe fatta sempre più grande e più grande ancora, tanto grande da costringerla a decidere una volta per tutte chi dei due avesse voluto seguire, visto che, pur impegnando ogni sforzo, nell'enorme distanza non sarebbe più riuscita a fare la spola fra le due case. E se pure infine si fosse decisa, quell'uno scelto si sarebbe improvvisamente diviso in due metà. Una metà sarebbe entrata in una stanza e l'altra metà in un'altra. Quale metà avrebbe allora dovuto seguire Augusta? [...] La metà si sarebbe divisa in due quarti, il primo quarto si sarebbe seduto su una sedia, mentre il secondo quarto si sarebbe seduto su un'altra sedia. (*Augusta Bolte*, in Schwitters 2018, p. 29)

Il fallimento di ogni progetto di Augusta nel finale, come l'illogico sillogismo di *AN ANNA BLUME!*, ribadisce l'inconsistenza della cosiddetta logica razionale che è posta in secondo piano, come vuole la poetica Merz, rispetto alla sola coerente consequenzialità del materiale.<sup>14</sup>

Gli anni che vanno dal 1918-1919 al 1922, ovvero tra *An Anna Blume* e *Auguste Bolte*, segnano il periodo di massima produttività letteraria dell'autore: la silloge di poesie esce in quattro edizioni, viene pubblicato un catalogo monografico a lui dedicato nella serie *Sturm-Bilderbücher*, escono i primi sei numeri della rivista "Merz", che Schwitters fonda e dirige, l'artista elabora le sue principali dichiarazioni di teoria estetica. Sono anni in cui egli ottiene un discreto successo, si parla molto di lui nei media, tanto che farà curare la sua rassegna stampa nazionale da un'agenzia pubblicitaria esterna. Ma molte sono anche le voci critiche. Fra i taccuini rinvenuti nel lascito di Schwitters vi è un vecchio quaderno di scuola usato (di 80 fogli a righe, formato 160 x 208 mm). Schwitters utilizza il quaderno – al contrario – per incollarci ritagli di giornale con le stroncature ricevute o anche articoli critici nei confronti di artisti da lui ammirati, come Hans Thoma e Arnold Böcklin, e lo intitola *Kritiken. Spezialhaus für Abfälle* (Critiche. Reparto rifiuti speciali; Schwitters 2014, S. 491 sgg.).

È soprattutto il pittore svizzero ad assurgere ai suoi occhi a simbolo della proverbiale cecità dei critici d'arte. Uno degli articoli conservati da Schwitters, intitolato *I prezzi di Böcklin* e risalente probabilmente al 1911, racconta di come la *Berliner*

<sup>13</sup>“*Through the Looking-Glass* is even richer in mathematical humor than the first *Alice* book. This is partly due to its pervasive chess themes, but also to the fact that Alice's journey into the reversed world behind the mirror allowed Carroll to indulge in all sorts of bizarre reversals of space and time. Left and right symmetries and asymmetries abound. The Tweedle brothers, for instance, are mirror images of each other. The White Queen's memory works both forward and backward in time. She screams with pain *before* the pin of her brooch pricks her finger.” (Gardner 2005, pp. 2-3).

<sup>14</sup>Con *Augusta Bolte* Schwitters sottolineava, tra le altre cose, la pericolosità del pensiero di massa, discuteva di vitalismo e volontà di potere, e prendeva posizione anche contro l'ottusità reativa dei critici d'arte (Disanto 2018).

*Nationalgalerie*, che aveva commissionato un'opera a Böcklin, si fosse poi rifiutata di comprarla. Il quadro finisce nelle mani di un collezionista dal quale, anni dopo, la stessa *Nationalgalerie* lo comprerà, questa volta a un prezzo altissimo. Böcklin rappresentava per Schwitters l'emblema dell'artista in anticipo sui tempi, morto in miseria anche se di grande bravura in vita, perché incompreso e ingiustamente rigettato dalla critica.

Un filo rosso lega le eroine Anna Blume e Auguste Bolte: la reazione dell'artista alle critiche. “Augusta Bolte, Anna Belfiore e Arnold Böcklin hanno le stesse iniziali: A. B.” (Schwitters 2018, S. 15) suona clamorosa la seconda nota in *Augusta Bolte*, che marca una corrispondenza attraverso la simbologia delle iniziali dei nomi.

Anna Blume, come il suo creatore, è una persona percepita come stravagante, forse folle; è un'anticonformista che percorre il mondo camminando sulle mani e portando sui piedi quel cappello che è simbolo primario del costume e della posizione borghese. E camminando a testa in giù vede il mondo alla rovescia. Come al Lenz dell'omonimo racconto di Georg Büchner, che vive trasognato e vicino alla follia e vorrebbe “poter camminare a testa in giù” (Büchner 1999, p. 99) perché gli è greve anche il cielo, così Anna e Alice percepiscono la realtà esterna come un mondo rovesciato. Il ‘Paese delle Meraviglie’ di Alice, al contrario di quel che fa intendere il toponimo, è pieno di personaggi e situazioni inquietanti, non appare davvero un mondo salvo, piuttosto un rispecchiamento dell'altro mondo, del mondo reale.<sup>15</sup>

Il rovesciamento, considerato da Michail Bachtin una delle categorie carnevalesche, è uno degli espedienti più ricorrenti nella sperimentazione letteraria di Schwitters, dalle prose alla poesia concreta e lettrista. La stessa città natale di Hannover è citata a più riprese nel corpus delle opere letterarie come Revon (abbreviazione della parola “Hannover” letta al contrario: Revonnah; Schwitters 2005, Bd. 2, S. 29-38); e troviamo nei racconti di Schwitters ripetutamente inversioni di grandezza, rapporti aritmetici che non tornano, simboli di un'illogicità che sarebbe semplicistico bollare come insensata o fantastica. A ragionare sulle corrispondenze impari di Tweedledum e Tweedledee, dei pezzi disposti da un lato e l'altro della scacchiera, dei molteplici casi di simmetria (e asimmetria) in Carroll, il mondo alla rovescia sembra proiettare nella sua opera come nelle citate opere di Schwitters un diverso ordine sul mondo reale, come fosse una prospettiva o una chiave di lettura; ciò crea un deciso effetto di straniamento che è occasione di presa di coscienza. I mondi rovesciati nello specchio sono forse uno e lo stesso mondo, diversi ma legati.

Dal canto suo, Kurt Schwitters era tipografo di mestiere, la mobilità dei caratteri e il loro necessario rovesciamento ai fini della stampa costituivano per lui un concreto approccio visivo e tattile con le possibilità cinetiche delle lettere nello spazio del foglio e un confronto quasi quotidiano con la lettura retrograda e speculare, di cui anch'egli fa ampio uso.<sup>16</sup>

<sup>15</sup>Cfr. P. Citati, in Carroll 1978 e 2016, p. XII: “Così, dopo aver conosciuto l'altro universo, ci domandiamo se i due libri di Carroll non siano una paradossale glorificazione della terra dove abitiamo. Forse il ‘Paese delle Meraviglie’ è il nostro. Forse gli unici segni di speranza e di felicità, che ci sia dato conoscere, sono apertamente disseminati tra noi: nei ‘pomeriggi dorati’ in cui le barche scivolano lentamente nella corrente tiepida dei fiumi, nella ‘pura fronte senza nubi’ di una bambina [...]”.

<sup>16</sup>È comprensibile che Schwitters sia poi divenuto un grande sperimentatore della poesia concreta, un poeta dell'astrazione (Disanto 2020).

## 2. Anna Blume attraverso lo specchio traduttivo

In considerazione del suo successo, la poesia *An Anna Blume* viene presto tradotta in più lingue. La prima traduzione è in lingua ungherese, per mano di Kahana Mozes, e viene pubblicata col titolo *Annavirágna* sulla rivista avanguardista “MA” già nel 1921 (VI, 3, S. 30). Nel novembre dello stesso anno, in previsione di una “pubblicazione dadaista parigina” a cura di Tristan Tzara (Schwitters 1974, S. 34-35), Schwitters chiede a Roland Schacht una traduzione in francese della sua poesia. Schacht è uno dei primi estimatori dell’arte di Kurt Schwitters, un collezionista della prima ora delle sue opere figurative; Schwitters lo aveva coinvolto, come traduttore in francese, in una collaborazione alla rivista “Die Pille” e a lui chiederà anche di tradurre alcune sue opere letterarie. Rilevante resta il contenuto di una lettera a Schacht del 27 novembre 1920 in cui l’autore si esprime a favore della traduzione del nome della protagonista della sua lirica più nota e approva la proposta del traduttore di trasformare il nome di Anna in “Eve Mafleur” (Schwitters 1974, S. 39-40), anche in considerazione del fatto che la traduzione sarebbe stata pubblicata con testo originale a fronte.

Presto compaiono inoltre la traduzione in olandese di Theo van Doesburg (*Aan Anna Bloeme*, in “Merz 1. Holland Dada”, 1923, S. 12; Schwitters 2019, S. 20-21) e la prima traduzione in lingua inglese di Myrtle Klein *Ann [!] Blossom has wheels* (nel corpo del testo il nome viene corretto in “Anna”), inclusa da Schwitters nell’edizione in volume del 1922 *Anna Blume. Dichtungen* (poi pubblicata in “Transition”, 1927, 3, S. 144-145), assieme alla versione ungherese (K. Mozes) e francese (R. Schacht) del testo. La similarità tra la versione *Ann Blossom has wheels* della non meglio nota Myrtle Klein e una versione solitamente attribuita a Kurt Schwitters, poi modificata in *To Eve Blossom* nella revisione approntata da Ernst Schwitters, figlio dell’artista, assieme a Ursula e Philip Granville (Schwitters 2004, S. 105-106), ha fatto supporre che anche la prima versione in inglese fosse da attribuire a Kurt Schwitters e che il nome della traduttrice non fosse che uno pseudonimo dell’autore (White 2016, S. 249).

La ricostruzione della storia della ricezione testuale del componimento *An Anna Blume* nei primi anni Venti permette di mettere in evidenza per lo meno due aspetti. Il primo ha a che fare con il fatto che Schwitters, che conosceva l’inglese, l’olandese e il norvegese, e traduceva da queste lingue, avesse cercato in ogni caso per quella sua poesia, che evidentemente considerava di punta nella sua produzione in quegli anni, dei traduttori più esperti, sperando in una resa il più possibile efficace. Anche se è lecito ipotizzare che le conoscenze linguistiche nelle citate lingue da parte di Schwitters si fossero rafforzate solo negli anni successivi. La questione del “tradursi”, infatti, si porrà per Schwitters in una prospettiva diversa solo negli anni dell’esilio, prima norvegese, poi inglese, ovvero a partire dal 1937; in questi anni, di fatto gli ultimi dieci della sua vita, la traduzione e l’auto-traduzione, soprattutto in lingua inglese, si legano alle nuove condizioni di vita e all’esigenza di essere recepito in modo più ampio nel Paese in cui ormai dimora.

Mi rendo conto che ora vivo in Inghilterra e dovrei tradurre tutto in inglese per farlo divenire di nuovo mio. Ma come. L’umorismo inglese non è quello tedesco. I giochi di parole inglesi non sono i giochi di parole tedeschi. Si dovrebbe tradurre liberamente. E il pubblico dovrebbe essere molto comprensivo. Vivo in un altro mondo e devo esprimermi in maniera diversa. (Lettera di Kurt Schwitters ed Edith Thomas a Edith e Jan Tschichold del 10.12.1947, *The Getty Research Institute*, Archivio Tschichold, cit. in Schwitters 2019, S. 438)

Il secondo aspetto, testimoniato anche dall’inclusione delle prime traduzioni (in ungherese, francese e inglese) già nell’edizione in volume delle liriche del 1922, sottolinea

l'importanza che Schwitters attribuiva all'epoca all'operazione traduttiva, attraverso la quale egli sperava chiaramente di poter ottenere non solo una più ampia ricezione all'estero, ma anche una più diretta interlocuzione con le avanguardie europee.

Nel secondo dopoguerra molte altre traduzioni e ritraduzioni saranno approntate. Degna di nota è certamente *Anna Mafleur*, la versione francese di Hans Arp e Alain Gheerbrandt (uscita ancora una volta in rivista: "K. Revue de la Poésie", 3, maggio 1949, p. 42; Schwitters 2005, Bd. 1, S. 293), che attesta quel maggior estro nella resa dell'originale che ci si poteva aspettare dall'artista Hans Arp, molto amico di Schwitters, una traduzione più 'dadaista' come forse lo stesso Schwitters si era augurato nel corso del tempo rispetto alla prima traduzione francese di Roland Schacht. E tuttavia la traduzione francese di *An Anna Blume*, come del resto le altre traduzioni dei primi anni Venti, non avevano sortito come effetto quel successo di pubblico che Schwitters si era augurato; nel 1946, quando, dopo gli anni bellici, gli riesce di riprendere la corrispondenza con i suoi amici e colleghi artisti dalla terra d'esilio, Schwitters chiederà una ritraduzione in francese all'amico e collega dadaista Raoul Hausmann, a dimostrazione del fatto che egli si augurava probabilmente una resa che potesse fungere da spinta per la sua ricezione in Europa (lettera di Schwitters a Hausmann, 12.6.1947, in Schwitters 1974, S. 278).

La traduzione rappresentava per lo Schwitters all'apice della sperimentazione Merz, nel periodo 1918-1922, l'ennesima possibilità di ampliare lo strumentario espressivo della lingua *tout court*, intesa come materiale grafico e sonoro, al di là delle differenze semantiche tra le varie lingue. Nelle serate e tournée in cui, non solo in Germania ma anche a Praga e in Olanda,<sup>17</sup> Schwitters recitava i suoi testi in performances di grande effetto, *An Anna Blume* e le sue traduzioni facevano parte del programma fisso delle sue recitazioni assieme alle sue poesie "elementari", ovvero lettriste e numeriche, come *Register (elementar)*, *Gedicht 25 (elementar)*, *Z A (elementar)* e, soprattutto, *Alphabet von hinten*, la poesia lettrista in cui l'alfabeto veniva recitato al contrario (Schwitters 2005, Bd. 1, S. 204-208).

La versione francese di Arp e Gheerbrandt è significativa anche per la ricezione italiana della poesia, che appare nell'agosto del 1957 in "L'esperienza moderna" nella traduzione italiana di Achille Perilli (Schwitters 1957). Come si avrà modo di vedere, la versione di Perilli fa proprie le soluzioni più estrose e meno letterali del francese di Arp e Gheerbrandt e appare essere, in realtà, una traduzione non tanto dall'originale tedesco quanto direttamente dalla versione francese.

Il vero cruccio traduttivo è rappresentato, un po' in tutte le lingue, proprio dalla frase centrale "Anna Blume hat ein Vogel" (v. 15), la prima dell'illogico sillogismo che costituisce il "quesito a premi" (v. 14), nonché dal titolo ovvero dal nome del tu femminile. Se ormai non è più consuetudine tradurre i nomi propri nei testi letterari in lingua italiana, come una volta era in auge anche con i nomi di alcuni autori, da Giovanni Cartesio a Giulio Verne, è chiaro che il nucleo semantico di "Blume" ("fiore") possa andare perso laddove non si traduca. E questo era ben chiaro sia a Schwitters sia a Roland Schacht il quale, piuttosto che tradurre "Anna" in un francese non più palindromo, aveva preferito il più emblematico "Eve", che è palindromo in francese per lo meno graficamente. Molte variazioni ci sono anche nel cognome della protagonista, in tedesco un nome comune di genere femminile usato con valenza antonomastica. Per Roland

<sup>17</sup>Dal gennaio all'aprile 1923 Schwitters attraversò l'Olanda assieme a Vilmos Huszár, Theo e Nelly van Doesburg con una serie di tappe e serate dadaiste. Similmente era accaduto nel 1921 nel viaggio a Praga assieme alla moglie Helma, a Raoul Hausmann e a Hannah Höch, occasione da cui ebbe origine la *Ursonate* (Disanto 2012).

Schacht il titolo diviene *A Eve Mafleur*, per Hans Arp e Alain Gheerbrandt sarà *Anna Mafleur*, per Philipp Grandville che appronta una terza traduzione in lingua francese per il disco *Sonate in Urlauten*, registrato a Londra nel 1958, diventa *A Anna Lafleur* (Schwitters 2005, Bd. 1, S. 293).

Soffermiamoci per un attimo sulla prima traduzione in lingua italiana di Achille Perilli (Schwitters 1957), che, come si è detto, segue pedissequamente la versione di Hans Arp (Schwitters 2005, Bd. 1, S. 293). Perilli non riprende solo il titolo (da “Anna Mafleur” a “Anna Miofiore”) e il verso cruciale (da “Anna rouge a une fleur dans le chapeau”, soluzione non letterale del francese, all’italiano: “Anna rossa ha un fiore nel cappello”), ma anche altri passaggi resi più liberamente nel francese, ad esempio il v. 4, molto allitterativo e musicale in francese (“Qui es-tu, personne sans l’ombre d’un nombre?”) che nell’italiano di Perilli diviene, più prosasticamente: “Chi se tu, persona senza l’ombra di un numero?”; risulta qui perso del tutto non solo il nucleo significativo complesso del termine tedesco “Frauenzimmer”,<sup>18</sup> ma anche l’incedere ritmico della versione francese che in italiano non può essere preservato. Stessa cosa dicasi per altre immagini introdotte dalla versione francese come “sur quel pied le clocher danse” o “le parfum de ta fleur verte” (Perilli, v. 6: “lascia parlare, essi non sanno su quale piede danzi il campanile”, v. 19: “Rosso è il profumo del tuo fiore verde”). Se possono apparire audaci le soluzioni del francese, esse posseggono tuttavia nell’equilibrio complessivo di immagini e sonorità del testo una loro poeticità, che si disperde invece del tutto nella versione italiana, la quale non può mantenere né le allitterazioni né le rime delle terminazioni del francese. L’idea della stravagante follia di Anna Blume viene affidata a “un fiore nel cappello”. E se è vero che al cappello la poesia tedesca, da *Der Lindenbaum* di Müller a *Weltende* di van Hoddiss, attribuisce una simbolicità che designa l’integrità identitaria personale e sociale, e il rischio di perdere il cappello lascia presagire il pericolo di perdere se stessi, l’immagine anche un po’ leziosa del fiore nel cappello è certo tutt’altra cosa rispetto al più esplicito e colloquiale “hat ein Vogel”.

Tra le successive versioni italiane va nominata quella molto più vicina all’originale tedesco *Ad Anna Fiore*, tradotta da Anna Maria Giachino per l’antologia *Poesia tedesca del Novecento* uscita per Rizzoli nel 1977.<sup>19</sup>

Fa qui la sua comparsa l’immagine del “grillo” (probabilmente in riferimento al modo di dire “avere un grillo per la testa”) poi ripresa da altre traduzioni italiane, come resa di quel “hat ein Vogel” (lett. “ha un uccello”) in riferimento all’insania della fanciulla.

La resa traduttiva di questo verso si riverbera del resto nei versi successivi (vv. 18-21) dove l’animale ritorna nella ironica attribuzione di colori che fa evidentemente riferimento a un dibattito artistico in seno all’espressionismo artistico e dove, soprattutto,

<sup>18</sup>Inizialmente nel significato di ambiente dove si intrattengono le donne nel senso di “frauenstube” il termine comincia a designare collettivamente le donne di corte che occupano quello spazio, “die weibliche dienerschaft”, per divenire poi di nuovo una designazione del singolo individuo di sesso femminile; comincia poi a indicare una donna fine e di cultura (“eine feine, gebildete frauensperson”), ma più spesso ironicamente una donna del tutto comune (“eine gemeine, gewöhnliche frau”); il termine viene usato oggi in senso principalmente spregiativo. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, versione digitale a cura del Trier Center for Digital Humanities del 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=F08249> (ultima consultazione 22.08.2023).

<sup>19</sup>Una versione del tutto analoga a quella di Giachino viene attribuita da alcuni ad Arturo Schwarz. Non mi è stato possibile risalire all’eventuale prima data di pubblicazione a stampa di questa versione. Si veda ad esempio “Nazione Indiana”, <https://www.nazioneindiana.com/2010/02/07/kurt-schwitters-an-anna-blume/> (data di ultima consultazione: 01.08.2023).

come nei versi finali del componimento, si stabilisce una similitudine tra la donna e l'animale (v. 21: “Du liebes grünes Tier, ich liebe dir”; lett. “tu caro verde animale, io amo a te”). Vediamo alcune soluzioni traduttive di questo passaggio, considerando la prima traduzione in francese di Roland Schacht, la prima inglese di Myrtle Klein, la traduzione inglese di Ernst Schwitters con i Grandville:

Concours: I ° Eve Mafleur est ma boule.  
 II ° Eve Mafleur est rouge.  
 III ° Quelle couleur a la boule?  
 La couleur de ta crinière jaune est bleue.  
 Le roulement de ta boule est vert.  
 Oh toi, fille simple en robe de tous les jours, ma bête verte bien-aimée, je t'aime à toi!  
 (R. Schacht, *A Eve Mafleur*, in Schwitters 2005, Bd. 1, S. 292)

Prizequestion: 1. Anna Blossom has wheels.  
 2. Anna Blossom is red.  
 3. What color are the wheels?  
 Blue is the color of thy yellow hair.  
 Red is the whirl of thy green wheels.  
 Thou simple maiden in everyday-dress, thou dear green animal, I love thine!  
 (M. Klein, *Ann [!] Blossom has wheels*, Schwitters 1927)

Prize-question: 1.] Eve Blossom is nuts.  
 2.] Eve Blossom is red.  
 3.] What colour are the nuts?  
 Blue is the colour of thy yellow hair.  
 Red are the kernels of thy green nuts.  
 Thou simple maiden in everyday-dress, thou sweet green beast, I love thine! –  
 (E. Schwitters, Ph. e U. Grandville, *To Eve Blossom*, in Schwitters 2004, S. 105)

In tutti i casi la questione più spinosa appare la resa dell'espressione idiomatica nel primo verso del quesito a premi, il quale imita la struttura di un sillogismo ma con errata impostazione delle premesse: il verbo del v. 15 non è “essere”, come al v. 16, ma “avere”; non si dice infatti “Anna Blume *ist* ein Vogel” (“Anna Blume è un uccello”), ma “ha” un uccello; e pertanto non è detto che l'uccello debba essere dello stesso colore di Anna Blume. Tuttavia al v. 21, dopo aver dichiarato al v. 19 “Rot ist die Farbe Deines grünen Vogels” (“rosso è il colore del tuo uccello verde”), l'io lirico si rivolge ad Anna chiamandola “du liebes grünes Tier” (“tu amato animale verde”) dichiarando cioè l'identità tra la donna e l'animale. Quest'ultimo aspetto, laddove non si traduca “Vogel” con il corrispettivo, nelle varie lingue, di “uccello”, naturalmente va ‘smarrito’.

Vediamo ora alcune traduzioni in lingua italiana.<sup>20</sup>

*Anna Miofiore*

<sup>20</sup>Delle prime due (Perilli e Giachino) si è già detto; entrambe traducono dalla prima versione del testo uscita su “Der Sturm”. Le seconde due (Ruffili e Pusterla) traducono dalla versione a cura di F. Lach, che è quella di Schwitters del 1947 ma come si è detto, è imprecisa; le ultime due versioni sono incluse in un'edizione a stampa con CD che rende conto di un bel progetto a cura della regione Bassa Sassonia e che raccoglie 154 versioni da 137 Paesi, in svariate lingue. Si parla in questo caso di “Nachdichtungen”, termine che in tedesco più che “Übersetzung” rende l'idea di una traduzione libera, quasi un poetico rifacimento. Si sono scelti i versi in cui è possibile osservare una maggiore diversità fra le scelte traduttive di chi traduce.

Anna, fiore, mio fiore, oh! ben amata dai miei ventisette sensi,  
io ti amo [...]  
Chi sei tu, persona senza l'ombra di un numero?  
– Tu sei, sei tu? [...]  
Concorso filosofico:  
1 – Anna rossa ha un fiore nel cappello.  
2 – Anna fiore è rossa.  
3 – Qual è il colore del fiore?  
Bleu è il colore dei tuoi capelli gialli.  
Rosso è il profumo del tuo fiore verde.  
O te, ragazza modesta nella veste di tutti i giorni, animale verde [...]  
Delle gocce di grasso di bue cadono carezzando la mia schiena.  
Anna Fiore, Mio Fiore, te animale di gocce, io ti amo. (trad. it. di A. Perilli, in Schwitters  
1957)

*Ad Anna Fiore*

O tu, amata dei miei ventisette sensi, io a te  
amo! [...]  
Chi sei tu, innumerevole femmina? Tu sei...sei tu? [...]  
Indovinello: 1. Anna Fiore ha un grillo.  
2. Anna Fiore è rossa.  
3. Che colore ha il grillo?  
Blu è il colore dei tuoi capelli gialli.  
Rosso è il tubare del tuo verde grillo.  
Tu ragazza schietta nel vestito di casa, tu cara verde bestiola [...]  
Sego di bue gocciola accarezzare sulla mia schiena.  
Anna Fiore, tu bestiola, gocciolone, io amo a te. (trad. it. di A.M. Giachino, in Giachino  
/ Rossetto Sertoli 1977, p. 135)

*Ad Anna Fiore*

Oh tu, amata dei miei 27 sensi, ti amo! [...]  
Chi sei tu, innumerabile donna? Tu sei, chi sei? [...]  
Domande a premio:  
1) Anna Fiore ha la testa piena di uccelli  
2) Anna Fiore è rossa  
3) Di che colore sono gli uccelli?  
Blu è il colore dei tuoi gialli capelli,  
rosso è il colore dei tuoi verdi uccelli,  
tu, modesta ragazza in veste di tutti i giorni,  
tu, caro animale verde [...]  
Cera si distilla CAREZZANDO le mie spalle.  
Anna Fiore,  
animale gocciolante,  
io – ti – amo! (trad. it. di P. Ruffili, in Weiberg et al. 2000, S. 91)

*A: Anna Fiore*

O Tu, diletta dei miei 27 sensi, io ti amo: a te! [...]  
Chi sei tu, innumerevole donna, sei tu, sei? [...]  
Quiz (a premi)  
1. Anna Fiore ha un bel grillo per la testa.  
2. Anna Fiore è rossa.  
3. Qual è il colore del grillo di Anna Fiore?  
Blu: è il colore dei tuoi capelli gialli.  
Rosso: è il colore del tuo grillo verde.  
Tu, ragazza semplice in abiti domestici,  
Tu, amatissima bestia verde [...]

Sego di bue goccia CAREZZARE sulle mie spalle.  
 Anna Fiore,  
 Tu, stillante animale,  
 Io...a te...ti...amo! (trad. it. di F. Pusterla, in Weiberg et al. 2000, S. 179)

Una delle prime cose che è possibile notare in queste versioni è che un po' tutte tendono a 'livellare' le spinosità grammaticali, a partire dal "ich liebe DIR", che di fatto solo Giachino traduce ricorrendo a un complemento di termine, tuttavia anticipato con un effetto quasi enfatico, che suona meno sgrammaticato di un eventuale "io amo a te". Le maggiori differenze si concentrano sul quindicesimo verso, come si era anticipato. E se la soluzione di Perilli si ispira, io credo, a quella di Arp e trova in quel testo la sua legittimazione, l'uccello si trasforma – per così dire – in grillo in Giachino per far ricorso a una frase idiomatica italiana di significato affine incentrata su un animale, anche se "avere un grillo" non è in italiano così chiaro nel riferimento alla stranezza o follia come l'espressione tedesca; più esplicito è invece "ha un bel grillo per la testa" di Pusterla; mentre Ruffili opta per un "ha la testa piena di uccelli", restando più vicino all'originale e tuttavia richiamandosi, con buona probabilità, al "ha la testa piena di grilli" (o "ha un grillo per la testa") che funge da punto di partenza anche nelle altre due versioni (Giachino, Pusterla) e che indica "l'esser pieno di idee bizzarre, capricciose".<sup>21</sup> L'espressione idiomatica tedesca "einen Vogel haben" significa "nicht recht bei Verstand sein", essere un po' fuori di testa. Aldilà del fatto che "Vogel" in tedesco ricorre in un'ampia gamma di riferimenti idiomatici,<sup>22</sup> molto più ampia di quanto accada nel caso dell'italiano "uccello", mi pare che la sottile ma netta differenza fra 'Anna Blume che ha un grillo per la testa' e 'Anna Blume a cui manca una rotella', ad esempio, stia nel fatto che la prima espressione attribuisca alla ragazza una sorta di intenzionalità nel suo strano agire, come se avesse imprevedibili idee per la testa che intende realizzare e la rendono in qualche modo pericolosa (come sarà per la più vitalistica Augusta Bolte), mentre la seconda opzione è maggiormente passiva, come se la stranezza e finanche la follia di questo personaggio fosse di fatto una proiezione dall'esterno sulla ragazza (si veda il v. 5: "La gente dice..."); appare essere quest'ultimo il caso di Anna Blume ed è proprio in polemica con quella percezione esterna che l'autore redige la poesia d'amore con tutto l'afflato, l'ardore e la divertita provocazione che leggiamo nel testo.

### 3. Anna Blume e Anna Belfiore: tradurre per tropi e per rime

Le singole scelte operate per giungere al testo tradotto finale vanno certo misurate nell'economia complessiva del testo stesso, in cui la forma non è un livello di significazione opzionale; in particolare la traduzione di poesia pone in maniera icastica la necessità di tradurre la forma.

<sup>21</sup>Si fa riferimento al *Vocabolario della lingua italiana* dell'Istituto Treccani, versione online: <https://www.treccani.it/vocabolario/vocabolario/> (ultima consultazione: 1.8.2023)

<sup>22</sup>Si veda ancora una volta la ricca quantità di riferimenti alla storia letteraria nei significati e nelle frequenze idiomatiche del sostantivo "Vogel" in tedesco come riportata nel *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, versione digitale a cura del Trier Center for Digital Humanities del 01/23: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=V09341> (ultima consultazione: 1.8.2023). Si noti, infine, che sebbene il riferimento osceno del vocabolo al sesso maschile non sia per nulla diffuso in tedesco come nella lingua italiana, esso tuttavia è attestato anche in tedesco, cfr. *ivi*, sottovoce 17, k.

A riprova di ciò citerò il caso della prosa *Augusta Bolte*, in cui, come si è avuto modo di accennare, il personaggio è guidato nelle sue azioni concrete dalle strutture formali della lingua, da cui si snocciola l'intera trama. In primis, il nome della protagonista ha un valore simbolico: le iniziali sono le stesse di Anna Blume e di Arnold Böcklin, come Schwitters dichiara in nota, e la prosa riprende il discorso sulla critica d'arte e sulla difficile accettazione sociale e politica di un artista che sperimenti nuove forme espressive (Disanto 2018). Il nome della protagonista riverbera nel testo attraverso alcune rime ripetute: anche se si tratta di una prosa, la rima è estremamente rilevante, poiché crea, non diversamente da quanto accade in poesia, dei legami tra le sfere semantiche di quelle parole, congiunte attraverso la comune sonorità. A testimoniare una sorta di ambizione vitalistica di Augusta Bolte, Schwitters – che partecipa così al dibattito filosofico sulla *Lebensphilosophie* di matrice nietzschiana (Kemper 1972) – associa tramite rima il nome della protagonista al preterito di tre verbi modali, che in sequenza rappresentano l'evoluzione persino violenta delle azioni del personaggio: “wußte”, “mußte”, “wollte” (lett.: “sapeva”, “doveva”, “voleva”); i primi due verbi rimano con il tedesco “Auguste”, il terzo con “Bolte”. La rima permette, inoltre, il passaggio nel testo da una sequenza narrativa alla successiva, con argomentazioni del tipo: “Und nun? Was war zu tun? Ein unerhörter Reim!” (Schwitters 2005, Bd. 2, S. 72: trad. it.: “E, in conclusione? Come passare all'azione? Una rima inaudita!”; in Schwitters 2018, p. 17).

Siamo di fronte ad espedienti formali di enorme significato e la traduzione non può sottrarsi a un confronto con la necessità di rendere la forma e direi anzi che la pratica traduttiva è chiamata a far propria, in questi casi, la medesima pratica di gioco con la lingua che anima l'originale. Si osservino i passaggi seguenti, dove i corsivi evidenziano le parole in rima:

Z.B. *wußte Augusta*, dass sie sich auf *wußte* reimen *mußte*. [...] Es war *Auguste klar*, wobei sich *war* auf *klar* reimt, daß etwas los sein *mußte*, wobei sich *mußte* sich wieder auf *Auguste* reimte. [...] Das *mußte* was bedeuten. Alles dieses, unter anderm auch die vielen Reime, bestärkte *Auguste* in dem richtigen Bewußtsein, daß hier was los sein *mußte*, welches sie bestimmt erfahren *wollte*. Denn warum hieß sie sonst *Bolte*? Ohne Grund reimt man sich nicht ein ganzes Leben lang auf *wollte*. (*Auguste Bolte*, in Schwitters 2005, Bd. 2, S. 72-76)

Per esempio, *sapeva* che *Augusta* con *giusta* far rima *doveva*. [...] Per *Augusta* non era solo una *chimera* (laddove “*era*” faceva rima con “*chimera*”), qualcosa *doveva* essere accaduto, la sua intuizione era *giusta* (laddove “*giusta*” tornava a far rima con “*Augusta*”). [...] *Doveva* significare qualcosa. Per tutte le circostanze e, tra l'altro, per le numerose rime, *Augusta* era sempre più convinta che la sua intuizione fosse *giusta*, che qualcosa dovesse essere accaduto; e, pur di riuscire a sapere quel che era accaduto, *Augusta* avrebbe scatenato *rivolte*. Perché altrimenti si sarebbe chiamata *Bolte*? Non si rima tutta la vita con “*rivolte*”, così senza motivo. (*Augusta Bolte*, trad. it. di G.A. Disanto, in Schwitters 2018, pp. 16-24)

Chi vorrà percorrere le ‘corrispondenze’ tra i due passaggi noterà che tradurre la forma in una lingua diversa dal punto di vista morfosintattico e fonetico fa porre in secondo piano, anche se spesso solo in apparenza, la letteralità. Secondo uno stereotipo consolidato, che oggi si dovrebbe finalmente anche riconoscere nella sua componente sessista, si verrebbe così meno a un vincolo di ‘fedeltà’. In realtà la traduzione non ha vincolo di fedeltà (femminile) nei confronti dell'autorevole originale (maschile),<sup>23</sup> ma è piuttosto un

<sup>23</sup>“Les belles infidèles” è espressione di Gilles Ménage risalente alla fine del Seicento. Di fatto anche Schleiermacher con la metafora della maternità-paternità lascia presumere che il rapporto fra traduttore e

incontro, una “Begegnung” per dirla con Paul Celan, che fa coincidere la *Dichtung* e la traduzione nella medesima visione poetica (Gellhaus 1997, S. 9-16). Tradurre è un modo per dare vita a un testo in una lingua in cui diversamente non esisterebbe, e per offrire a nuovi lettori un testo che, nella versione originale, spesso è stato scritto e letto solo molti anni prima.

Tradurre tropi e rime è naturalmente un’operazione complessa e ci siamo anche abituati a una tradizione traduttiva di poesia che, di fronte allo svincolarsi delle forme metriche novecentesche sempre più dissolte nel verso libero, ancor meno ha avvertito la necessità di raccogliere la sfida di una traduzione che considerasse anche la forma (Magrelli 2018, p. 113).

Eppure è essenziale preservare l’ambiguità costitutiva del testo poetico (e non solo), la molteplicità espressiva veicolata da tropi, metafore, immagini, musicalità e qualità grafica con cui si realizza la continua rifrazione di suggestioni di cui il testo poetico è permeato. Nel caso della poesia *AN ANNA BLUME!* persino gli aspetti tipografici divengono rilevanti per la comprensione complessiva del testo.

Nell’edizione italiana del 2018 si traduce:

A ANNA BELFIORE!

O Tu, amata dei miei 27 sensi, io amo A TE!  
Tu, il Tuo, Te Ti, io Ti, Tu mi, — noi?  
A proposito, questo qui non c’entra!

Chi sei Tu, innumerabile donnina, Tu sei, sei Tu?  
La gente dice: Tu saresti.  
Lasciala dire, non sa come si tiene il campanile.

Porti il cappello sopra i Tuoi piedi e vai in giro su le mani.  
Sulle mani Tu vai in giro.

Ehi, i Tuoi vestiti rossi, segati in pieghe bianche,  
Di rosso io amo Anna Belfiore, di rosso io amo a Te.  
Tu, il Tuo, Te Ti, io Ti, Tu mi, — noi?  
A proposito, questo va nella fredda brace!  
Anna Belfiore, rosso Belfiore Anna, come dice la gente?

*Quesito a premi:*

- 1.) Anna Belfiore ha un uccello (e una rotella fuori posto).
- 2.) Anna Belfiore è rossa.
- 3.) Che colore ha l’uccello.

Blu è il colore dei Tuoi capelli gialli,  
Rosso è il colore del Tuo uccello verde.  
Tu ragazza semplice in abito da strapazzo  
Tu, diletto verde animale te, io amo a Te!  
Tu il Tuo Te Ti, io Ti, Tu mi, — noi!  
A proposito, questo va — dove giace la brace.

Anna Belfiore, Anna, A — N — N — A!  
Vado stillando il Tuo nome goccia a goccia.

testo originale debba intendersi normato da regole simili a quelle di un patto matrimoniale. Sulle metafore gender in traduzione v. Chamberlain 2001.

Il Tuo nome gocciola come molle sego di bue.  
Sai Tu Anna, Tu già lo sai,  
Ti si può leggere anche da dietro.  
E Tu, Tu la più splendida di tutte,  
Tu sei da dietro come da davanti:  
A — N — N — A.  
Sego di bue stilla . . CAREZZARE . . sulla mia schiena.  
Anna Belfiore,  
Tu, goccianimale te,  
Io — amo — — — — a Te! (trad. it. di G.A. Disanto, in Schwitters 2018, pp. 72-73)

Importante è stata, in questo caso, la ricostruzione delle particolarità grafiche della versione manoscritta di Schwitters (Schwitters 2018, pp. 77-79) in cui è presente ad esempio il carattere maiuscolo in alcuni passaggi: il titolo, accompagnato da un punto esclamativo; il plateale e sgrammaticato “DIR”; la compitazione del nome A-N-N-A; infine, quel “CAREZZARE” sul finale che, come un infinito paradigmatico, nel mezzo di una frase sintagmatica che fa senso a sé, lascia un po’ interdetti, e infatti spesso viene modificato in traduzione (in italiano, nel caso di Ruffili e Perilli, con un gerundio). Nella traduzione di Giachino, in generale più letterale rispetto alle altre, resta un infinito, ma il verso italiano ‘non scorre’, io credo proprio in virtù dell’assenza di quei puntini sospensivi che incorniciano la parola nella versione del 1947 e che oltre a fare di quell’infinito un inciso, come era ricorrente già nella poesia espressionista, imitano e suggeriscono graficamente il gocciolio che è oggetto di quel passaggio, un po’ come accade per i ruscelli di Alice, per cui “CAREZZARE” è espressione di aposiopesi. Al maiuscolo, inoltre, Schwitters attribuisce certamente un’enfasi che è quasi un’indicazione didascalica per la declamazione, come fa altrove nel suo corpus letterario fino alla stesura della *Ursonate*. Nella traduzione del 2018 a cambiare è soprattutto il nome di Anna Blume in Anna Belfiore: la ragione principale è l’importanza simbolica delle iniziali del nome; dal punto di vista sonoro, inoltre, l’italiano “bel” ripropone le prime consonanti (e una vocale) di “Blume”, cui è vicino per assonanza. Per le medesime ragioni non si è ricorso alla “-d” eufonica per la preposizione “a”, essendo il tedesco “An” cacofonico rispetto al successivo “Anna” e Schwitters aveva l’abitudine, nelle sue declamazioni, di giocare con i balbettii di alcune sillabe.

Il dativo “DIR” non è l’unico solecismo del testo, molte traduzioni di fatto hanno offuscato questo aspetto, che è invece ripetutamente presente: ad esempio, nella declinazione del pronome “du” nella prima parte del v. 2 dove l’io lirico sembra interrogarsi su quali siano le forme corrette snocciolandole a una ad una, prima che la declinazione dei casi suggerisca un magico “noi”, ovvero lasci balenare la possibilità di un incontro con l’amata; ma l’eventualità viene spazzata via al terzo verso (“questo qui non c’entra”). I vv. 2-3 vengono ripetuti altre due volte nella composizione con una variazione in crescendo: ai vv. 11-12 avremo “questo va nella fredda brace”, laddove “kalte Glut” è un ossimoro che tira in ballo un termine molto caro ai poeti dello *Sturm-Kreis* (“Glut”, in italiano “brace” ma anche “ardore”, era un termine che simboleggiava l’auspicabile e continuo potenziamento dei sentimenti), per andare a designare ironicamente un ‘placare i bollenti spiriti’. Al verso 23 la variazione è in “Glutenkiste”, che molti traducono come fosse “Glutenkasten”, ovvero “la cassetta della brace”; si tratta di un neologismo, coniato probabilmente per analogia con “Aschenkasten” (“cassetta della cenere”). Schwitters gioca, allude, evoca qui ormai l’incontro amoroso che si inaugura al verso successivo (v. 24) e si esplica nell’ultima strofa e crea così un nuovo composto ricorrendo al modo di dire “in die Kiste gehen” (all’incirca: “andare a nanna”); il “noi” della terza ripetizione è

più concreto, più realizzabile, andrà messo nel giaciglio della brace o dell'ardore – con una rima interna al verso – “dove giace la brace.”

L'io lirico sembra continuare a interrogarsi sul corretto uso della lingua anche ai vv. 4-5: “[...] Tu sei, sei Tu / La gente dice: Tu saresti” (“[...] Du bist, bist Du? / Die Leute sagen, Du wärest”), ai vv. 7-8 dove varia il caso retto dalla preposizione “auf” (“du wanderst auf *die* Hände / auf *den* Händen wanderst du”; in Schwitters 2018: “vai in giro *su* le mani. / *Sulle* mani Tu vai in giro.”); in entrambe le coppie di versi si presenta inoltre una ripetizione speculare dei sintagmi (“Tu sei | sei tu”; “vai in giro su le mani. | Sulle mani Tu vai in giro”) che riprende l'ambiguità della corporeità segnica di Anna.

Audace potrà apparire forse il v. 15 dell'italiano, dove si sceglie di lasciare la frase “Anna Belfiore ha un uccello” in tutta la sua ambiguità di senso e anfibologia sintattica, duplicando tuttavia la prima frase in una struttura che ribadisce la qualità sillogistica e paradossale dell'indovinello, ovvero esplicitando tra parentesi il secondo significato prevalente, l'aver “una rotella fuori posto”. Fra le possibili soluzioni idiomatiche della folle stranezza questa è parsa la più calzante, perché, come nell'originale, mantiene il verbo “avere” (non “essere” come ci si aspetterebbe nella struttura sillogistica, che Schwitters disattende) e soprattutto perché la “rotella” è un concreto riferimento alla sfera visiva di Anna Blume nella produzione artistica di Schwitters, in cui il motivo di Anna Blume si accompagna ripetutamente all'immagine della ruota (Schreck 1985). Si è potuto preservare così il legame tra la donna e “l'uccello verde” / “il diletto verde animale” che Schwitters ricorda anche attraverso la rima “dir” – “Tier” (e che l'italiano riprende al v. 21 e nel finale con l'anafora di un colloquiale “te” in fin di verso).

La lingua che traduce restituisce la forma a volte anche con un ritmo sfasato rispetto all'originale, secondo una sua intima logica, e allora la rima che non si è data nei versi in cui risuonava nell'originale, potrà per esempio fare eco altrove nel testo tradotto, come nella versione di Perilli che conclude il v. 18 con un'inversione (“gialli capelli”) per rima col verso successivo (“uccelli”). Fertili sfasature stilistico-formali sono anche quella di Pusterla che inserisce nella sua versione una sorta di aspettativa attraverso la reiterazione dei due punti, che mai ricorrono nell'originale. Similmente si è agito per il v. 20 della versione del 2018 in cui “Alltagskleid”, l'abito da lavoro o dei giorni feriali (per contrasto con “Sonntagskleid”, l'abito della domenica o della festa) viene reso, con un gioco di parole, come abito “da strapazzo” (parola composta con prefisso: stra-pazzo, che riprende tra le righe il tema della strana follia della donna che si sta per incontrare e “strapazzare”). Come il testo poetico d'origine, anche la sua traduzione andrà considerata per le rifrazioni di senso, ritmo e immagini che sarà in grado di creare al suo interno e al di fuori di sé, nel rispecchiare a suo modo l'originale.

Certo la traduzione poetica pone chi traduce dinanzi a oggettive difficoltà, che non vanno minimizzate, e talvolta sembra essere condannata a fallire a priori. Per molti, dalle teorizzazioni di Roman Jakobson a *Probleme der Lyrik* del 1951 di Gottfried Benn (Benn 2011), la poesia è intraducibile per definizione: un dictat che appare tanto condivisibile, quanto confutato dalla storia delle letterature del mondo. Nessun essere umano è stato né sarebbe mai in grado di avere accesso alla lirica dei diversi Paesi e delle diverse epoche della storia dell'umanità senza traduzioni, che sono del resto così numerose che non esistono davvero neanche dei veri e propri repertori bibliografici d'insieme. Del resto, la letteratura tradotta resta storicamente imprigionata nello specchio tra le due lingue, non essendo considerata né propriamente esempio della letteratura della lingua di partenza, né di quella della lingua di arrivo. Eppure, proprio la letteratura tedesca rappresenta un caso emblematico di come le traduzioni siano divenute un elemento fondativo della letteratura nazionale, per un progetto molto ambizioso che si è perseguito per secoli e che trova una

delle sue maggiori teorizzazioni nel concetto di *Weltliteratur* goethiano, ma non solo (Goßens 2011; Schrott 1998). Anche la storia della lirica tedesca si dipana come continua innovazione dei generi e del metro attraverso l'importazione di modelli stranieri che ha luogo con la traduzione: l'inno, il sonetto, l'epigramma, l'ode, l'elegia, la poesia in prosa, solo per citarne alcuni, derivano al tedesco da forme 'straniere' (Lamping 2009) e la metrica tedesca potrebbe contare di fatto, come forma propria, solo sulla rima allitterante detta *Stabreim* e sul verso tipicamente tedesco ovvero il *Knittelvers*, tutto il resto è il risultato di un lungo e complesso lavoro di trasformazione e adattamento di una versificazione straniera senza del quale non ci sarebbero in lingua tedesca esametri, distici, terzine ecc. (Wagenknecht 1981, S. 34).

Il secondo dato di fatto che contraddice il precetto dell'intraducibilità della poesia è la circostanza inconfutabile che i traduttori e le traduttrici – siano essi stessi poeti e poetesse o meno, e che si intenda il loro complesso esercizio come una “Übersetzung”, “Übertragung”, “Nachdichtung”, “Umdichtung” ecc.<sup>24</sup> – essi continuano ostinatamente a tradurre e ritradurre poesia; si pensi anche solo alla continua ritraduzione dei classici, molti dei quali contano su un numero stupefacente di traduzioni diverse.

E molto spesso è proprio chi traduce a farsi scopritore (Kelletat/Tashinskiy 2014), mediatore e promotore delle opere tradotte, che accompagna 'attraverso lo specchio' nel mondo della letteratura universale.

**Bionota:** Giulia A. Disanto insegna Letteratura tedesca all'Università del Salento. Si è formata presso le Università di Bari, Münster e la *Freie Universität* di Berlino. Come borsista DAAD ha potuto dedicarsi, a contatto con le fonti d'archivio, allo studio delle opere e dei carteggi di Kurt Schwitters e di altri artisti della cerchia dada berlinese. Si occupa di letteratura e poesia del Novecento, in particolare di avanguardia e Dada, dell'interrelazione fra letteratura e guerra, di arti e scienze in letteratura fino alla contemporaneità. È autrice di numerosi studi dedicati, tra gli altri, a Paul Celan, J.W. Goethe, Franz Kafka, Hans Werner Richter e il Gruppo 47, Erich M. Remarque, Raoul Schrott, Kurt Schwitters e Frank Wedekind. Traduce dal tedesco e ha curato le edizioni in lingua italiana di alcune opere di Alfred Döblin, Kurt Schwitters, Raoul Schrott.

**Recapito:** [giulia.disanto@unisalento.it](mailto:giulia.disanto@unisalento.it)

<sup>24</sup>Significativa è anche la quantità di espressioni sinonimiche del termine “traduzione” in tedesco.

## Riferimenti bibliografici

- Albrecht D. (Hrsg.) 1992, *Heute in Marienwerder. Ein Stadtteilbuch über verschiedene Leute, historische Sehenswürdigkeiten, Umwelt und Natur*, Druckerei Stephansstift, Hannover.
- Arnold A. 1972, *Kurt Schwitters' Gedicht "An Anna Blume": Sinn oder Unsinn?*, in Arnold H.L. (Hrsg.), *Kurt Schwitters*, "TEXT+KRITIK", 35/36, pp. 13-23.
- Benn, G. 2011, *Probleme der Lyrik. Späte Reden und Vorträge*. Mit einem Vorw. von G. Falkner, Klett-Cotta, Stuttgart.
- Büchner G. 1999, *Lenz. Una novella*, in Id., *Opere*, a cura di M. Bistolfi, Mondadori, Milano, pp. 97-128.
- Carroll L. 1978 e 2016, *Alice nel Paese delle Meraviglie. Attraverso lo specchio*, trad. e note di M. D'Amico, Mondadori, Milano.
- Chamberlain L. 2001, *Gender metaphors in translation*, in Baker M. (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/New York 2001, pp. 93-96.
- Disanto G.A. 2012, *Der Merzkünstler und der Dadasoph: Die kreative Zusammenarbeit zwischen Kurt Schwitters und Raoul Hausmann*, in Gruzca F. (Hrsg.), *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010 "Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit"*, Sektion 44 (*Formen literarischer und intellektueller Zusammenarbeit*, bearbeitet und betreut von J. Preece e D. Lorenz), Peter Lang, Frankfurt et al., Bd. 13, pp. 315-320.
- Disanto G.A. 2018, *A.B. alias Kurt Schwitters*, in Schwitters 2018, pp. 91-137.
- Disanto G.A. 2020, *Poetik der Abstraktion. Eine diachronische Skizze über Dichtung und geometrische Form*, in Disanto G.A., Schulz R.F. (Hrsg.), *Lyrik-Experimente zwischen Vormoderne und Gegenwart*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, pp. 179-204.
- Döhl R. 1988, *An Anna Blume. Ein Exkurs*, in "Die deutsche Literatur", vol. 32, Gesellschaft für Germanistik, Osaka, pp. 1-40.
- Elderfield J. 1987, *Kurt Schwitters*, übers. von Ch. Wiemken, Claassen, Düsseldorf.
- Gardner M. 2000, *The Annotated Alice. The Definitive Edition*, Norton & Company, New York.
- Gardner M. 2005, *The Universe in a Handkerchief: Lewis Carroll's Mathematical Recreations, Games, Puzzles, and Word Plays*, Springer, New York.
- Gellhaus A. et al. 1997, "Fremde Nähe". *Celan als Übersetzer*, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar.
- Giachino A.M., Rossetto Sertoli G. (a cura di) 1977, *Poesia tedesca del Novecento. Antologia*, Rizzoli, Milano.
- Goßens P. 2011, *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart.
- Hereth H.-J. 1996, *Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von Kurt Schwitters, dargestellt anhand seines Gedichts „An Anna Blume“*, Peter Lang, Frankfurt a.M.
- Kelletat A. F. / Tashinskiy A. 2014, *Übersetzer als Entdecker*, Frank & Timme, Berlin.
- Kemper H.-G. 1972, *Die Logik der "harmlosen Irren" – "Auguste Bolte" und die Kunstkritik*, in Arnold H.L. (Hrsg.), *Kurt Schwitters*, "TEXT+KRITIK", 35/36, pp. 52-66.
- Lamping D. (Hrsg.) 2009, *Handbuch der literarischen Gattungen*, Metzler, Stuttgart.
- von Matt P. 2009, „*Modernes Höhelied*“, in Id., *Wörterleuchten. Kleine Deutungen deutscher Gedichte*, Hanser, München 2009, pp. 135-138.
- Magrelli V. 2018, *La parola braccata. Dimenticanze, anagrammi, traduzioni e qualche esercizio pratico*, Il Mulino, Bologna.
- Nündel E. 1981, *Kurt Schwitters. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- Orchard K., Schulz I. 2000-2006, *Kurt Schwitters. Catalogue raisonné*, Bd. I–III, hrsg. von Sprengel Museum Hannover, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit.
- Reichert K. 1974, *Lewis Carroll. Studien zum literarischen Unsinn*, Hanser, München.
- Reumkens N., 2007, *Allotria ad absurdum. Schwitters' Merzlyrik als Resonanzdimension*, Aisthesis, Bielefeld.
- Schreck J. 1985, *Kurt Schwitters. Anna Blume und andere. Literatur und Grafik*, Volk und Welt, Berlin.
- Schrott R. 1998, *Vorwort*, in Id. (Hrsg.), *Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren*, Eichborn, Frankfurt am Main, S. 7-23.
- Schwitters K. 1927, *Ann [!] Blossom has wheels*, trad. ing. di M. Klein, "Transition", 3, S. 144-145.
- Schwitters K. 1957, *Anna Miofiore*, trad. it. di A. Perilli, in "L'esperienza moderna. Rivista di cultura contemporanea", 2 (agosto-settembre 1957), p. 3.
- Schwitters K. 1974, *Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten*. Gesammelt,

- ausgewählt und kommentiert von E. Nündel, Ullstein, Frankfurt a.M. at al.
- Schwitters K. 2004, *Anna Blume und ich. Die gesammelten Anna Blume – Texte*, hrsg. von E. Schwitters, Arche, Zürich-Hamburg.
- Schwitters K. 2005, *Das literarische Werk*, hrsg. von F. Lach, 5 Bde, dtv, München.
- Schwitters K. 2014, *Die Sammelkladden 1919-1923*, hrsg. von J. Nantke e A. Wulff (*Alle Texte*, hrsg. von U. Kocher e I. Schulz, Bd. 3), de Gruyter, Berlin/Boston.
- Schwitters K. 2018, *Augusta Bolte. A ANNA BELFIORE!*, edizione commentata con lettera autografa dell'autore, traduzione e cura di G.A. Disanto, La Grande Illusion, Pavia 2018.
- Schwitters K. 2019, *Die Reihe Merz 1923-1932*, bearb. von A. Sonder, A. Wulff, unter Mitarb. von C. Prüfer (*Alle Texte*, hrsg. von U. Kocher e I. Schulz, Bd. 4), de Gruyter, Berlin/Boston.
- Spengemann Ch. 1919, *Der Künstler*, in "Der Sturm", X, 4, p. 61.
- Spengemann Ch. 1985, *Die Wahrheit über Anna Blume. Kritik der Kunst. Kritik der Kritik, Kritik der Zeit*. Mit einem Nachwort von Karl Riha, Postskriptum, Hannover.
- Wagenknecht Ch. 2007 (I. ed. 1981), *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*, Beck, München.
- Webster G. 2018/2019, *The Birth of Anna Blume*, in "Sch...The Journal Of The Kurt Schwitters Society", n. 7, S. 65-76.
- Weiberg G, Stadtmüller K., zur Nedden D. 2000, *Kurt Schwitters' Gedicht "An Anna Blume" in 154 Nachdichtungen aus 137 Ländern sowie als Hörstück auf CD*, Klampen Verlag, Lüneburg.
- White M. 2016, *What's Merz in English? The Task of Translating Kurt Schwitters*, in Delabar W., Kocher U., Schulz I. (Hrsg.), *Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters*, Aisthesis, Bielefeld, 245-258.