

Ulisse Dogà

## Coscienziosità filologica e integrazione ermeneutica

Furio Jesi traduttore dal tedesco

*Negli ultimi anni Furio Jesi è stato oggetto di una vasta riscoperta grazie alla meritoria ripubblicazione dei suoi libri e all'edizione di numerosi inediti. Rimangono tuttavia ancora in ombra aspetti non secondari, come il suo interesse teorico per la traduzione e la sua attività di traduttore. Nonostante abbia tradotto dal tedesco numerose opere letterarie e filosofiche, le sue traduzioni non sono mai state oggetto di una riflessione critica. Il primo paragrafo di questo contributo è dedicato alla metodologia generale che presiede al suo lavoro di traduttore; i paragrafi successivi analizzano alcune traduzioni di saggistica (Canetti), narrativa (Th. Mann) e poesia (Rilke). Jesi è un traduttore preciso dal punto di vista linguistico, scrupoloso dal punto di vista filologico, affidabile dal punto di vista scientifico: il tipo di traduttore colto che tiene sotto controllo la propria erudizione affinché la forma finale della sua versione sia perfettamente equilibrata e non risulti mai una libera e irrispettosa parodia dell'originale.*

Parole chiave: *Furio Jesi, Teoria della traduzione, Elias Canetti, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke*

*Furio Jesi has been widely re-discovered in recent years thanks to the meritorious republication of his books and the publication of numerous unpublished works. However, non-secondary aspects of this multifaceted author still remain unexplored, namely his interest in translation theory and, particularly, his work as a translator. He was a prolific translator especially of German-language literature and philosophy, but his translations have never been the object of critical consideration. The first paragraph of this contribution is dedicated to Jesi's general methodology of translation; paragraphs 2, 3, and 4 analyse of his translations of essayistic prose (Canetti), literature (Th. Mann) and poetry (Rilke). The analysis demonstrates that Jesi is a linguistically precise, philologically scrupulous, scientifically reliable translator – the kind of learned translator who holds his erudition in check so that the final form of his version is perfectly balanced and does not result in a free and disrespectful parody of the original.*

Keywords: *Furio Jesi, Translation Theory, Elias Canetti, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke*

Ulisse Dogà (2023) “Coscienziosità filologica e integrazione ermeneutica. Furio Jesi traduttore dal tedesco”, «ri.tra | rivista di traduzione», 1: 105-132.

© ri.tra & Ulisse Dogà (2023). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/8321>

Verso la fine degli anni Settanta il celebre storico delle religioni Mircea Eliade sperava di poter essere insignito del Premio Nobel per la Letteratura alla luce del grande successo della sua opera romanzesca, diaristica e drammaturgica, ma, nonostante il suo nome fosse stato sostenuto più volte fino al 1984 da influenti ammiratori, le sue speranze risultarono vane. Eliade attribuiva questo scacco al fatto che, soprattutto in Italia, si era iniziato a indagare in quel periodo sul suo passato politico e che l'esplicita accusa da parte di Alfonso di Nola e di Furio Jesi di antisemitismo e di appoggio intellettuale al movimento legionario chiamato "Guardia di Ferro" avesse ingiustamente screditato la sua figura e la sua opera (Scagno 2000, 259-289). Egli non rispose alle pesanti e documentate critiche, mostrandosi però molto preoccupato che la traduzione italiana e la cura del suo libro *Storia delle credenze e delle idee religiose*, in mano a Jesi, potessero essere manipolate, risultare tendenziose e falsificare così il suo pensiero. Scrive Eliade nel suo diario nel giugno del 1979:

Da una lettera di Culianu, che mi è stata rispedita qui da Chicago, apprendo che Furio Jesi mi dedica un capitolo di calunnie e di ingiurie nel suo libro uscito di recente, *Cultura di destra*. Sapevo già che Jesi mi considera un antisemita, un fascista, una «garde de fer», ecc. È probabile che mi reputi responsabile anche di Buchenwald. E non pertanto, si è impegnato a tradurre *Histoire des croyances* per Rizzoli. L'anno scorso ho saputo (inside information) che avrebbe detto: «finché sono io il direttore di questa collana (di storia delle religioni) il libro di Eliade non uscirà!». L'ho comunicato a Jean-Luc Pidoux, pregandolo di vedere che cosa stesse succedendo. Pidoux ha scritto a Rizzoli. Poco tempo dopo, ho ricevuto una lettera da Furio Jesi nella quale si scusava per essere in ritardo con la traduzione: la cattedra universitaria che gli era stata offerta, l'organizzazione dei corsi, ecc. gli avevano impedito di cominciarla. Ma, mi assicurava che, aiutato da un'equipe di studenti, la terminerà prestissimo... E, d'un tratto, questo attacco perfido in *Cultura di destra*. Da un simile individuo posso aspettarmi di tutto. Chiederò a Pidoux di intervenire: 1) perché io possa verificare la traduzione (Jesi è capace di falsificare il testo per farmi passare per... un nazista!) e 2) perché mi si comunichi la prefazione. Le sue ingiurie mi sono indifferenti (non le leggerò e, dunque, non gli risponderò); ma non posso accettare che mi insulti nella prefazione del mio proprio libro (Eliade 2018, 290).

Sebbene la traduzione e la cura del libro di Eliade da parte di Jesi fu prima frenata dagli impegni universitari, poi interrotta definitivamente dalla sua prematura morte, abbiamo citato in apertura questo episodio perché può introdurci emblematicamente alla prassi traduttiva di Jesi: solo chi come Mircea Eliade non conosceva l'ethos che guidava il suo lavoro di scienziato del mito e di traduttore e divulgatore di opere filosofiche e letterarie dall'inglese (Castaneda), francese (Dumezil) e tedesco (Rilke, Mann, Kraus, Giedion, Lukács, Canetti, Habermas) poteva temere che l'ideologia politica dello studioso potesse influenzare l'attività del traduttore. Così come la critica serrata di Jesi alla cultura reazionaria tedesca di inizio Novecento (*Materiali mitologici, Cultura di destra*) non condizionò la revisione condotta sull'edizione critica tedesca della traduzione di Evola del *Tramonto dell'Occidente* di Spengler e la precisa prefazione di Jesi, ugualmente le chiare obiezioni avanzate al Canetti sociologo e critico della cultura (Jesi 1979, 309-333) non influenzarono certo le numerose e pregevoli traduzioni dello scrittore di lingua tedesca da parte di Jesi per le case editrici Rizzoli e Adelphi. Tale argomento vale in sostanza per tutte le opere affrontate dallo Jesi curatore e traduttore su cui potrebbe aleggiare il sospetto avanzato da Eliade, dalla cura della monumentale opera del conservatore Bachofen *Il matriarcato* alle traduzioni dell'opera in prosa e in poesia dell'esoterico, ma amato Rilke.

A un primo paragrafo dedicato alla metodologia generale che sovraintende al lavoro di traduttore di Jesi seguiranno dei paragrafi dedicati all'analisi delle traduzioni di prosa saggistica, letteraria e infine di poesia. Si prenderanno in considerazione esclusivamente le opere tradotte dal tedesco, ma di queste non verranno valutate né le traduzioni condotte sulla base di diversi originali (*L'eterno presente. Uno studio sulla costanza e sul mutamento. 1. Le origini dell'arte* di Sigfried Giedion, uscì in inglese nel 1962, poi in tedesco nel 1964 e la traduzione di Jesi uscita per Feltrinelli nel 1965 si basa su entrambe le versioni), né quelle affrontate in collaborazione con altri traduttori dove l'apporto di Jesi sembra secondario o non chiaramente determinabile (la revisione della traduzione di Evola del *Tramonto dell'Occidente* di Spengler, Longanesi 1978, in collaborazione con Rita Calabrese Conte e Margherita Cottone; la traduzione del saggio del giovane Lukács *Sulla povertà di spirito*, in «Nuova Corrente» 71, 1976, assieme a Giuseppe Sertoli), e non verranno esaminate altresì le traduzioni

solo iniziate da Jesi, ma revisionate e portate a termine da altri (*Il matriarcato* di Bachofen, Einaudi 1997, traduzione di Giulio Schiavoni). Nell'edizione italiana della *Coscienza delle parole* di Canetti, Adelphi 1984, terminata da Renata Colorni, il nome di Jesi compare all'inizio dei capitoli da lui tradotti, mentre la traduzione dei *Buddenbrook*, Garzanti 1983, terminata da Silvana Speciale Scalia, porta senza dubbio il marchio di Jesi.

## 1. Metodologia ed etica del tradurre

Da quanto accennato nell'introduzione, il principio metodologico ed etico che guida lo Jesi traduttore corrisponde a quella che Walter Benjamin definì una volta *Gewissenhaftigkeit*, ovvero a un criterio di "coscienziosità"; tale criterio seguito da traduttori-filologi come Karl Joseph von Hefele e Rudolf Alexander Schröder sarà, sempre secondo Benjamin, diverso e complementare rispetto a quella *Meisterschaft* o maestria che caratterizzerebbe invece le traduzioni poetiche di autori come Stefan George o Rudolf Borchardt, capaci con la loro creatività e originalità linguistica del tutto individuale di allargare e arricchire la lingua d'arrivo (Benjamin 1991, 66). Curiosamente le innumerevoli interpretazioni – fra cui anche quella di Jesi (Dogà 2021) – della teoria della traduzione di Benjamin, concentrate sull'arcinoto saggio giovanile del 1921 *Die Aufgabe des Übersetzers* (Il compito del traduttore), hanno sempre indugiato da un lato sulle premesse teoriche dello scritto, ovvero sull'aspetto di filosofia mistica del linguaggio, dall'altro sul significato storico-messianico attribuito da Benjamin alle traduzioni poetiche e d'autore, contrapponendole più o meno esplicitamente alle traduzioni che non si pongono esse stesse come opere poetiche e vogliono invece essere di servizio al lettore; non si è invece sufficientemente approfondito un aspetto per nulla secondario della riflessione benjaminiana sulla traduzione (contenuto solo in parte nel saggio sul compito del traduttore, ma presente in molte recensioni di Benjamin a libri tradotti in tedesco) e di interesse generale per la scienza della traduzione. Si tratta di una riflessione tesa a chiarire i presupposti e i compiti di una tipologia di traduzione che ha lo scopo di adempiere a principi di fedeltà e correttezza che non si oppongono affatto a quelli rispondenti a un ideale estetico-metafisico, finanche messianico, e che al contrario concorrono fundamentalmente ad arti-

colare il più precisamente possibile le condizioni di possibilità della traduzione in senso molto esteso (poetica, letteraria, filosofica, scientifica), così come a individuare le norme di realizzazione degli apparati bibliografici ed esplicativi secondo categorie filologiche e linguistiche. Se la traduzione è una disciplina che applica la scienza all'arte, allora essa può essere definita secondo Benjamin come una tecnica, «die strengen wissenschaftlichen Gesetzen unterliegt, um selber außerwissenschaftlichen Gebilden zu dienen. Übersetzen von dieser Seite gesehen, ist eine philologische Technik, die ihre Hilfswissenschaften hat. Die Bibliographie ist eine von ihnen. Und zwar steigt deren Wichtigkeit mit dem Steigen der Buchproduktion» (Benjamin 1991, 121)<sup>1</sup>.

L'idea di traduzione si chiarirebbe, secondo le indicazioni di Benjamin, grazie all'apporto complementare di molte e diversificate forme; benjaminamente parlando, essa si illuminerebbe attraverso la tensione di molti estremi: l'idea di traduzione, in altre parole, non allinea gli estremi secondo una scala qualitativa (dalla traduzione poetica d'autore alla traduzione di servizio), semmai tale gradazione qualitativa è interna alla singola opzione e discrimina le traduzioni riuscite o meno secondo i rispettivi criteri, poetici o scientifici; la fedeltà all'originale della traduzione condotta con "maestria" – fondata su una particolare familiarità con la lingua straniera e un profondo, creativo legame con la propria – non è la stessa di quella perseguita con "coscienziosità" e basata anzitutto sulla dotta e sicura padronanza delle lingue: la prima rinnova la lingua d'arrivo allargandone i confini, la seconda rivivifica quella di partenza lasciandone trasparire la sintassi. Erronea sarebbe allora l'impressione che il filosofo berlinese, critico letterario e non da ultimo filologo e traduttore di professione sia l'autore esclusivamente di una teoria della traduzione astratta e misticheggiante.

Questo per dire non tanto e non solo che dall'opera critica di Benjamin è possibile ricavare una teoria della traduzione complessa e differenziata, ma soprattutto che il modello benjaminiano, qui appena

---

<sup>1</sup> «che sottostà a rigorose leggi scientifiche, per servire a formazioni in sé stesse extrascientifiche. Considerata da questo lato, la traduzione è una tecnica filologica che si avvale di altre scienze. La bibliografia è una di queste. E la sua importanza cresce con il crescere della produzione editoriale» (Benjamin 2010, 112).

tratteggiato, è perfettamente sovrapponibile alla figura e all'opera di Furio Jesi, anch'egli scrittore, critico letterario, teorico della traduzione che, come Benjamin, forza categorie traduttologiche fino al loro limite massimo (p.e. il concetto di "traduzione" come concretizzazione linguistica dell'insondabile mito in materiale mitologico), ma che nella prassi si dimostra traduttore linguisticamente preciso, filologicamente scrupoloso, scientificamente attendibile nelle stesure di prefazioni, note e indici bibliografici. Il tipo di traduttore come Benjamin e Jesi, nonostante la loro esperienza di scrittori e la loro familiarità con la sfera poetica, è il tipo del dotto che tiene a freno la sua erudizione affinché la forma finale della sua versione sia perfettamente equilibrata e non sfoci in una libera e irrispettosa parodia dell'originale.

## 2. Traduzioni di prosa saggistica

Le traduzioni di prosa saggistica da parte di Jesi possono considerarsi tutte inedite, la loro scelta è stata quindi dettata anzitutto dalla necessità di presentare al lettore italiano saggi di autori fino a quel momento non ancora tradotti in Italia; le traduzioni, pubblicate sempre da case editrici molto prestigiose, si concentrano nell'arco d'anni 1972-1978 e contemplano un saggio di Karl Kraus, *Nestroy e la posterità*, pubblicato come postfazione a J. N. Nestroy, *Teatro*, a cura di I. A. Cusano, Adelphi 1974, e tre libri di Elias Canetti: *Massa e potere*, Rizzoli 1972; *Potere e sopravvivenza*, Adelphi 1974; *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Adelphi 1978. Né l'apodittica, metaforica, a volte ermetica lingua di Kraus, né la distesa, ricca ed elegante scrittura di Canetti rappresentano un problema per Jesi a livello sintattico, semantico e stilistico; Jesi si dimostra in tutte queste prove un traduttore assolutamente fedele al testo originale, ma sicuro dei propri mezzi linguistici. Egli rende infatti in una lingua senza asperità e ambiguità particolari la prosa saggistica di Kraus e Canetti, mentre la ricchezza concettuale di alcuni concetti o termini (spesso composti), quando si presentano in modo e in luoghi rilevanti, è risolta da Jesi in nota con puntuali spiegazioni etimologiche e abbondanza di sinonimi.

La cifra del traduttore dotto è inconfondibile quando Jesi si dilunga in nota non solo per chiarire l'etimo a livello storico-linguistico

e grammaticale, ma anche quando gli sembra di dover specificare il significato e il contesto di termini e modi di dire considerati o definiti “intraducibili”, sebbene l’ostacolo non venga mai aggirato e una traduzione naturalmente offerta anche nei casi in cui non vi è alcuna sostanziale corrispondenza fra le lingue; tuttavia, quasi che la traduzione non reggesse da sola il carico semantico e metaforico dei concetti e dei modi di dire del testo originale (che il traduttore immancabilmente vi scorge), Jesi rimanda a volte a una sua dotta nota esplicativa dove dà prova delle sue competenze non solo linguistiche, ma anche storiche e culturali, con una meticolosità inconsueta e che può sembrare eccessiva agli occhi di un lettore non specialista, ma che risultano utili anche per chi è più addentro alla materia. *Massa e potere*, per fare un esempio, contiene quasi una trentina di “note del traduttore”; alcune di queste occupano lo spazio di alcune righe, si susseguono a ritmo serrato e si confondono quasi con le note dell’autore, come nel caso delle note 77, 78, 79 e 80:

77. L’autore usa per «messe al bando» l’espressione “vogelfrei”, letteralmente: «uccello libero», e aggiunge con un gioco di parole intraducibile: «sarebbe meglio dire “flohfrei” e “fliegenfrei” (“pulce libera, mosca libera”). [Nota del Traduttore].

78. L’autore usa la parola “Zermalmung”, di cui non esiste in questa accezione un esatto corrispondente italiano: donde le lievi oscillazioni di significato negli esempi che seguono [Nota del Traduttore].

79. L’autore usa la parola “Griff”, che significa tanto «afferrare» (sostantivato) quanto «artiglio»: per chiarezza abbiamo tradotto “Griff” con «artiglio» nelle righe precedenti, mentre qui e più oltre traduciamo «afferrare» [Nota del Traduttore].

80. Va notato che in tedesco la parola “Handel”, «commercio», è analoga alla parola “Hand”, «mano» [Nota del Traduttore] (Canetti 1972, 524).

Diverso è il caso, per fortuna raro e che troviamo in *Potere e sopravvivenza*, in cui una coppia di sinonimi è presente non in nota, ma nel testo lì dove nell’originale è presente un solo termine. Qui l’autocontrollo del moderno traduttore dotto, lascia libero sfogo al gesto, tipico dei traduttori medievali, di rendere direttamente nella traduzione tutto il valore semantico del termine di partenza attraverso una pluralità di sinonimi; ciò è astrattamente comprensibile, specialmente quando si traduce da una lingua ricca di composti (come il tedesco) e di termini dalla radice etimologica fondamentale diversa dal

ceppo neolatino, ma nella prassi tale gesto traduttivo risulta fuorviante poiché non corrisponde all'intenzione magari sintetica o retoricamente opposta dell'originale. L'interrogativo se Jesi abbia voluto sciogliere una ripetizione che forse gli suonava ridondante attraverso l'uso di sinonimi quando egli traduce la duplice forma riflessiva del verbo *messen* con la coppia di sinonimi "misurarsi" e "cimentarsi" (*Alles mißt sich und alles mißt sich im Kampfe* = "Tutto si misura e si cimenta nella lotta", Canetti 1974, 91) è chiarito dalla nota che giustifica la scelta stilistica rinviando a una (ovvia) pluralità di possibili significati di *messen*. Dunque, una semplice e retorica ripetizione del verbo *messen* è sostanzialmente neutralizzata da una coppia di sinonimi e appesantita da una nota del traduttore, un intervento deciso e innaturale rispetto alla altrimenti fedelissima e pulita traduzione dei testi di Canetti; in ogni caso le "note del traduttore" sono anche in *Potere e sopravvivenza* numerose: 32 in totale, alcune delle quali di ordine bibliografico, altre di pura contestualizzazione del discorso canettiano; quest'ultime non risultano essenziali per la comprensione del testo originale e aggiungendosi alle note dell'autore contribuiscono all'interruzione del flusso di lettura.

L'edizione Adelphi della *Coscienza delle parole* di Canetti, terminata da Renata Colorni nel 1984, contiene i saggi principali di *Potere e sopravvivenza* nella traduzione di Jesi, ma sono qui significativamente scomparse molte delle numerose note del traduttore, fra cui quella sopracitata su *messen*. La nitida traduzione dei quaderni d'appunti *La provincia dell'uomo*, Adelphi 1978, libro dal tono spontaneo in cui Canetti raccoglie le sue idee e si abbandona a uno stile diaristico e aforistico, contiene di conseguenza solo quattro note del traduttore.

### 3. Traduzioni di prosa letteraria

Il principio della *Gewissenhaftigkeit*, in particolare l'esercizio e il controllo del proprio vasto sapere al servizio della forma, non è certo in Jesi un principio astratto, ma una metodologia che si esplica in una prassi traduttiva di volta in volta ricalibrata sul testo di partenza. Vi è uno scarto, cioè, fra le traduzioni di prosa saggistica, la quale non necessita di una particolare responsabilità per quanto riguarda le scelte stilistiche perché il suo tessuto semantico e logico non lascia speciali libertà di scelta, e quella letteraria che al contrario chiama in causa

tutte le competenze e abilità espressive del traduttore. Certamente questa differenza può essere più o meno marcata, e il traduttore dei saggi sulla letteratura o sulla musica di Adorno dovrà possedere mezzi espressivi non comuni e sicuramente più ricchi e articolati rispetto a quelli richiesti per la traduzione di una moltitudine di piatta prosa letteraria. Tuttavia, nel caso delle opere tradotte da Jesi, il confine fra le difficoltà poste dai due tipi di prosa rimane ben definito. Ciò si mostra esemplarmente nella cura jesiana di due prose letterarie, due capolavori della letteratura tedesca che Jesi conosce nei minimi dettagli come scienziato del mito e germanista e dei quali egli riesce come traduttore, con mestiere e perfetta padronanza della materia verbale, a far trasparire l'originale struttura sintattica e il loro singolare ritmo semantico: *I quaderni di Malte Laurids Brigge* di Rainer Maria Rilke, Garzanti 1974, e *I Buddenbrook* di Thomas Mann, Garzanti 1983, traduzione portata a termine da Silvana Speciale Scalia.

Per quanto riguarda il *Malte*, la traduzione di Jesi è cronologicamente la terza dopo quelle di Errante contenuta nella raccolta *Liriche e prose*, Sansoni 1944, poi riproposta da TEA dal 1988, e di Zampa, Bompiani 1943, ora Adelphi. La cura delle tre edizioni è molto diversa una dall'altra e ciascuna rispecchia l'indole più letteraria o scientifica del traduttore, dove la cronologia marca chiaramente il mutamento dell'approccio all'opera rilkiana: dall'engagement poetico di Errante, all'elegante distacco saggistico di Zampa, fino all'irreprensibile scientificità di Jesi. Una comparazione fra le tre traduzioni del famoso passo iniziale sull'"imparare a vedere" ci mostrerà anzitutto le sostanziali differenze di Zampa e Jesi rispetto a Errante e quelle, invece, meno evidenti fra le traduzioni di Zampa e Jesi:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.

Ich habe heute einen Brief geschrieben, dabei ist es mir aufgefallen, daß ich erst drei Wochen hier bin. Drei Wochen anderswo, auf dem Lande zum Beispiel, das konnte sein wie ein Tag, hier sind es Jahre. Ich will auch keinen Brief mehr schreiben. Wozu soll ich jemandem sagen, daß ich mich verändere? Wenn ich mich verändere, bleibe ich ja doch nicht der, der ich war, und bin ich etwas anderes als bisher, so ist klar, daß ich keine Bekannten

habe. Und an fremde Leute, an Leute, die mich nicht kennen, kann ich unmöglich schreiben.

Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen.

Daß es mir zum Beispiel niemals zum Bewußtsein gekommen ist, wieviel Gesichter es giebt. Es giebt eine Menge Menschen, aber noch viel mehr Gesichter, denn jeder hat mehrere. Da sind Leute, die tragen ein Gesicht jahrelang, natürlich nutzt es sich ab, es wird schmutzig, es bricht in den Falten, es weitet sich aus wie Handschuhe, die man auf der Reise getragen hat. Das sind sparsame, einfache Leute; sie wechseln es nicht, sie lassen es nicht einmal reinigen. Es sei gut genug, behaupten sie, und wer kann ihnen das Gegenteil nachweisen? Nun fragt es sich freilich, da sie mehrere Gesichter haben, was tun sie mit den andern? Sie heben sie auf. Ihre Kinder sollen sie tragen. Aber es kommt auch vor, daß ihre Hunde damit ausgehen. Weshalb auch nicht? Gesicht ist Gesicht (Rilke 1966, 709-711).

Io imparo a vedere. Non so perché tutto mi penetra adesso più profondo; e non si sofferma dov'era solito arrestarsi e aver fine. Ho dentro un misterioso cantuccio che ignoravo. Tutto, ora, vi si rifugia. E non so, poi, che cosa ne venga colà.

Oggi, mentre scrivevo una lettera, ho avuto improvvisa coscienza che sono qui da tre settimane soltanto. Tre settimane, altrove (in campagna, per esempio) possono sembrare un giorno. Qui, paiono anni. Non voglio più scrivere ad alcuno, d'ora innanzi. Perché dovrei fidare ad altri che mi sento mutare? Se muto, non resto quello che ero. E se sono diverso, non ho più conoscenti. E ad esseri estranei, che mi ignorano, non è possibile io scriva.

L'ho forse già detto? *Imparo* a vedere. Sì, incomincio a imparare. Imparo a fatica. Ma voglio pur mettere a frutto il mio tempo.

Non m'ero mai accorto, per esempio, prima d'ora, quanti mai volti vi siano. La moltitudine umana è infinita. Ma i volti sono ancor più numerosi. Perché ciascun essere ha più volti.

Vi sono creature, che portano per anni ed anni un viso soltanto. Naturalmente, si logora. Si brutta; si incide di rughe; ricade in pieghe e si sforma, come il guanto portato in viaggio. E questi, sono gli essere semplici, parsimoniosi, discreti. Non mutano il volto. Non curano nemmeno di ripulirlo. Sostengono che vada benissimo. E chi potrebbe dimostrare loro il contrario? Ma poiché posseggono anch'essi più volti, viene spontaneo il quesito: che cosa ne fanno degli altri? Li tengono in serbo. Li porteranno i loro figli. Accade che li mettano, a volte, anche i loro cani. E perché no? Non è forse ogni viso una maschera? (Vincenzo Errante: Rilke 1944, 141)

Imparo a vedere. Non so perché, tutto mi penetra più a fondo e non rimane dove prima sempre finiva. Ho in me recessi che ignoravo. Adesso tutto finisce lì. Non so che vi succede.

Oggi ho scritto una lettera e nel farlo mi sono accorto d'essere qui già da tre settimane. Altrove tre settimane, in campagna, per esempio, possono essere un giorno, qui sono anni. Ma non voglio più scrivere lettere. Perché debbo dire a qualcuno che sto cambiando? Se cambio, non sono quello che ero, e se sono qualcosa di diverso da prima, è evidente che non ho più conoscenti. E a estranei, a gente che non mi conosce, non mi è possibile scrivere.

L'ho già detto? Imparo a vedere... Sì, comincio. Va ancora male. Ma voglio profittare del mio tempo.

Che non mi sono mai reso conto, per esempio, di quanti visi ci sono. Di uomini ce n'è una quantità, ma di visi molti di più, perché ogni uomo ne ha parecchi. Ci sono persone che portano un viso per anni, è naturale che lo logorino, diventa sporco, cede nelle pieghe, si sforma come un guanto calzato in viaggio. Persone economie, semplici; non la cambiano, non la fanno neppure pulire. 'va abbastanza bene' affermano, e chi può loro provare il contrario? Certo ci si domanda, poiché hanno parecchi visi, che ne fanno degli altri. Li mettono da parte. Li porteranno i loro figli. Ma accade pure che con quei visi escano i loro cani. Perché no? Un viso è un viso (Giorgio Zampa: Rilke 1943, 19).

Io imparo a vedere. Non so perché tutto penetra in me più profondo e non rimane là dove, prima, sempre aveva fine e svaniva. Ho un luogo interno che non conoscevo. Ora tutto va a finire là. Non so che cosa vi accada.

Oggi ho scritto una lettera, e d'improvviso mi sono reso conto d'essere qui da tre settimane. Tre settimane altrove, per esempio in campagna, potevano essere un giorno, qui sono anni. Non voglio più scrivere neppure una lettera. Perché devo dire a qualcuno che sto mutando in me? Se muto, non resto quello che ero, e se sono qualcosa di diverso da prima, è chiaro che non ho più conoscenti. E a gente estranea, a gente che non mi conosce, mi è impossibile scrivere.

L'ho già detto? Io imparo a vedere. Sì, incomincio. Va ancora male. Ma voglio mettere a profitto il mio tempo.

Non mi era mai capitato di accorgermi, per esempio, di quanti volti ci siano. C'è un'infinita di uomini, ma i volti sono ancor più numerosi poiché ciascuno ne ha più d'uno. Vi sono persone che portano un volto per anni, naturalmente si logora, diviene laido, si piega nelle rughe, si sforma come i guanti portati in viaggio. Queste sono persone economie, semplici; non mutano di volto, non lo fanno pulire neppure una volta. Va bene così, sostengono, e chi gli può dimostrare il contrario? Solo, viene da chiedersi: poiché hanno più volti, cosa ne fanno degli altri? Li mettono

in serbo. Li porteranno i loro figli, Capita anche, però, che li portino i loro cani. E perché no? Una faccia è una faccia (Furio Jesi: Rilke 1974, 2-3).

Dal confronto risulta evidente che Jesi conosce bene e riutilizza alcuni stilemi delle traduzioni precedenti la sua (questo è comunque il caso generale: Jesi dimostra in ogni sua traduzione di essere coscientemente e criticamente dentro a una storia traduttiva). Tuttavia, da un lato, scompaiono nella sua versione le raffinatezze di Errante – lontanissime, sintatticamente e soprattutto semanticamente, dal sobrio, scarno originale (“cosa ne venga colà” per *was dort geschieht*; “ho avuto improvvisa coscienza” per *es ist mir aufgefallen*; “si brutta” per *es wird schmutzig*, ecc.), come anche le sue particolari licenze che travisano del tutto la sostanza o dimensione esistenziale del tedesco di Rilke (“misterioso cantuccio” per *ein Inneres*). Dall’altro, più sottilmente, Jesi si smarca da alcune scelte lessicali e stilistiche di Zampa (sostituzione di sintagmi e forme analitiche con forme sintetiche, abbondanza di congiunzioni al posto delle virgole, forme rare) che hanno un effetto di ricercato e morbido ottundimento rispetto al ritmo sincopato del testo originale, e ciò è dovuto alla scelta di Zampa di far pesare nella traduzione più l’armonia – astratta, pulita, concettuale – della resa italiana rispetto alla tonalità diaristica, libera e sconnessa del tedesco del *Malte*, intenzionalmente perseguita da Rilke. La traduzione di Jesi, pur non essendo del tutto originale nella scelta lessicologica rispetto ai modelli precedenti, riesce a ridare attraverso una singolare fedeltà sintattico-ritmica, a costo naturalmente di alcune forzature (“che sto mutando in me” per *daß ich mich verändere*), la cadenza particolarissima, il ritmo spaccato e interrotto che si impone a Rilke durante la scrittura del *Malte* e di cui egli riferisce proprio al suo traduttore in francese Maurice Betz (*ein zerhackter, gebrochener Rhythmus, der sich mir aufdrängte*, cfr. Engel 2013, 78) e le molte variazioni di tono e di livelli linguistici tipiche dei quaderni di appunti e riflessioni: il parlato, il flusso di coscienza e la riflessione filosofico-esistenziale (“ora tutto va a finire là” per *Alles geht jetzt dorthin*; “un luogo interno” per *ein Inneres*; “diviene laido” per *es wird schmützig*, ecc.)

Tale fedeltà al ritmo del testo originale – inteso non in senso meramente melodico, ma come architettonica strutturazione di tutti gli

elementi del discorso che partecipano al processo di significazione<sup>2</sup> – è ciò che caratterizza essenzialmente la traduzione di Jesi del romanzo di Thomas Mann *I Buddenbrook* ed è ciò che la differenzia rispetto alle traduzioni precedenti di Anita Rho (Einaudi 1952) ed Ervinio Pocar (Mondadori 1945 e 1980). Come nel caso della traduzione del *Malte*, Jesi fornisce maggiore aderenza lessicale e sintattica al testo di partenza, e ciò è dovuto anzitutto a scrupoli filologico-linguistici e in seconda battuta a motivi strettamente stilistici. Tale aderenza è meno marcata nelle prassi traduttive degli anni Quaranta e Cinquanta che risolvono a volte la complessa polifonia manniana, la sapiente orchestrazione di voci, gerghi e falsetti in una unidimensionale melodia narrativa e dialogica. Citiamo, per fare un esempio, la descrizione della prima apparizione di Gerda Arnoldsen – compagna di pensionato di Tony e futura moglie di Thomas Buddenbrook:

und Gerda Arnoldsen, die in Amsterdam zu Hause war, einer eleganten und fremdartigen Erscheinung mit schwerem, dunkelrotem Haar, nahe beieinander liegenden braunen Augen und einem weißen, schönen, ein wenig hochmütigen Gesicht. Ihr gegenüber plapperte die Französin, die aussah wie eine Negerin und ungeheure goldene Ohrringe trug. [...] Darin jedoch mußte man mit Tony übereinstimmen, daß Gerda Arnoldsen ein vornehmes Mädchen war. Ihre für ihr Alter voll entwickelte Erscheinung, ihre Gewohnheiten, die Dinge, die sie besaß, alles war vornehm: Zum Beispiel die elfenbeinerne Toiletteneinrichtung aus Paris, die Tony besonders zu schätzen wußte, da sich auch bei ihr zu Hause allerlei Gegenstände vorfanden, die ihre Eltern oder Großeltern aus Paris mitgebracht hatten und sehr wert hielten (Mann 2002, 95).

e Gerda Arnoldsen di Amsterdam, una fanciulla elegante di tipo esotico, con densi capelli color rosso scuro, occhi bruni molto ravvicinati e un viso bianco, bello, un po' superbo. Dirimpetto a lei cinguettava la francese che aveva una faccia da negra ed enormi anelli d'oro agli orecchi. [...] Bisognava però concordare con Tony nel giudicarla aristocratica. La figura

---

<sup>2</sup> Cfr. Meschonnic 1982, 216-217, trad. it. Mattioli 2002, 16: «Io definisco il ritmo nel linguaggio come l'organizzazione delle marche attraverso le quali i significanti, linguistici ed extralinguistici (nel caso della comunicazione orale soprattutto) producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale, e che io chiamo la significanza, cioè i valori propri di un discorso e di uno solo. Queste marche possono collocarsi a tutti i 'livelli' del linguaggio: accentuali, prosodici, lessicali, sintattici».

molto sviluppata per la sua età, le sue abitudini, le cose che possedeva, tutto era signorile: per esempio il servizio da toilette d'avorio portato da Parigi, che Tony apprezzava in modo speciale, perché anche in casa sua c'erano vari oggetti che i nonni e i genitori avevano portato da Parigi e tenevano in gran conto (Anita Rho: Mann 1952, 77).

e Gerda Arnoldsen, che abitava ad Amsterdam, una figura elegante ed esotica, con pesanti capelli rosso scuri, occhi bruni molto ravvicinati, e un viso bianco, bello, un po' altero. Dinanzi a lei cicalava la francese, che sembrava una negra e portava alle orecchie enormi cerchi d'oro. [...]

Su una cosa, però, bisognava essere d'accordo con Tony: Gerda Arnoldsen era una ragazza distinta. La sua figura pienamente sviluppata per la sua età, le sue abitudini, gli oggetti che possedeva, tutto era distinto: per esempio il servizio da toilette d'avorio, parigino, che Tony sapeva apprezzare in modo particolare perché anche a casa c'erano vari oggetti che i genitori o i nonni avevano portato da Parigi e tenevano in gran pregio (Furio Jesi: Mann 1983, 77-78).

Si noterà qui che la mimesi del narratore con lo sguardo e il linguaggio di Tony nella descrizione dell'esotica e altera ragazza di Amsterdam sia di molto attenuata nella traduzione di Rho a causa di alcune scelte lessicali lontane dall'originale ("fanciulla" per *Erscheinung*) e soprattutto sintattiche ("di Amsterdam" per *die in Amsterdam zu Hause war*; "con la faccia da negra" per *die aussah wie eine Negerin*; "concordare con Tony nel giudicarla" per *jedoch mußte man mit Tony übereinstimmen, daß*; "Tony apprezzava" per *zu schätzen wußte*). Scema in Rho il tono assertivo/riflessivo del periodo, il fatto che il primo giudizio su Gerda derivi dal filtro borghese e ingenuo di una ragazza che ha "appreso ad apprezzare" l'alterità dell'eleganza naturale, dell'elemento artistico/musicale, ma che non può capire anche il pericolo che tale estraneità di fatto rappresenta per la sfera borghese. Jesi coglie e rende più sottilmente l'ironia con cui Mann introduce il tema della minaccia che l'arte vera rappresenta per il borghese abituato invece a intenderla come intrattenimento e abbellimento che si "apprende" con l'esperienza e l'abitudine: il borghese à la Buddenbrook subisce il fascino dell'arte vera, crede di dominare e poter giudicare quest'attrazione dal suo punto di vista razionale e pratico, ma non ha maturato in realtà gli strumenti intellettuali e spirituali per pararne la violenza distruttrice: "su una cosa, però bisognava essere d'accordo con Tony: Gerda Arnoldsen era una ragazza distinta" (corsivo mio).

Sarà allora forse più interessante comparare la traduzione di Jesi con la traduzione posteriore di Silvia Bortoli, Mondadori 2007, portata a termine per il primo volume dei Meridiani dei romanzi di Thomas Mann. Vale certamente per entrambe le traduzioni il fatto di ridare per quanto possibile il tessuto linguisticamente composito del romanzo, ovvero di rispettare sempre i famosi leitmotiv di Mann (vi è fra le due traduzioni solo differenze di gusto se, per esempio, il leitmotiv dell'andare a sedersi sugli *Steinen* viene tradotto da Jesi con “sedere sulle pietre” e da Bortoli con “sedere sui massi”), di distinguere il tedesco del narratore dal parlato ricco di francesismi dell'alta borghesia di Lubeca del XIX secolo, di riconoscere puntualmente quando il narratore opera una sorta di mimesi ironica con il linguaggio della famiglia Buddenbrook, di mantenere una stretta fedeltà al lessico, di non sciogliere mai le ricercate e lunghe sequenze di aggettivazioni – in cui si riversa spesso l'ironia del narratore – in più comode parafrasi o sintesi. La fondamentale differenza fra le due traduzioni è che Jesi, in questo però unico fra tutti i traduttori dei *Buddenbrook*, decide di tradurre il miscuglio di dialetto bavarese e di ossequioso ma sgangherato tedesco di Permaneder, secondo marito di Tony Buddenbrook, con un linguaggio dialettale *sui generis*, «misto di voci delle valli lombarde»<sup>3</sup>. Come spiega Jesi stesso in modo esauriente, egli ha deciso di tradurre con un idioma letterario particolare solo il dialetto di Permaneder e non i passaggi del romanzo dove è chiaramente riconoscibile anche l'inflessione lubecchese, poiché il linguaggio del personaggio bavarese è davvero un corpo estraneo, fonte di divertenti o drammatici malintesi. La scelta di Jesi cade su un dialetto lombardo rivisitato dato che questo, a suo avviso, corrisponderebbe foneticamente al dialetto di Permaneder che Mann definisce nel romanzo *knorrig e voller plötzlicher Zusammenziehungen*, ovvero “nodoso” e “tronco”. Un esempio:

Da legte der Herr mit einer entschlossenen Bewegung Hut und Stock auf den Deckel des Harmoniums, rieb sich dann befriedigt die freigewordenen Hände, blickte die Konsulin treuherzig aus seinen hellen, verquollenen Äuglein an und sagte: »I bitt' die gnädige Frau um Verzeihung von wegen dem Kartl; i hob kei onderes zur Hond k'habt. Mei Name ist Permaneder;

---

<sup>3</sup> Si veda la nota del traduttore in Mann 1983, p. XXXIV.

Alois Permaneder aus München. Vielleicht hat die gnädige Frau schon von der Frau Tochter meinen Namen k'hert –«

Dies alles sagte er laut und mit ziemlich grober Betonung, in seinem knorrigem Dialekt voller plötzlicher Zusammenziehungen, aber mit einem vertraulichen Blinzeln seiner Augenritzen, welches andeutete: »Wir verstehen uns schon ...«

Die Konsulin hatte sich nun völlig erhoben und trat mit seitwärts geneigtem Kopfe und ausgestreckten Händen auf ihn zu ... »Herr Permaneder! Sie sind es? Gewiß hat meine Tochter uns von Ihnen erzählt. Ich weiß, wie sehr Sie dazu beigetragen haben, ihr den Aufenthalt in München angenehm und unterhaltend zu machen ... Und Sie sind in unsere Stadt verschlagen worden?« »Geltn's, da schau'n's!« sagte Herr Permaneder, indem er sich bei der Konsulin in einem Lehnstuhl niederließ, auf den sie mit vornehmer Bewegung gedeutet hatte, und begann, mit beiden Händen behaglich seine kurzen und runden Oberschenkel zu reiben ... »Wie beliebt?« fragte die Konsulin ... »Geltn's, da spitzen's!« antwortete Herr Permaneder, indem er aufhörte, seine Knie zu reiben. »Nett!« sagte die Konsulin verständnislos und lehnte sich, die Hände im Schoß, mit erheuchelter Befriedigung zurück. Aber Herr Permaneder merkte das; er beugte sich vor, beschrieb, Gott weiß warum, mit der Hand Kreise in der Luft und sagte mit großer Kraftanstrengung: »Da tun sich die gnädige Frau halt ... wundern!« (Mann 2002, 357-358)

Allora quel signore depose con un gesto risoluto cappello e bastone sul cooperchio dell'harmonium, poi si fregò soddisfatto le mani finalmente libere, rivolse con i suoi occhietti chiari cacciati nelle rotondità del viso uno sguardo schietto alla signora Buddenbrook e disse: «Prego che la signora mi scusi per via dal biet; n'avè mia n'alter a purtà d'ma. M' chiamo Permaneder! Alois Permaneder di Monaco. Forse la signora ha già sentì il mi nom dalla sua signora figlia.»

Disse tutto ciò con voce forte e in tono piuttosto rozzo, un po' nel suo dialetto duro e tronco, ma con un ammiccare confidenziale degli occhietti a fessura, che voleva dire: «Noi due ci siamo già capiti...»

La signora Buddenbrook ora si era alzata del tutto; gli andò incontro con il capo un po' reclinato di fianco, le mani tese...

«Signor Permaneder! Proprio lei! Certo! mia figlia ci ha già raccontato. So quanto ella ha contribuito a renderle piacevole e divertente il soggiorno a Monaco... E ora è capitato nella nostra città?»

«L'öcc da fa, eh, l'öcc!» disse il signor Permaneder, sedendosi di fianco alla signora in una poltrona che ella gli aveva indicato con un gesto pieno di distinzione; e cominciò placidamente a fregarsi le cosce corte e rotonde con tutt'e due le mani...

«Come ha detto?» chiese la signora.

«L'öcc, no?, tant'öcc!» rispose il signor Permaneder; smise di fregarsi le ginocchia.

«Eh, si capisce!» disse la signora Buddenbrook completamente all'oscuro, e s'accomodò sul sofà, le mani in grembo, fingendosi soddisfatta. Ma il signor Permaneder si rese conto che non era stato compreso; si piegò in avanti, descrisse con la mano, Dio sa perché, dei cerchi nell'aria, e pronunciò con grande sforzo: «Che vuol dire che la signora è... stupita!» (Furio Jesi: Mann 1983, 291-292)

Allora l'uomo posò con gesto deciso cappello e bastone sul coperchio dell'harmonium, poi si sfregò soddisfatto le mani ormai libere, guardò candidamente la signora con gli occhietti chiari e gonfi e disse: «Prego la signora di scusarmi per via del biglietto; era l'unico che avevo sottomano. Il mio nome è Permaneder; Alois Permaneder di Monaco. Forse la signora ha già sentito il mio nome dalla sua signora figlia...»

Disse tutto questo a voce alta e con accento piuttosto grossolano, nel suo dialetto rude, pieno di contrazioni improvvise, ma con un ammiccare confidenziale degli occhi a fessura che voleva dire: “Ci siamo capiti...”.

Ora la vedova del console si era alzata del tutto e andò verso di lui con la testa piegata di lato e le mani tese... «Signor Permaneder! È lei? Certo che mia figlia ci ha parlato di lei. So quanto ha contribuito a rendere divertente e piacevole il suo soggiorno a Monaco... Ed è approdato nella nostra città?» «Sorpresa, eh?» disse il signor Permaneder sedendosi vicino alla moglie del console, in una poltrona che lei gli aveva indicato con un gesto elegante, e iniziò a strofinarsi placidamente con le mani le cosce corte e rotonde...

«Come ha detto, scusi?» chiese la vedova del console...

«Curiosa, eh?» rispose il signor Permaneder smettendo di strofinarsi le ginocchia. «Bene!» disse la vedova del console senza capire e si appoggiò allo schienale, le mani in grembo, con simulata soddisfazione. Ma il signor Permaneder se ne accorse; si chinò in avanti, tracciò, Dio sa perché, dei cerchi nell'aria con la mano e disse con grande sforzo: «La signora sarà certamente... sorpresa!» (Silvia Bortoli: Mann 2007, 383-384)

Sebbene la scelta di Jesi di tradurre il dialetto bavarese di Permaneder – una serie di motti, frasi e periodi altamente cacofonica che nella trascrizione di Thomas Mann diviene magistralmente tutt'uno con il curioso vestiario e il grezzo comportamento del personaggio – con un dialetto altrettanto stilizzato sia una strada eterodossa rispetto alle convenzioni traduttologiche (si preferisce solitamente tradurre il dialetto della lingua di origine nelle opere di prosa in un italiano solo vagamente dialettale o dai toni popolari), una traduzione del linguaggio di Permaneder in un italiano standard popolare – così la scelta di

Bortoli riportata sopra nell'esempio – non può di fatto rendere ragione semanticamente dei numerosi equivoci e degli scontri socio-culturali fra il rozzo e pragmatico Permaneder e l'alta e raffinata borghesia lubecchese. Quando nella traduzione di Bortoli, alla domanda di Permaneder «sorpresa eh?», la moglie del console risponde «come ha detto, scusi?», sembra che ella abbia capito bene le insinuazioni di Permaneder e risponda piccata per i suoi modi troppo diretti. In realtà – come emerge chiaramente invece dalla traduzione di Jesi – la moglie del console non intende nulla del dialetto del bavarese e cerca di rispondere gentilmente alle sue domande e strane esclamazioni. Facendo finta di capire, opponendo solo una vaga cortesia di maniera, la fragile barriera di decoro borghese della famiglia Buddenbrook è brutalmente mandata in frantumi da un elemento estraneo e irruente, dall'improvvisa visita del pragmatico e rozzo commerciante del sud. Poiché questi scontri linguistici – soprattutto quelli di Tony con la famiglia del bavarese, una volta divenuta sua moglie – non sono corollari superficiali o inessenziali<sup>4</sup>, ma perni semantici dei legami, attriti e conflitti socio-culturali della famiglia con le dimensioni e gli elementi che ne determinano la decadenza, ecco che sembra giustificarsi la scelta di Jesi di creare attraverso un dialetto letterario *sui generis* un corrispettivo sia fonico che sintattico del caratteristico linguaggio di Permaneder, un escamotage stilistico capace di restituire poi a livello dialogico gli equivoci linguistici così gravi di conseguenze nello sviluppo del romanzo. Considerando tutto il capitolo della visita di Permaneder ai Buddenbrook, dove Mann dà prova della sua perfetta conoscenza del dialetto bavarese<sup>5</sup>, possiamo osservare nel dettaglio come Jesi lavori su più livelli. Dove il tipico dittongo bavarese *oa* per *ei* trasforma *kleine* in *kloane* Jesi opta per “piculina”; l'abbondanza di articoli indeterminativi davanti a sostantivi (*a Geld, an Kredit*) viene facilmente rispettata, mentre tipico anche del lombardo è l'articolo determinativo davanti a nome proprio (*der Noppe*, “il Noppe”). I modi

---

<sup>4</sup> Gli studi sull'uso del dialetto in letteratura definiscono “non necessario” il dialetto quando – come nel caso delle cosiddette *Dorfgeschichte* – i numerosi elementi e descrizioni del mondo rurale rendono l'elemento stilistico del dialetto del tutto accessorio. Al polo opposto, una poesia filosofica può far emergere proprio dallo scontro fra lingua standard e dialetto significati che altrimenti rimarrebbero taciuti, cfr. Haas 1983, 1637–1651.

<sup>5</sup> Si veda il recente e preciso studio di Schmid 2012, 26-27.

di dire bavaresi (*dös haut scho = das klappt schon, is dös a Hetz = ist das eine Hetze*) vengo resi diversamente a livello semantico (“n’ n va mia mal!”) oppure fonico riprendendo con particelle e sintagmi assonanze e consonanze dell’originale (“Ee, ‘n pastitzz de vera!”). Se nel bavarese i verbi che iniziano con la lettera “g” perdono il prefisso “ge” nella coniugazione al passato (*geben = gegeben* nella frase *mer ham eahna an Kredit geben*) Jesi rende tale ambiguità fonetica e visiva sottraendo la sillaba “to” a “dato” (“l’abbiam daa credito”). Se nel bavarese cade tipicamente la vocale “e” alla fine delle parole *Gebäud, Jahreseinnahm* nel lombardo di Jesi troviamo altrettanto tipicamente parole abbreviate o senza vocale finale (“afar”, “dané”, “cuntant”, ecc.). E ancora: l’interiezione tipica bavarese *gel* o *gell* che significa *gilt es?, nicht wahr?* e che Mann trascrive con la “t” (*Geltn’s, da schaun’s!; Geltn’s, da spitzten’s!*) è resa da Jesi con “L’öcc” (“L’öcc da fa, eh, l’öcc!”; “L’öcc, no?, tant’öcc!”) dove è chiaro che la traduzione non segue tanto l’etimo originale, ma piuttosto cerca di rendere foneticamente l’effetto di assoluta sorpresa e incomprensione che l’interiezione suscita nella moglie del console. La traduzione di Jesi non è dunque affatto indiscutibile, può essere classificata come la più arrischiata fra le molte opzioni che un traduttore ha di fronte a un testo in dialetto (dalla neutralizzazione alla compensazione, dalla lingua parlata alla scelta di un dialetto corrispondente) e certamente, come già rilevato, è la più problematica fra le traduzioni italiane del linguaggio di Permaneder. Tuttavia, anche in questo caso, la critica della traduzione dovrebbe partire e riferirsi anzitutto al ritmo o all’architettura complessiva del testo d’arrivo, mentre considerazioni di ordine socio-linguistico (del tutto assenti nella nota traduttiva di Jesi) che sottolineano le differenze fra la mentalità e il linguaggio della popolazione bavarese rispetto a quella lombarda<sup>6</sup>, risultano sostanzialmente lontane dall’analisi testuale.

#### 4. Traduzioni di poesia

Non esistono volumi di poesia tedesca tradotti da Jesi e pubblicati da una casa editrice. Tuttavia, nei suoi numerosi saggi sulla poesia di Rilke, in particolare sulle *Elegie duinesi*, Jesi ha spesso preferito non riportare traduzioni italiane allora disponibili, ovvero quelle di Er-

---

<sup>6</sup> Cfr. Brandestini 2006, 71-72; Szép 2020, 200-202.

rante e di Traverso, ma fornire egli stesso nel testo o in nota una traduzione dei passi delle *Elegie* da lui commentati. Scrive Margherita Cottone in un intervento sul rapporto di Jesi con il Rilke delle *Elegie* che lo studioso aveva ultimato una traduzione di tutte le *Elegie*, ma questo suo sforzo traduttivo non fu mai pubblicato (Cottone 2010, 217) e nulla è ancora emerso dagli scavi d'archivio. Se però si sommano le traduzioni di passi delle *Elegie* presenti nei saggi editi di Jesi alle traduzioni inedite e fornite da Cottone nel suo intervento, il materiale a disposizione è sufficiente per una analisi e un giudizio critico sullo Jesi traduttore di Rilke poeta.

È Jesi stesso, in una nota al suo saggio *Rilke e l'Egitto. Considerazioni sulla X Elegia di Duino* presente nel volume *Letteratura e mito*, a chiarire qual è il suo approccio traduttivo per quanto riguarda le *Elegie*: «Anche se generalmente in questo libro i brani di poesia sono citati nella lingua originale, abbiamo preferito pubblicare qui la nostra versione di una parte dell'elegia, poiché essa è stata condotta in modo da integrare – quale interpretazione – tutto il nostro discorso» (Jesi 1968, 89). La traduzione “quale interpretazione” comporta per la nostra analisi due considerazioni preliminari: se da un punto di vista strettamente metodologico, essa si distanzia considerevolmente dalla tipologia di traduzione seguita solitamente da Jesi – tipologia che abbiamo qualificato secondo il principio della *Gewissenhaftigkeit* – poiché “integrata” volutamente ed esplicitamente una specifica ermeneutica del testo, si tratterebbe dunque di capire quale sia il “discorso” di Jesi sulle *Elegie* per verificare se e in che modo la sua traduzione, di fatto, lo integri. Ma, poiché non può essere questo il luogo di una verifica della complessa interpretazione jesiana dell'opera di Rilke, dovremo limitarci a pochi e brevi accenni funzionali all'analisi delle traduzioni.

Jesi prende le distanze nelle sue interpretazioni di Rilke dall'approccio agiografico, da quello fenomenologico e soprattutto da quello heideggeriano, egli ritiene arbitraria ogni interpretazione che non consideri «la costante percezione di Rilke dei limiti dell'uomo poeta, se non addirittura della fatalità del fallimento» (Rilke 1974, XIV). L'esoterismo di Rilke, la sua partecipazione a un segreto dell'esistenza, coinciderebbe secondo Jesi con il riconoscimento dei limiti o impossibilità della conoscenza di tale segreto, si ridurrebbe a una «ricognizione di modalità di non-conoscenza» (Jesi 2020, 58). La parola rilkiana non è allora per Jesi né “vera”, né “sacra”, ma una “parola-silenzio”, una

tappa del linguaggio dall'espressione all'ammutolimento: «un itinerario da determinare nelle sue vicende con gli strumenti della filologia» (Jesi 1999, 124). Ciò che Jesi mira a mostrare, come interprete delle *Elegie*, è la funzione puramente retorica, volitiva e senza contenuto dell'eloquio rilkiano, il vuoto echeggiare di luoghi comuni, il divenire leggero, aperto, semplicemente “significante” della parola poetica, il suo continuo rovesciarsi da espressione di un significato profondo in pura “occasione retorica”. Tale funzione o dimensione “allegorica” della poesia tarda rilkiana è oggi un dato assodato della ricerca e può sembrare addirittura scontato (Engel 2013, 525-528), ma quando Jesi formulò le sue proposte ermeneutiche dominava un paradigma interpretativo fortemente influenzato dall'esegesi heideggeriana e i suoi saggi su Rilke suscitarono un acceso dibattito fra gli esperti, almeno in Italia.

Tornando alle traduzioni, resta dunque da chiedersi in che modo le sue versioni delle *Elegie* “integrino” tale interpretazione del verso rilkiano come strategia retorica o “esorcistica” nei confronti del vuoto e dell'orrore del silenzio, come esse riescano a supportare una proposta ermeneutica così radicalmente lontana dalla classica esegesi che sottolinea il valore ontologico e salvifico della poesia di Rilke. Presentando e analizzando la traduzione di Jesi la metteremo a confronto con la traduzione delle *Elegie* di Franco Rella, Rizzoli 1994 (Rilke 1994, 96-100), studioso e traduttore di Rilke, sensibile alle interpretazioni filosofiche fenomenologiche e heideggeriane, e con la traduzione di Anna Lucia Giavotto Künkler accolta nel volume einaudiano *Poesie 1907-1926* a cura di Andreina Lavagetto (Rilke 2000, 325-333). Riportiamo il testo più lungo e omogeneo, la traduzione di una parte della X Elegia:

Aber dort, wo sie wohnen, im Tal, der Älteren eine, der Klagen,  
nimmt sich des Jünglings an, wenn er fragt: – Wir waren,  
sagt sie, ein Großes Geschlecht, einmal, wir Klagen. Die Väter  
trieben den Bergbau dort in dem großen Gebirg; bei Menschen  
findest du manchmal ein Stück geschliffenes Ur-Leid  
oder, aus altem Vulkan, schlackig versteinerten Zorn.  
Ja, der stammte von dort. Einst waren wir reich. –

Und sie leitet ihn leicht durch die weite Landschaft der Klagen,  
zeigt ihm die Säulen der Tempel oder die Trümmer

jener Burgen, von wo Klage-Fürsten das Land  
einstens weise beherrscht. Zeigt ihm die hohen  
Tränenbäume und Felder blühender Wehmut,  
(Lebendige kennen sie nur als sanftes Blattwerk);  
zeigt ihm die Tiere der Trauer, weidend, – und manchmal  
schreckt ein Vogel und zieht, flach ihnen fliegend durchs Aufschau,  
weithin das schriftliche Bild seines vereinsamten Schreis. –  
Abends führt sie ihn hin zu den Gräbern der Alten  
aus dem Klage-Geschlecht, den Sibyllen und Warn-Herrn.  
Naht aber Nacht, so wandeln sie leiser, und bald  
mondets empor, das über Alles  
wachende Grab-Mal. Brüderlich jenem am Nil,  
der erhabene Sphinx –: der verschwiegenen Kammer  
Antlitz.  
Und sie staunen dem krönlichen Haupt, das für immer,  
schweigend, der Menschen Gesicht  
auf die Waage der Sterne gelegt.

Nicht erfaßt es sein Blick, im Frühod  
schwindelnd. Aber ihr Schaun,  
hinter dem Pschent-Rand hervor, scheucht es die Eule. Und sie,  
streifend im langsamen Abstrich die Wange entlang,  
jene der reifsten Rundung,  
zeichnet weich in das neue  
Totengehör, über ein doppelt  
aufgeschlagenes Blatt, den unbeschreiblichen Umriß.

Und höher, die Sterne. Neue. Die Sterne des Leidlands.  
Langsam nennt sie die Klage: – Hier,  
siehe: den *Reiter*, den *Stab*, und das vollere Sternbild  
nennen sie: *Fruchtkranz*. Dann, weiter, dem Pol zu:  
*Wiege*; *Weg*; *Das Brennende Buch*; *Puppe*; *Fenster*.  
Aber im südlichen Himmel, rein wie im Innern  
einer gesegneten Hand, das klar erglänzende *M*,  
das die Mütter bedeutet . . . . . –

Doch der Tote muß fort, und schweigend bringt ihn die ältere  
Klage bis an die Talschlucht,  
wo es schimmert im Mondschein:  
die Quelle der Freude. In Ehrfurcht  
nennt sie sie, sagt: – Bei den Menschen  
ist sie ein tragender Strom. –

Stehn am Fuß des Gebirgs.  
Und da umarmt sie ihn, weinend.

Einsam steigt er dahin, in die Berge des Ur-Leids.  
Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los  
(Rilke 1955, 721-726).

Ma là, dove esse abitano, nella valle,  
delle più vecchie una, delle Lamentazioni  
si prende cura dell'adolescente,  
quando egli chiede: – Noi eravamo,  
dice essa una grande stirpe, una volta,  
noi Lamentazioni. I padri  
cavavano dalle miniere là nella grande montagna;  
tra gli uomini trovi tu a volte  
un pezzo affilato di dolore primo  
o, da un antico vulcano,  
piena di scorie impietrita collera.  
Sì, essi vengono di là.  
Un tempo eravamo noi ricche. –

Ed essa guida lui leggera  
Per il vasto paese delle Lamentazioni,  
mostra a lui le colonne dei templi o le macerie  
di quelle rocche, donde i principi delle Lamentazioni  
la terra un giorno saggi dominavano.  
Mostra a lui gli alti  
alberi di lacrime e campi  
di fiorente tristezza  
(viventi conoscono solo come soavi  
foglie d'ornato);  
mostra a lui gli animali  
dei lutti, pascolanti, – e a volte  
si spaventa un uccello e trae,  
piatto volando attraverso lo sguardo,  
lontano lo scritto disegno  
del suo isolato grido. –  
A sera guida essa lui  
Laggiù nelle tombe dei vecchi  
della stirpe delle Lamentazioni,  
alle Sibille e agli Ammonitori.  
S'avvicina però la notte,  
così vanno essi più sommessi, e tosto

sale di luna lassù, il sopra tutti  
vigilante mausoleo. Fraterna a quella sul Nilo  
la sublime Sfinge —: della segreta camera  
faccia.  
Ed essi stupiscono all'incoronata testa, che per sempre  
tacente, degli uomini il volto  
sulla bilancia di stelle posava.  
Non lo afferra la vista di lui,  
nella prima morte vertiginando.  
Ma lo sguardo di lei,  
dietro l'orlo dello pschent  
via, scaccia la civetta. Ed essa,  
rigante nel lento sfiorare lungo la guancia,  
quella della maturante rotondità,  
segna molle nel nuovo  
udito del morto,  
su di un doppio spalancato foglio, l'inscrivibile contorno.

E più in alto, le stelle. Nuove.  
Le stelle del paese del dolore.  
Lentamente nomina esse la Lamentazione: «Qui,  
vedi: il *Cavaliere*, il *Bastone*,  
e quella costellazione più colma si chiama:  
*Festone di frutta*.  
Poi, più lungi, verso il Polo:  
*Culla*, *Strada*, *l'ardente Libro*, *Bambola*, *Balcone*.  
Ma nell'australe cielo, pura come nel palmo  
di benedetta mano, la chiaro splendente M  
che le madri annuncia...»

Pure il morto deve andare,  
e muta guida lui la più vecchia  
Lamentazione fino alla gola dove brilla nel lume di luna:  
la fonte di gioia.  
In reverenza  
nomina ella essa, dice: «Presso gli uomini  
è essa un trascicante fiume».

Stanno ai piedi del monte.  
E ora abbraccia ella lui, piangendo.

Solo sale egli colà,  
nei monti del dolore primo.

E non una volta il suo passo  
echeggia dalla sorte senza suono  
(Jesi 1981, 89-90).

*Rilke e l'Egitto* è il primo saggio rilkiano di Jesi; in altre parole, la traduzione della X Elegia è anche il primo tentativo di traduzione della poesia rilkiana – e infatti va sottolineato che nei saggi più tardi, pur mantenendo sostanzialmente lo stesso stile, Jesi modifica/aggiorna spesso lessico e struttura strofica delle sue traduzioni della X. Evidente è la scelta di non togliere le differenze fra testo d'origine e testo d'arrivo, di non assimilare le “ruvidezze” (così le chiamava Pintor) di Rilke in un lessico e in un dettato più armonioso, quanto piuttosto di allargare il campo lessicale per rispettare i composti e i conglomerati rilkiani con lineetta, magari invertendo sostantivo e complemento (*Ur-Leid* = “dolore primo”) e di rimanere oltremodo fedele alla costruzione sintattica dell'originale, forzando così non solo la plasticità della lingua d'arrivo, ma la stessa evoluzione semantica del testo poetico. È il caso, fra i molti, di *das über Alles / wachende Grab-Mal* reso iperfedelmente con «Il sopra tutti / vigilante mausoleo». Se consideriamo che Rella traduce il verso con «il sepolcro / che vigila il Tutto», ecco chiarirsi immediatamente cosa Jesi intenda per traduzione come integrazione di un'interpretazione che non vuole/deve aumentare o esporre il valore orfico/salvifico delle parole rilkiane. Nemmeno i più numerosi a capo scompigliano l'ordine sintattico e il ritmo dei versi e anche le assonanze vengono spesso mantenute, ma a volte a costo, come si diceva, di una certa oscurità nella resa del senso – oscurità però sostanzialmente estranea al testo originale, il quale può dirsi evocativo e plurisignificante, difficile, ma non necessariamente o sempre ermetico. Il non problematico *Lebendige kennen sie nur als sanftes Blattwerk* – dove il *sie* può riferirsi ambigualmente anche al plurale *Felder* (Rella: «i viventi ne conoscono solo il dolce fogliame»), anche se molto più probabilmente indica il singolare femminile *Wehmut* (Künkler: «i vivi la conoscono solo come soave fogliame») – diventa in Jesi un verso fortemente asemantico a causa della mancanza di articoli e complementi: «viventi conoscono solo come foglie d'ornato». Il prezzo della scelta jesiana di favorire il flusso dei significanti senza arrestare l'attenzione su parole-chiave o parole-concetto tipiche dell'interpretazione/traduzione filosofica fa sì che la sua traduzione si allontani o

addirittura si scontri con l'intenzione originaria: le allegorie rilkiane, nella traduzione di Jesi, rimandano cioè in alcuni casi particolarmente criptici non tanto a un vuoto o al silenzio, quanto piuttosto a una stridente plurivalenza di significato. La traduzione del finale dell'Elegia è tuttavia pienamente e senza contraddizioni nel segno dell'interpretazione di Jesi. Lì dove la traduzione di Rella si allontana massimamente dalla grammatica dell'originale, traducendo/sostituendo il dativo *aus dem* con il genitivo "del" (Rella: «Solo s' inoltra lui, sui monti dell'originario dolore. / E mai il suo passo risuona del muto destino»), Jesi traduce letteralmente, riproponendo però con abilità assonanze e ritmo del testo rilkiano (*aus dem tonlosen Los* = «dalla sorte senza suono»): «Solo sale egli colà, / nei monti del dolore primo. / E non una volta il suo passo / echeggia dalla sorte senza suono» (Jesi 1968/1981, 89), «Solitario, egli sale, per i monti del dolore primo. / E non una volta il suo passo risuona dalla sorte senza suono» (Jesi 2020, 198). Dal confronto emerge chiaramente che la scelta stilistica del traduttore, come esplicita Jesi, "integra" il suo approccio ermeneutico: se in Rella il genitivo introdotto dal «mai» (per *nicht einmal*) oppone alla dimensione spaziale della prima parte della strofa una verticalità temporale, una metafisicità negativa, ovvero l'impossibilità di testimoniare del destino nel regno del dolore, in Jesi – molto più fedelmente all'originale – si tratta anche nella seconda parte della strofa di una figurazione spaziale, di una testimonianza che si spegne non cronologicamente, ma nell'inoltrarsi e quindi nell'appartenenza positiva alla "sorte senza suono".

Dall'analisi della traduzione della X Elegia possiamo trarre la conclusione che ciò che abbiamo preliminarmente indicato come una tipologia di traduzione differente dalla *Gewissenhaftigkeit* filologica, poiché vuole integrare una specifica ermeneutica del testo, in realtà possiamo definire come una *Gewissenhaftigkeit* di secondo grado, ermeneutica, ovvero come una coscienza dell'interprete prima che del traduttore che cerca di sottrarre le *Elegie duinesi* a una interpretazione orfica o filosofica, mostrando in traduzione come l'esoterismo di Rilke si determinerebbe o ridurrebbe alla contraddizione di partecipare a un segreto dell'esistenza, ma di essere chiuso dentro a tale segreto e di non poterne uscire, di non poter accedere a un oltre. Ma – e qui la *Gewissenhaftigkeit* dell'interprete e del traduttore vengono a coincidere – il privilegio di addentrarsi in un segreto e il limite di tale movimento non sono per Jesi

tanto poli esistenziali, quanto piuttosto poli semantici fra cui oscilla tutto il materiale lessicale rilkiano. Esattamente il prodotto di questa «oscillazione semantica» (Jesi 2020, 59), ciò che prende forma di simbolo muto nel processo che vede la volontà del poeta tesa a cogliere/tradurre ciò che si palesa al limite dell'esistenza umana, è ciò che Jesi tenta di restituire e di far riverberare anche nella sua traduzione.

## Bibliografia

- Benjamin, Walter (1991) *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (2010) *Scritti 1928-1929*, a cura di Enrico Ganni. Torino: Einaudi.
- Brandestini, Julika (2006) *Das Problem der Übersetzung von Dialektpassagen. Italienische Übersetzungen der Buddenbrook von Thomas Mann*. Diplomarbeit, Europa-Universität Viadrina. <https://silo.tips/download/das-problem-der-übersetzung-von-dialektpassagen-italienische-übersetzungen-der-bud> (28.9.2023).
- Canetti, Elias (1972) *Massa e potere [Masse und Macht, 1960]*, tr. it. di Furio Jesi. Milano: Rizzoli.
- Canetti, Elias (1974) *Potere e sopravvivenza [Die gespaltene Zukunft. Aufsätze und Gespräche, 1972]*, tr. it. di Furio Jesi. Milano: Adelphi.
- Cottone, Margherita (2010) "Jesi legge Rilke: le *Duineser Elegien*". «Riga» 31: 217-231. *Furio Jesi*, numero monografico a cura di Marco Belpoliti e Enrico Manera.
- Dogà, Ulisse (2021) "Furio Jesi teorico della traduzione". «Annali di Ca' Foscari. Serie Occidentale» 55: 269-290.
- Eliade, Mircea (2018) *Diario 1970-1985*, a cura di Cristina Fantechi e Roberto Scagno, tr. it. di Cristina Fantechi. Milano: Jaca Book.
- Engel, Manfred (Hrsg.) (2013) *Rilke-Handbuch*. Weimar/Stuttgart: Metzler.
- Haas, Walter (1983) "Dialekt als Sprache literarischer Werke". In *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*, hrsg. von Werner Besch, Ulrich Knoop, Wolfgang Putschke und Herbert Ernst Wiegand. Berlin/New York: De Gruyter.
- Jesi, Furio (1979) *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura europea*. Torino: Einaudi.
- Jesi, Furio (1968/1981) *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi.
- Jesi, Furio (1999) "L'esegesi delle *Duineser Elegien*". «Cultura tedesca» 12: 121-127. *Furio Jesi*, numero monografico a cura di Giorgio Agamben e Andrea Cavalletti.

- Jesi, Furio (2020) *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*. Macerata: Quodlibet.
- Mann, Thomas (1952) *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia* [*Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, 1901], tr. it. di Anita Rho. Torino: Einaudi.
- Mann, Thomas (1983) *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia* [*Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, 1901], tr. it. di Furio Jesi. Milano: Garzanti.
- Mann, Thomas (2002) *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Bd. 1.1, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, hrsg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Ruprecht Wimmer. Zürich: Fischer.
- Mann, Thomas (2007) *Romanzi*, vol. I, *I Buddenbrook, Altezza Reale*, a cura di Luca Crescenzi, intr. di id. e Heinrich Detering, tr. it. di Silvia Bortoli e Margherita Carbonaro. Milano: Mondadori.
- Mattioli, Emilio (2002) “La poetica del ritmo di Henri Meschonnic”. In *Ritmologia*, a cura di Franco Buffoni, 15-24. Milano: Marcos y Marcos.
- Meschonnic, Henri (1982) *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse: Verdier.
- Rilke, Rainer Maria (1943) *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, tr. it. di Giorgio Zampa. Milano: Bompiani.
- Rilke, Rainer Maria (1944) *Opere*, vol. 2, *Prose*, tr. it. di Vincenzo Errante. Firenze: Sansoni.
- Rilke, Rainer Maria (1955) *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt von Ernst Zinn. Wiesbaden: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1966) *Sämtliche Werke*, Bd. 6, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt von Ernst Zinn. Wiesbaden: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1974) *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, tr. it. di Furio Jesi. Milano: Garzanti.
- Rilke, Rainer Maria (1994) *Elegie duinesi* [*Duineser Elegien*, 1922], tr. it. di Franco Rella. Milano: Rizzoli.
- Rilke, Rainer Maria (2000) *Poesie 1907-1926*, a cura di Andreina Lavagetto, tr. it. di Anna Lucia Giavotto Künkler. Torino: Einaudi.
- Scagno, Roberto (2000) “Alcuni punti fermi sull’impegno politico di Mircea Eliade nella Romania interbellica: un commento critico al dossier “Toladot””. In *Esploratori del pensiero umano. Una raccolta di saggi su Eliade e Georges Dumézil*, a cura di Julien Ries e Natale Spineto, Milano: Jaca Book.
- Schmid, Hans Ulrich (2012) *Bairisch: Das Wichtigste in Kürze*. München: C. H. Beck.
- Szép, Beáta (2020) “Über die Übersetzung von Dialekten”. «ACTA Universitatis. Germanistische Studien» 12: 189-211.