

Ulisse Dogà

Le traduzioni italiane del *Malte di Rilke* e la versione esemplare di Furio Jesi

Questo intervento vuole indagare le caratteristiche linguistiche delle traduzioni italiane del romanzo di Rainer Maria Rilke I quaderni di Malte Laurids Brigge. L'analisi comparata delle versioni di tre grandi traduttori e interpreti dell'opera di Rilke (Errante, Zampa, Jesi) vuole anzitutto illuminare il metodo di ciascuno, ma sottolineare in particolare l'«esemplarità» del lavoro di Jesi, il quale si pone coscientemente all'interno di una storia della traduzione del Malte, ma allo stesso tempo egli marca con decisione una sua originalità ermeneutica e stilistica rispetto ai tentativi precedenti di ridare in lingua italiana l'arduo intreccio di pensieri e parole che caratterizza così profondamente la prosa del romanzo rilkeiano.

Parole chiave: Rainer Maria Rilke, Vincenzo Errante, Giorgio Zampa, Furio Jesi, teoria della traduzione.

This paper aims to investigate the linguistic characteristics of the Italian translations of Rainer Maria Rilke's novel The Notebooks of Malte Laurids Brigge. The comparative analysis of the versions of three great translators and interpreters of Rilke's work (Errante, Zampa, Jesi) aims first of all to illuminate the method of each, but to underline in particular the 'exemplarity' of Jesi's work, which stands consciously within a history of Malte's translation, but at the same time it decisively marks its hermeneutic and stylistic originality compared to previous attempts to restore into the Italian language the arduous interweaving of thoughts and words that so profoundly characterizes the prose of the novel.

Keywords: Rainer Maria Rilke, Vincenzo Errante, Giorgio Zampa, Furio Jesi, Translation Studies.

Ulisse Dogà, «Le traduzioni italiane del *Malte di Rilke* e la versione esemplare di Furio Jesi», «ri.tra | rivista di traduzione», 2 (2024) 107-120.

© ri.tra & Ulisse Dogà (2024). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: : <https://doi.org/10.13135/2975-0873/10998>.

Prima di avanzare un'analisi comparativa fra le versioni dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* ad opera di Vincenzo Errante, Giorgio Zampa e Furio Jesi e mostrare in particolare l'esemplarità di quest'ultimo, vorrei premettere alcune considerazioni più generali sulla traduzione, funzionali all'interpretazione testuale¹.

Ciò che distingue chiaramente i tre traduttori è, a mio avviso, quello che Walter Benjamin e Peter Szondi definirono *Intention auf die Sprache*, «l'intenzione verso la lingua», ovvero l'atteggiamento del traduttore verso la lingua in cui traduce, distinto da quello del poeta verso la propria lingua. Benjamin distingueva nella *Intention auf die Sprache* della traduzione *das Gemeinte*, «l'inteso», dalla *Art des Meinens*, dal «modo di intendere», ed esplicitava tale astratta distinzione secondo l'esempio delle diverse parole in tedesco e francese per dire la stessa cosa, ovvero «pane»:

In *Brot e pain* l'inteso è senza dubbio identico, ma il modo di intenderlo non lo è. Dipende, cioè, dal modo di intendere che le due parole significano qualcosa di diverso per il francese e per il tedesco, che non sono intercambiabili per l'uno e per l'altro, e che anzi, in ultima istanza, tendono a escludersi; mentre dipende dall'inteso che esse, prese assolutamente, significano una sola e medesima cosa (Benjamin 1995, 44).

Tuttavia, se passiamo dal semplice livello lessicale a quello più ampio di un testo o addirittura di una intera lingua, ecco che l'inteso non emerge immediatamente e chiaramente, ma è invece in un continuo divenire fino al suo affiorare dalla somma e armonia di tutte le sue 'versioni', un affioramento che per il metafisico Benjamin coincide con la fine messianica di tutte le traduzioni nella sfera armonica della «pura lingua».

Szondi riprende i concetti benjaminiani, ma ne dà una interpretazione più strettamente linguistica:

Dove una traduzione non solo può, ma deve differenziarsi dall'originale, è nel modo di intendere (*Art des Meinens*). Il concetto di 'intendere' mira alla

¹ Questo intervento comparativo sulle traduzioni del *Malte* è uno sviluppo di quanto già accennato solo brevemente in un mio saggio di recente pubblicazione: Dogà 2023.

struttura del linguaggio, a una relazione in cui entrambi i termini però non vanno intesi obbligatoriamente con un nome, giacché tali nomi implicano già da sempre una specifica relazione tra i due, ossia una concezione determinata dalla struttura intenzionale (*Meinungsstruktur*) del linguaggio (Szondi 1990, 76).

La relazione fra «inteso» e «modo di intendere» – che in Benjamin è letta metafisicamente alla luce della reintegrazione delle lingue nella «pura lingua» – è concepita da Szondi secondo il modello delle scienze strutturaliste come una relazione soggetta storicamente alle condizioni di possibilità epistemologiche di una data epoca. In base a questo presupposto l'indice storico di una traduzione non dà primariamente lo stato storico della lingua impiegata, quanto piuttosto del modo in cui essa è impiegata, ovvero non rinvia a una determinata *Sprachstufe* (livello della lingua), quanto invece a una determinata *Sprachkonzeption* (concezione della lingua).

Vorrei ora mostrare quali siano le diverse concezioni della lingua dei tre traduttori del *Malte* e interrogarmi sulle conseguenze anche gnoseologiche della prassi traduttiva, ovvero sulla questione specifica se il divenire della lingua della traduzione tenda o meno a un'armonia finale, a una complementarietà di punti di vista sull'originale, oppure se le diverse versioni tendano invece ad escludersi/negarsi, ampliando allora il nostro orizzonte conoscitivo del testo rilkiano non per semplice sommatoria di ipotesi, ma grazie al loro rapporto genuinamente dialettico, il quale, nel suo ultimo grado o versione, mantiene come superati gli stadi storico-linguistici progressivamente negati.

Per quanto riguarda anzitutto la cronologia delle traduzioni del *Malte*, alla prima versione di Errante (Alpes 1929, poi UTET 1937, Sansoni 1942, 1944), segue quella di Zampa (Bompiani 1943, poi De Donato 1966, Adelphi 1992, 2020), mentre quella di Jesi risale al 1974 per Garzanti. La cura delle tre edizioni è molto diversa e ciascuna rispecchia l'indole del traduttore, dove la successione temporale marca chiaramente il mutamento dell'approccio epistemologico e stilistico all'opera rilkiana: dall'*engagement* poetico di Errante, all'elegante distacco saggistico di Zampa, fino all'irreprensibile scientificità di Jesi. Le introduzioni ai loro *Malte* ci chiariscono bene cosa i tre traduttori

percepiscono nella lingua di Rilke e cosa dunque ‘intendono’ poi ridare in italiano. Sostanzialmente, l’approccio di Errante è psicologico, quello di Zampa è esistenziale e quello di Jesi è ontologico.

Ovvero, Errante legge dietro e attraverso le parole del *Malte* il dramma psicologico di un soggetto ben determinato che naufraga nelle proprie inquietudini e che soffre di dispersione e dissociazione dell’io. Il *Malte* è per Errante testimonianza della scissione fra vita e poesia, fra realtà e volontà, dell’incapacità della ragione e della logica di venire a capo del caos della vita, dell’exasperazione della sensibilità e del sentimento: «Ecco la dissociazione dell’io. Un’intima dolorosa anarchia, per cui le energie che partecipano, diciamo, a produrre la vita dello spirito operano ormai per l’appunto disgregate. Ciascuna per proprio conto e in contrasto» (Rilke 1944, 13). Intaccato dalla forte crisi neurotica d’angoscia è per Errante lo stile del romanzo, il quale, sintomo esplicito del morbo, batte allora sempre sullo stesso tasto «concitandosi ad esprimere con un urlo sempre più alto l’incubo della fantasia aberrante sotto la spinta di sensazioni anormali» (22), sicché per tradurre la prosa del *Malte* bisogna anzitutto lasciarsi prendere dalle sue atmosfere allucinate, penetrare nelle sue profondità per poi ritornare in superficie e cercare di renderne la particolare musicalità.

Zampa, invece, si astiene dall’identificare troppo direttamente Malte e il giovane Rilke, poiché il romanzo non sarebbe né una autobiografia né un diario (cfr. Rilke 1943, 9), ma più universalmente la rappresentazione del dramma esistenziale dell’individuo moderno e come questi senta i temi della vita, della morte e dell’amore: «I Quaderni», scrive Zampa nella sua prima introduzione del 1943, «rappresentano il tentativo di trovare una risposta – un senso – all’esistenza così come essa si presenta all’atto stesso del respiro» (11). Perciò è inutile, sottolinea ancora Zampa qui in forte contrasto con Errante, cercare unità e coerenza sia tematica che stilistica nel *Malte*. Tesi, questa, rinforzata da Zampa nella sua lunga premessa all’edizione Adelphi con citazioni dai diari e dalle lettere di Rilke in cui si evince che l’opera nasce da una lunga gestazione, ma che la sua storia è impossibile da ricostruire filologicamente per mancanza di bozze e fonti: «Il libro trova la sua organicità nella sua composizione a schegge, dissociata. Non per nulla esso viene considerato un romanzo e posto all’origine,

insieme ad altre opere, della narrativa del nostro secolo» (Rilke 2020, 200). E, nuovamente in polemica con la lettura di Errante, a nulla serve secondo Zampa tracciare nessi fra il *Malte* e la poesia contemporanea dei *Neue Gedichte*, poiché lirico e prosatore si pongono su piani linguistici profondamente diversi; come anche infruttuoso è per Zampa cercare anticipazioni tematiche e stilistiche del *Malte* nella prosa più giovanile di Rilke, poiché il romanzo rilkiano presenta uno stile assolutamente inedito, «sopra la superficie delle *Aufzeichnungen* tanti diversi e contrastanti aspetti si riflettono con movimento incessante, sovrapponendosi, caricandosi, ma anche annullandosi» (208). Originale è dunque il rapporto fra vita e forma nel *Malte*, dove quest'ultima, modernisticamente, «non viene in soccorso», ma è piuttosto specchio e allegoria della grande miseria che oramai sfugge al potere evocatorio della parola.

Jesi, infine, fa emergere il problema ontologico dell'autore Rilke. Il *Malte*, secondo Jesi, sarebbe fundamentalmente «un'opera mancata» (Rilke 1974, XVI), dove angoscia esistenziale e orrori della metropoli moderna vengono soffocati da una cultura collezionistica e maniacale, esibita senza discrezione. Mentre la poetica di Rilke pretende dal poeta che egli diventi cosa fra le cose e strumento cieco e puro dell'inconoscibile, ecco che nel *Malte* «vi è una congerie di cose, ciascuna delle quali sta sempre per essere 'presa come l'unica che esista', ed alla quale tuttavia la necessità interna della narrazione sottrae sempre, all'ultimo momento, un'effettiva unicità» (XVII). A differenza dei *Neue Gedichte*, in cui il poeta arriva a 'possedere' le cose che pericolosamente mutano e tentano di sottrarsi alla stretta poetologica e linguistica, ecco che nella prosa del *Malte*, attraverso una diversa tecnica che trasla il voler possedere il reale in un 'imparare a vedere', Rilke cerca di imporre «una maggiore lentezza al fenomeno metamorfico» delle cose in modo tale che il soggetto possa anche imparare a divenire egli stesso cosa fra le cose. Impressionista è, secondo Jesi, la tecnica di Rilke nel pieno senso del termine, ovvero come tentativo di far coincidere rappresentazione e visibilità mutante delle cose. E tuttavia,

quello di Rilke è l'impressionismo di uno straniero in Francia, e non giunge mai all'uniforme prova stilistica (uniforme in senso positivo, s'intende) di

certa pittura impressionistica, proprio perché Rilke resta ancorato al valore dei nomi delle cose, nell'istante stesso in cui si propone di trattare le cose come visibili. Qui intervengono insieme la differenza intrinseca fra arte narrativa e arte pittorica, e il 'germanesimo' (ben tra virgolette!) di Rilke – 'germanesimo' da intendere come inclinazione a privilegiare i nomi delle cose, depositari potenziali dell'essenza delle cose (XX).

Ora, le tre traduzioni rispecchiano queste differenti idee e approcci all'opera di Rilke: psicologico, esistenziale, ontologico. Con questo non voglio assolutamente sottintendere che ogni traduttore debba avere una sua caratteristica posizione ermeneutica di fronte all'autore tradotto; per lo meno, questa posizione può rimanere taciuta, mentre nel nostro caso siamo di fronte a tre traduttori che hanno 'difeso' il loro lavoro in lunghe ed elaborate introduzioni e che esplicitamente hanno proposto la loro traduzione come frutto di una interpretazione del testo.

Vorrei allora mostrare le differenze fra questi tre atteggiamenti nel tessuto linguistico e nelle scelte stilistiche delle traduzioni e introdurrò i luoghi del testo che ho scelto usando il commento di Jesi per fare meglio risaltare la specificità della sua interpretazione e traduzione che, in sintonia con il titolo del convegno, definirei 'esemplare'. Il primo passaggio è molto conosciuto e non solo fra gli studiosi di letteratura tedesca: si tratta di uno dei primi 'appunti' di Malte, quello dove egli dice 'imparo a vedere':

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 (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 (Vincenzo Errante: Rilke 1944, 14).

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 (Giorgio Zampa: Rilke 2020, 11).

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 (Furio Jesi: Rilke 1974, 2-3).

Imparare a vedere, come abbiamo già letto secondo la spiegazione di Jesi, significa compiere un apprendistato da parte del poeta per diventare cosa fra le cose, per assurgere a quella dimensione in cui le cose sono anzitutto visibilità per un certo tempo prima di mutare, prima di procedere nel processo metamorfico della realtà. Nel *Malte* fra le cose che entrano nella visibilità c'è soprattutto l'infanzia, un passato che si rianima, riappare e così facendo rende possibile all'io di diventare chiaro a sé stesso.

In questo senso, ovvero secondo la lettura jesiana, il 'vedere' di Rilke non ha nulla di psicologico, non è rievocazione alla memoria, ma concreto chiamare le cose alla visibilità: il vedere vuole instaurare un rapporto non psicologico, ma ontologico fra soggetto e cose, fra individuo e mondo. La stessa problematica regna, come sappiamo, in tutta la *Recherche* di Marcel Proust: fintanto che Marcel cerca di rievocare alla memoria coscientemente il tempo perduto egli fallisce miseramente, ed è solo 'involontariamente' attraverso atti e avvenimenti improvvisi (il gusto di una madeleine inzuppata, l'inciampo su di una pietra a Venezia) che il passato è non psicologicamente, ma concretamente, realmente, ontologicamente 'ritrovato', è lì rivissuto, non ricordato. Similmente, quello dell'imparare a vedere, il divenire chiaro a sé stesso, non è nel *Malte* di Rilke propriamente un processo psicologico, ma ontologico, è il rispecchiamento dell'io nelle cose divenute visibili. E soprattutto, è a partire dalla visibilità delle cose che inizia la loro denominazione, quel processo linguistico che deve trattenerle nel visibile il più a lungo possibile, prima che precipitino nuovamente nell'invisibile.

Privilegiando invece un punto di vista psicologico, come fa Errante, l'imparare a vedere sarà declinato in modo intimistico, come un'illuminazione della coscienza sull'inconscio buio e nascosto, «ho dentro un misterioso cantuccio che ignoravo»: «cantuccio» è la traduzione di Errante per *ein Inneres* che letteralmente significa «un interno». Se si sostiene invece un punto di vista esistenziale, come fa

Zampa, il tono si farà più riflessivo, ed ecco che il vedere si tramuta nella sua traduzione in uno squarcio della conoscenza su «recessi» (plurale) che si ignorano. Jesi traduce letteralmente *ein Inneres* con «luogo interno», non solo in perfetta sintonia col dettato rilkeano – poiché *ein Inneres* non è un cantuccio e nemmeno un recesso, ma è quel cono d'ombra dove si vanno a depositare le immagini del passato e dove vanno scomparendo quelle del presente –, ma anche in concordanza con quel particolare 'germanesimo' di Rilke che vede nel nome l'essenza della cosa.

Ma se, come vuole Jesi, il *sehen lernen* è imparare ad afferrare, fotografare attraverso la scrittura le cose che stanno precipitando nell'invisibile, allora l'inizio del *Malte* non mette in scena un dramma psicologico o esistenziale, ma il dramma della scrittura stessa: la drammatica dialettica fra la volontà di nominare le cose prima che si trasformino e scompaiano nell'invisibile e la chiara coscienza dell'impossibilità di riportare alla visibilità tutte le cose che vorremmo fissare e trattenere in nostro possesso.

Il *Malte* di Rilke, in breve, non arriva a carpire l'essenza della realtà così come accade nella *Recherche* di Marcel Proust: il suo tentativo di afferrare attraverso il linguaggio l'immaginario perduto si rivela, alla fine, fallimentare, ma questo fallimento diventa costantemente, dialetticamente, tema della sua opera; nel *Malte*, per esempio, non solo assistiamo all'inevitabile e irrimediabile sfuggire da parte di numerosi fantasmi del passato nell'invisibile, ma troviamo anche una dura critica a chi, come l'amatissimo Ibsen, cercò in ogni modo di trattenere nella visibilità più cose possibili, forzando il principio formale e stilistico del dramma fino a farlo implodere.

Il secondo luogo che voglio allora commentare è dunque l'apunto del *Malte* sui drammi di Ibsen e vedere come la diversa intenzione verso la lingua dei tre traduttori dia una diversissima versione dell'opinione di Rilke sul grande drammaturgo:

So wie du warst, auf das Zeigen angelegt, ein zeitlos tragischer Dichter, mußtst du dieses Kapillare mit einem Schlag umsetzen in die überzeugendsten Gebärden, in die vorhandensten Dinge. Da gingst du an die beispiellose Gewalttat deines Werkes, das immer ungeduldiger, immer verzweifelter unter dem Sicht-

baren nach den Äquivalenten suchte für das innen Gesehene. Da war ein Kaninchen, ein Bodenraum, ein Saal, in dem einer auf und nieder geht: da war ein Glasklirren im Nebenzimmer, ein Brand vor den Fenstern, da war die Sonne. Da war eine Kirche und ein Felsental, das einer Kirche glich. Aber das reichte nicht aus; schließlich mußten die Türme herein und die ganzen Gebirge; und die Lawinen, die die Landschaften begraben, verschütteten die mit Greifbarem überladene Bühne um des Unfaßlichen willen. Da konntst du nicht mehr. Die beiden Enden, die du zusammengebogen hattest, schnellten aus einander; deine wahnsinnige Kraft entsprang aus dem elastischen Stab, und dein Werk war wie nicht (Rilke 1966, 785).

Tal quale eri, istinto proteso alle rivelazioni, poeta tragico al di fuori del Tempo, ecco che riuscisti a tradurre di colpo quei fenomeni capillari nei gesti più vistosi, nelle più tangibili cose. E commettesti, allora, questo atto di violenza senza precedenti: la tua opera, che sempre più impazientemente, che sempre più disperatamente, cercava, sotto la specie del Visibile, l'equivalenza per le interne visioni.

Ed ecco sulla scena un coniglio, una soffitta, una sala, in cui qualcuno va e viene. Un tintinnio di vetri nella stanza attigua; un incendio dinanzi alle finestre; il sole. Ecco una chiesa, e una valle cinta di rupi, che sembra una chiesa. Ma tutto ciò non bastava. E, alla fine, irrupero su le tavole del palcoscenico, le torri; irrupero catene di montagne. E le valanghe, che seppelliscono interi paesaggi, riempiono la scena, stracarica di cose tangibili per l'ossessione dell'Inafferrabile.

Poi, non potesti più. I due capi, che pur eri riuscito a flettere sino a toccarsi, scattarono, disgiungendosi; e la tua forza demente sfuggì, cigolando, fuor del giunco flessibile. E fu come se l'opera tua non fosse mai stata (Vincenzo Errante: Rilke 1944, 95).

Così com'eri, nella tua vocazione a rappresentare, poeta tragico senza tempo, ti fu forza convertire di colpo quegli eventi capillari nei gesti più convincenti, negli oggetti più concreti. E compiesti la violenza senza esempio della tua opera, che sempre più impaziente, sempre più disperata cercava nel Visibile gli equivalenti per gli accadimenti interiori. Ecco un coniglio, una mansarda, una sala in cui uno cammina avanti e indietro; un tintinnio di vetri nella stanza accanto, un incendio davanti alle finestre, ecco il sole. Ecco una chiesa e una valle rocciosa simile a una chiesa. Ma ciò non era sufficiente; alla fine facesti entrare le torri e le montagne intere; e le valanghe che seppelliscono i paesaggi sommersero la scena sovraccarica di cose concrete per amore dell'indicibile. Allora non ne potesti più. Le estremità che avevi piegato fino a toccarsi, scattarono repentine; la tua forza pazzesca

sfuggì dalla sbarra elastica, e fu come se la tua opera non fosse mai stata (Giorgio Zampa: Rilke 2020, 65).

Destinato com'eri alla rappresentazione, poeta tragico fuori del tempo, dovevi trasformare di colpo questa capillarità nei gesti più convincenti, nelle cose più concrete. Allora commettesti la violenza senza esempio della tua opera, che sempre più impaziente, sempre più disperata cercava tra il visibile l'equivalente per la visione interna. C'era un coniglio, una soffitta, una sala in cui qualcuno andava e veniva: c'era un tintinnio di vetri nella stanza accanto, un incendio dinanzi alle finestre, c'era il sole. C'era una chiesa e una valle rocciosa che assomigliava a una chiesa. Ma questo non bastava; alla fine dovettero entrare le torri e le montagne intere; e le valanghe, che seppelliscono i paesaggi, si riversarono sulla scena sovraccarica di cose concrete, per amore dell'inconcepibile. Allora non ce la facesti più. Le due estremità che avevi curvato fino a congiungerle, scattarono via l'una dall'altra; la tua forza pazzesca sfuggì dalla verga flessibile, e fu come se la tua opera non fosse stata (Furio Jesi: Rilke 1974, 63).

Anzitutto, in cosa consiste la critica di Rilke/Malte a Ibsen? Come Rilke spiegherà poi a un suo traduttore:

la vita, la nostra vita d'oggi, non si può quasi rappresentarla sulla scena poiché si è ritirata tutta nell'invisibile, nell'interno, e non ci si comunica che per nobili voci; ma il drammaturgo non poteva attendere che essa si manifestasse; doveva farle violenza, a questa vita non ancora rappresentabile, perciò l'opera gli scattò finalmente dalle mani come una verga troppo incurvata e fu come se non l'avesse mai fatta (cit. da Jesi 1979, 74).

Il brano del Malte, spiega a sua volta Jesi, è esplicito, e Ibsen vi funge da controfigura di Rilke stesso. Vi è in entrambi l'indifferenza verso le cose della terra e anche in Rilke vi è un atto di violenza poetico e stilistico, quello dei *Neue Gedichte*, teso ad afferrare e controllare tutto il reale. E come in Ibsen anche in Rilke assistiamo al rovescio drammatico di questa volontà di possesso, al senso di impurità, vergogna e colpa che giungono nel *Malte* fino all'angoscia dell'annientamento dell'opera:

A posteriori, più di quindici anni dopo, Rilke nella spiegazione al traduttore tornerà a rivelare i termini dell'angoscia d'allora, identificando implicita-

mente l'ultimo Ibsen di quelle pagine con un Rilke per il quale i *Neue Gedichte* non fossero mai stati: con un Rilke già autore dei *Neue Gedichte* ma ricollocato, per punizione della sua violenza, nella situazione del paralitico Ewald che, nelle *Geschichten vom lieben Gott*, restava tutta la giornata alla sua finestra del pianterreno: Ibsen passava i suoi ultimi giorni alla finestra, osservando curiosamente i passanti, e in certo modo confondendo quegli uomini reali con le figure che si sarebbero dovute creare, e che egli non era più certo d'aver fatte. Il contraccolpo dell'acquisizione del possesso, dell'atto di violenza, fa ritornare Rilke, nel *Malte*, alle esperienze della produzione precedente i *Neue Gedichte* e sulla falsariga di quelle lo fa accumulare citazioni esistenziali (ivi, 76).

In modo del tutto conseguente con questa sua interpretazione, Jesi traduce la violenza compiuta da Ibsen in modo assolutamente fedele al dettato rilkiano senza apportare alcuna modifica lessicale o sintattica che inevitabilmente altererebbe il senso della critica formale e stilistica di Malte a Ibsen: cercare in modo disperato e impaziente tra il visibile (*unter dem Sichtbaren*) l'equivalente (singolare, *nach den Äquivalenten*) per la visione interna (singolare, *das innen Gesehene*). Errante, invece, traduce *unter dem Sichtbaren* addirittura con «sotto la specie del Visibile», come se vi fosse un'altra realtà al di là dell'apparenza, cercare «l'equivalenza per le interne visioni», visioni (plurale) come se vi fosse allora una corrispondenza da cercare fra i sogni e una realtà non apparente: di nuovo il dramma psicologico. Per Zampa invece, la violenza di Ibsen è cercare nel Visibile gli equivalenti (plurale) per gli accadimenti interiori (plurale), dunque cercare una corrispondenza fra ciò che è nel Visibile, quindi fra ciò che è palesemente visibile e «accadimenti interiori», dove «accadimenti interiori» – massimamente lontano da «visione interna» – rimanda di nuovo esistenzialmente a stati d'animo, a *Erlebnisse*, esperienze dell'anima.

Con Errante e Zampa ci allontaniamo dal senso vero della critica di Rilke/Malte a Ibsen. La violenza di Ibsen non riguarda la psiche o l'anima, ma è formale, è della scrittura, e riguarda la possibilità di afferrare e nominare il rapporto ontologico fra visibile e invisibile. Quella di Ibsen è una forzatura stilistica che vuole portare a visibilità concreta attraverso il linguaggio poetico ciò che è sfuggito, mutato, definitivamente sprofondata nel cono d'ombra.

In conclusione, vi sono alcune differenze evidenti della traduzione di Jesi da quelle di Errante e Zampa su cui non ho voluto soffermarmi perché ovvie. È evidente, per esempio, che Jesi riutilizza alcuni stilemi delle traduzioni precedenti la sua (Jesi dimostra di essere coscientemente e criticamente dentro a una storia traduttiva), ma se da un lato scompaiono nella sua versione le raffinatezze di Errante, 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 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, invece, pur non essendo del tutto originale nella scelta del lessico rispetto ai modelli precedenti, riesce a ridare attraverso una singolare fedeltà sintattico-ritmica, a costo naturalmente di alcune forzature, la cadenza particolare, il ritmo spaccato e interrotto che si impone a Rilke durante la scrittura del *Malte* 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 filosofica.

Ma evidenziare queste differenze non è appunto l'essenziale, poiché esse si dilungano nei particolari e ci fanno perdere di vista la resa e l'efficacia della traduzione dell'intero romanzo. Ciò che a mio avviso è importante sottolineare è dunque la diversa 'intenzione verso la lingua' di ciascun traduttore che dà vita a tre traduzioni profondamente diverse nell'insieme. Se il 'vedere', in senso psicologico o esistenziale, come osservare, ricordare e rievocare l'invisibile mi porta, spinge e invita a leggere il *Malte* come 'il romanzo di una vita', ecco che il 'vedere' come strappare attraverso la lingua letteraria le cose al pericolo della loro scomparsa nell'invisibile, mi invita a leggere il *Malte* come la 'vita di un romanzo'.

L'analisi delle traduzioni e l'esame critico della posizione di Jesi ci porta a dire che il *Malte* non è un racconto biografico, ma la messa in scena della scrittura e del suo fallimento; vale cioè già per il *Malte* ciò

che Jesi ritiene caratteristico dell'opera poetica tarda di Rilke, soprattutto delle *Elegie*, ovvero di essere allegoria del silenzio, espressione di uno scacco poetico. Jesi – critico dell'interpretazione orfica dell'ultimo Rilke – 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). La parola rilkiana non è per Jesi né 'vera', né 'sacra', ma una «parola-silenzio», una tappa del linguaggio dall'espressione all'ammutolimento.

Ciò che Jesi mira a mostrare, non solo come interprete delle *Elegie*, ma anche come traduttore 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': il *Malte*, possiamo allora aggiungere, non come la trasposizione letteraria di una autobiografia, ma come le vicissitudini della scrittura stessa.

Se oggi la dimensione 'allegorica' del linguaggio rilkiano è un dato assodato della ricerca, e può sembrare addirittura scontato ribadirlo, meno scontato è invece mostrare come le diversi 'intenzioni verso la lingua' dei traduttori possano guidare o piuttosto sviare chi legge l'opera rilkiana in traduzione verso un'interpretazione piuttosto che un'altra. Concludo allora osservando che la traduzione di Jesi è a mio avviso esemplare in un senso molto specifico; nel suo caso la coscienza dell'interprete e del traduttore vengono a coincidere e a orientare in modo concreto la prassi traduttiva, poiché se è vero che la dialettica fra visibile e invisibile in Rilke non si articola su uno sfondo psicologico o esistenziale, ma linguistico, ecco allora che il compito del traduttore si chiarirà come una difficile ma necessaria fedeltà a tutti gli stilemi e a tutte le particolarità linguistiche e semantiche tese nel testo originale a evidenziare tale dialettica. Il materiale lessicale rilkiano è per Jesi il prodotto di una «oscillazione semantica» (Jesi 2020, 59), è ciò che prende forma in un duro processo di apprendistato da parte del poeta che vuole imparare a vedere e nominare le cose, ed è esattamente questo oscillare ciò che Jesi tenta di restituire e di far riverberare anche nella sua traduzione del *Malte*.

Bibliografia

- Benjamin, Walter (1962) *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [*Schriften*, 1955], a cura di Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- Dogà, Ulisse (2023) “Coscientiosità filologica e integrazione ermeneutica. Furio Jesi traduttore dal tedesco”. «ri.tra | rivista di traduzione» 1: 105-132.
- Jesi, Furio (1979) *Rilke*. Firenze: La Nuova Italia.
- Jesi, Furio (2020) *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*. Macerata: Quodlibet.
- 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 (2020) *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Adelphi.
- Szondi, Peter (1990) *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan* [*Celan Studien*, 1972], tr. it. di Giovanni Alberto Schiaffino. Ferrara: Gallio.