

DIALOGHI

EDOARDO ESPOSITO

Un Quaderno di traduzioni

Dal banchetto – non certo luculliano – delle mie maggiori traduzioni (che furono tra il 1938 e il 1943 i soli *pot boilers* a me concessi) erano cadute sotto il tavolo alcune briciole che finora non avevo pensato a raccogliere. Mi ha aiutato a ritrovarle la fraterna sollecitudine dell'amico Vittorio Sereni, al quale dedico il mio «Quaderno»¹.

Così Eugenio Montale all'atto di licenziare il suo *Quaderno di traduzioni*, con il consueto *understatement* che qualificava di «briciole» un mannello di traduzioni liriche scarso sì, e disperso, ma che segna oggi uno dei punti fermi del lungo lavoro che ha visto nel Novecento i nostri autori impegnati a far conoscere i contemporanei stranieri.

L'edizione originale, stampata come recita il *colophon* «nello Stabilimento grafico R. Scotti a Milano, per conto delle Edizioni della Meridiana, nel Settembre 1948», si componeva di «1.500 esemplari in 32°, stampati su carta normale, numerati da 1 a 1500» e di «21 esemplari in 32°, stampati su carta uso mano, distinti con lettere dell'alfabeto». Ne possiede l'esemplare n. 269 il Centro APICE (Archivi della parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università Statale di Milano a seguito dell'acquisizione del Fondo Sergio Reggi², e questo stesso Fondo ci permette ora di segnalare l'esistenza di un'ulteriore «Edizione speciale di 100 esemplari, in 16° su carta uso mano, numerati da I a C», di cui è conservato l'esemplare XXIX: edizione ignota fin qui alle bibliografie montaliane³, realizzata dallo stesso stampatore con l'uso degli stessi piombi, anche se su carta di differente formato, e che reca la data del «Novembre 1948».

Nel Centro APICE, inoltre, è appena confluito il Fondo Gabriele Mucchi⁴, che dell'edizione 'normale' possiede l'esemplare n. 134: copia di particolare pregio perché arricchita da una dedica autografa dell'autore («a Gabriele Mucchi / il Suo riconoscente / Eugenio Montale / 5 nov. 1948»), apposta sul *recto* della pag. 1, e da una – come recita la didascalia vergata da Mucchi – «caricatura di Montale – Dis. di Sergio Solmi», incollata sul *verso* della pag. 7, che ritrae il poeta con sigaro fumante fra le labbra, in sella a un cavallo al galoppo in un paesaggio che (profilo di monti sullo sfondo, con sole pieno fra due nuvolette, e due tronchi con chioma allargata in secondo piano) allude probabilmente a quello del litorale toscano frequentato da Montale nel dopoguerra. Il disegno è a penna su foglio bianco e reca nella parte destra, verso il basso, la firma completa del pittore dilettante.

Non solo: il volumetto ospita, incollati e custoditi fra due cartoncini azzurro-acqua sbiaditi ai bordi, a loro volta incollati fra le pagine 1 e 3 del testo, tre

foglietti provenienti dalle bozze di stampa e recanti, secondo una nota di Mucchi, «Correzioni apportate da Montale durante la stampa del libro e battute a macchina da lui stesso sulle bozze di stampa»⁵. Il primo riguarda la traduzione della poesia di James Joyce *A flower given to my daughter*, mentre il secondo e il terzo riportano le prime cinque strofe, e le due conclusive, della poesia di Jorge Guillén *Presagio*.

Nulla che non fosse già conosciuto, dato che tali correzioni erano state accolte a testo e confermate dalla seconda e poi dalla definitiva edizione del *Quaderno*⁶; e tuttavia non si assiste senza qualche emozione al mostrarsi di quel processo che conduce alla lezione poeticamente giudicata migliore attraverso una progressiva e tutta umana approssimazione all'oggetto, soprattutto quando la correzione non è solo affidata all'esatta ma algida trascrizione della macchina da scrivere, ma quando essa ci appare vergata (com'è in un paio di casi, e la nota di Mucchi non lo farebbe supporre) dalla mano stessa del poeta.

Rispetto a tutti questi elementi di pregio, il bibliofilo storcerà il naso osservando che il volumetto, originariamente in broccia e con l'intestazione affidata a una sovraccoperta di carta bianca, è stato rilegato in carta avorio con mazzature verdi e brune, e costola di tela marrone con impressa in oro l'indicazione MONTALE / QUODERNO [sic] DI TRADUZIONI. Sviste grafiche a parte, si è avuto cura di salvare la sovraccoperta, legandola tra l'attuale copertina e la prima pagina del testo; anche se, privata com'essa è della sua funzione originaria, e ridotta a pagina fra le altre del testo, è causa di un momentaneo effetto di disorientamento nel lettore, soprattutto in quanto identica al frontespizio che segue a pag. 5.

Ma torniamo alle correzioni. È la stilografica nera di Montale che nel primo foglietto, in chiusura della poesia di Joyce, corregge la lezione «azzurrochiomata figlia» in «azzurro-venata figlia»; non si trattava, tuttavia, di intervenire su di una precedente e imprecisa traduzione dell'espressione joyciana (*blue-veined child*), ma piuttosto di ristabilire la lezione già prescelta⁷ e soltanto tradita da un proto scolasticamente memore di ben altri epiteti.

Interessanti, invece, gli interventi messi in atto sul testo di *Presagio*, stampato in precedenza sul primo numero di «Circoli» insieme ad altre cinque liriche di Guillén⁸. Montale si era fatto ingannare, in quella occasione, da uno di quelli che si dicono *false friends*, traducendo ad orecchio il primo verso, *Eres ya la fragancia de tu sino*, con un incongruo «Tu sei come il profumo del tuo seno», mentre il *sino* spagnolo deriva da *signum* e rimanda all'idea di destino, sorte, fato⁹. La svista, presente anche nell'antologia *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*¹⁰, viene ora corretta sulle bozze, e nel primo foglietto troviamo infatti cassato il verso, e soprascritto, a macchina, la nuova lezione: «In te si fa profumo il tuo destino». Montale tuttavia, ancora insoddisfatto, agisce nuovamente sul testo cancellando il possessivo *tuo* e articolando l'endecasillabo come «In te si fa profumo *anche* il destino», dove la congiunzione è aggiunta con la solita stilografica. Appare così recuperato «il valore incoativo di quel *ya*» che Fortini avverte «avverbio capitale per Guillén»¹¹, con soluzione che mi pare – contrariamente a Fortini – felice dal punto di vista poetico, anche se il «profumo»

o *fragrancia*, che si manifestava nell'originale in quanto anticipazione stessa del destino dell'amata, ne resta nella traduzione separato, contemplazione nel singolo di un interrogativo esistenziale più generalmente umano, giusta la poetica non di Guillén ma di Montale.

Nel terzo foglietto, dove sono presenti le due strofe conclusive di *Presagio*, è la prima delle due ad essere cassata a penna, e sostituita dai versi dattiloscritti poi assunti a testo; vediamo la lezione originaria e, di seguito, la nuova:

Non guardano le stelle, le alte stelle,
la nostra notte che non ha segreti.
Resta tranquillo lassù il fondo buio.

Le stelle insigni di lassù non guardano
la nostra notte che non ha segreti.
Resta tranquillo quel profondo buio.

Anche qui le correzioni raccontano una storia, ma si tratta in questo caso di scelte soprattutto stilistiche. Il primo verso traduce *Las estrellas insignes, las estrellas*, ed è difficile dire se la nuova versione sia preferibile alla precedente. Montale recupera infatti alla lettera il primo emistichio e il valore straniante di quell'*insignes* che aveva prima interpretato con «alte»; restituisce anche a un ordine più aderente al dettato originale la disposizione della frase. Ma dell'ordine primitivo costituiva parte essenziale anche l'iterazione *las estrellas*, prima felicemente ricreata e ora sacrificata; così come l'impostazione prosodica di tutto il verso, che era prima *a maiore*, come l'originale, e diventa ora *a minore* (tutto il terzetto, che era in maggiore nell'originale, diventa ora in minore, scemando in gravità; gravità voluta probabilmente da Guillén a mimesi fonomusicale della notte rappresentata e della sua profonda tranquillità).

Chissà se non sia partita da qui, dalla necessità di sottolineare la distanza di quelle stelle che non erano più «alte» né reiterate, l'idea di quel «lassù» che era stato usato per l'ultimo verso e che poteva essere inteso come ripetizione parzialmente semantica del loro attributo «insigni». Chissà se l'avverbio era già diventato disponibile (*i compensi contigui* di continiana memoria) a causa dell'evoluzione dell'ultimo verso. Qui, l'originale suonava *Muy tranquilo se está lo tan oscuro*, e Montale aveva cercato di riprodurre l'andamento del verso e il suo forte accento centrale introducendovi in analoga posizione l'avverbio tronco «lassù». L'accento risultava tuttavia spostato in 7^a, e vi corrispondeva la cesura logica (per quanto contraddetta dall'esigenza di una sinalefe), mentre l'endecasillabo, trasformato da *a maiore* in *a minore*, avrebbe richiesto una cesura metrica in 5^a: la nuova lezione viene invece a sciogliere l'impuntatura prosodica derivante dal mancato accordo, e restituisce in modo sostanzialmente fedele, oltre che felice, la lettera del testo.

L'autore è dunque intervenuto, nel corso del lavoro di stampa, correggendo e mutando. Pure, non si può dire che si tratti di un'edizione particolarmente curata, e diverse sono le imprecisioni, imputabili alla composizione del

testo, che denotano una colpevole disattenzione. Si tratta di sviste tipografiche di scarsa incidenza, in qualche caso¹², ma alcune mende non sono senza conseguenze sul piano dei significati, come è stato messo in evidenza dall'edizione critica a proposito del *Sonetto XXII* di Shakespeare, del *Canto di Simeone* e della *Figlia che piange* di Eliot, dei testi di Guillén¹³: ricordiamo semplicemente un «me» mutato in «te» nel caso di Shakespeare, preposizioni e spaziature scambiate per Eliot e, per quanto riguarda la già citata *Presagio*, l'aggettivo «verosimili» mutato nel suo contrario, «inverosimili».

Ma ai rilievi di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini rimandiamo necessariamente per gli eventuali approfondimenti in proposito, bastandoci qui di sottolineare il fatto e di osservare, soprattutto, che nessuno di questi errori appare corretto nella successiva edizione Mondadori, come poi meglio si dirà. Allarghiamo piuttosto il discorso a qualche altra considerazione: perché la stampa di questo volumetto è significativa non solo per quanto riguarda l'interesse e le preferenze di Montale nei confronti della poesia straniera, ma per ciò che il problema dell'espressione poetica, fondamentale in un processo come quello della traduzione, comporta in riferimento alla poesia dell'autore stesso¹⁴, e qualche precisazione può essere opportuna.

Si è fatto cenno a come il *Quaderno* sia il frutto di un'attività irregolare e saltuaria di Montale, di illuminazioni casuali ma anche di appassionamenti che si riveleranno duraturi; di scoperte, comunque, che si ritroveranno variamente incise nel corso del suo lavoro creativo. Non sappiamo quanto precocemente egli abbia cominciato a misurarsi con lo sforzo del tradurre¹⁵, ma l'impulso a farlo non gli sarà mancato, e se è vero che l'inglese – lingua dalla quale soprattutto tradurrà – è un'acquisizione matura per lui, non è meno vero che il gusto delle letterature straniere, stimolato dalla frequentazione, nella Firenze degli anni Venti e Trenta, di poeti e letterati già fortemente impegnati sulla strada delle traduzioni¹⁶, è attivo invece fin da subito. Con il licenziamento dal Vieusseux nel '38, e fino al trasferimento a Milano nel dopoguerra, Montale vivrà in buona parte proprio di traduzioni (i *pot boilers* citati), anche se si tratterà soprattutto di prosa¹⁷ e di un confronto con il testo che, invece di mettere alla prova sul singolo passo e sulla singola parola il gusto e la sensibilità dell'interprete, risulterà soprattutto defatigante in quanto condotto anzitutto sotto lo stimolo della necessità e dell'urgenza¹⁸. La traduzione di poesia – e proprio per la sua rapsodica presenza nel quadro del lavoro montaliano – è invece indice precipuo di un interesse che, anche se indotto da cause esterne, ha costituito quasi sempre per Montale un'assunzione precisa di responsabilità: appunto come tale riconosciuto e fissato infine nell'edizione di cui stiamo discorrendo, e accolto in un caso – quello della traduzione da *Ash Wednesday* di Eliot – fra i suoi stessi versi, e pur nella incompiutezza che ne ha consigliato la riproduzione nella forma 'provvisoria', e pur preziosa, dell'autografo¹⁹.

Diamo dunque un'occhiata all'indice di questo *Quaderno*, un indice che dispone i testi secondo l'oggettività di una storia letteraria che dall'autore più antico, Shakespeare, e dall'Ottocento di Blake, Dickinson, Hopkins, Melville – scrittori tutti di lingua inglese – arriva con Thomas Hardy e con il catalano

Joan Maragall a varcare la soglia del Novecento e a soffermarsi sui poeti presoché contemporanei: angloamericani di nuovo in maggioranza (Joyce, Yeats, Djuna Barnes, Eliot, Leonie Adams, Dylan Thomas), il lituano Oscar Milosz, lo spagnolo Jorge Guillén.

Può stupire che l'unico autore di lingua francese – lingua che è stata a lungo la seconda di Montale, se è vero che lo stesso Eliot viene da lui conosciuto attraverso traduzioni francesi²⁰, e lingua che egli doveva conoscere bene, se già nel '26 recensiva tempestivamente l'edizione francese dei *Dubliners*²¹ – e l'unico testo francese sia quello di Milosz, autore che non si può dire dei più rappresentativi dell'epoca anche se assai pregiato da Montale²²; ma sembra, di fatto, che proprio la diversità dell'inglese, la difficoltà di reinventare qualcosa che non poteva essere semplicemente e facilmente 'trasferito' da una parola all'altra di due lingue sorelle (sto evidentemente semplificando) abbia costituito per Montale lo stimolo adeguato; cosa che si univa, del resto, al riconoscimento da lui formulato per una tradizione in cui vedeva realizzata, a partire da Browning, una poesia «che fosse insieme lirica ed epica, cronaca e romanzo, elegia e inno, satira e invettiva»²³, o piuttosto quella poesia capace di confrontarsi con tutto ciò eppure «non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica»²⁴ nella quale egli stesso si riconosceva.

Fermiamoci appunto su uno di questi testi per cogliere almeno una volta in atto lo specifico del lavoro di traduzione di Montale, e scegliamo proprio il caso di un autore 'metafisico', dell'autore, anzi, che questa etichetta critica ha rispolverato con successo nel Novecento, Thomas Stearns Eliot²⁵. Il testo è quello di *Animula*, poesia facente parte dei cosiddetti *Ariel Poems*, «una serie di volumetti di sole quattro pagine, contenenti una breve lirica e una illustrazione di tipo postcubista», giusta la descrizione che lo stesso Montale ne dava nell'articolo *Eliot e noi*, in apertura del fascicolo della rivista «L'Immagine» che ospitava nel 1947 la traduzione di cui ci occupiamo²⁶ e di cui cominciamo a leggere i versi:

«Lascia la mano di Dio la semplice anima» e volge
 a un piatto mondo di luci mutevoli e di rumore,
 al chiaro, al buio, all'asciutto o all'umido, al fresco o al caldo;
 s'indugia tra le gambe delle sedie e dei tavoli,
 alzandosi o cadendo, baci afferrando o gingilli,
 s'avanza franca, poi s'allarma subito,
 si rifugia nell'angolo di un braccio e d'un ginocchio,
 pronta a rassicurarsi, a rallegrarsi
 del fragrante luore che dà l'albero
 di Natale, del vento e del sole e del mare;
 sul pavimento scruta il trapunto dei raggi,
 intorno a una sottocoppa d'argento una fuga di cervi,
 verità e fantasia scambia e confonde,
 carte da gioco e re e regine l'appagano,
 ciò che fanno le fate, ciò che dicono i servi.

Il titolo latino, ovviamente ripreso come tale da Montale, adombra la problematica religiosa su cui Eliot si stava interrogando e che lo avrebbe portato ad abbracciare il cattolicesimo inglese, e si riferisce, secondo quanto dichiarato dal poeta, «ai versi che, morendo, l'Imperatore Adriano, secondo che narra Elio Sparziano, compose: *Animula, vagula blandula / hospes, comesque corporis / quae nunc abibis in loca?*»²⁷. Il primo verso, «*Issues from the hand of God, the simple soul*», rimanda d'altra parte – e ancor prima della nota dell'autore lo dichiarano le virgolette e la sua stessa lettera – ai versi danteschi in cui è esposta nel XVI del *Purgatorio* la dottrina del libero arbitrio. Secondo Rachel Meoli Toulmin, anzi, «Tutta la prima parte della lirica eliotiana non è che una libera traduzione di una parte del discorso attribuito da Dante a Marco Lombardo», anche se Eliot «sovrappone a questa esposizione esperienze e circostanze tipiche del mondo contemporaneo», e in particolare «una serie di immagini e di ricordi che potrebbero risalire alla propria infanzia»²⁸.

Di sviluppo è forse meglio parlare, più che di «libera traduzione», o piuttosto di variazioni sul tema dell'anima «fanciulla / che ridendo e piangendo pargoleggia», che Dante aveva presentato attraverso poche immagini essenziali e su cui Eliot, senza riguardo al problema filosofico che nella *Commedia* veniva affrontato, si sofferma invece compiaciuto. Ciò che gli sta a cuore, infatti, non è la necessità di una guida («onde convenne legge per fren porre»), ma la rappresentazione – insieme ironica e affettuosa – delle incertezze e delle paure di questa «anima semplicetta che sa nulla», le sue esitazioni di fronte allo sconosciuto *world of changing lights and noise* («mondo di luci mutevoli e di rumore», traduce letteralmente Montale), la sua propensione per ciò che – diceva Dante – «la trastulla» e che viene qui analiticamente esemplificato con le immagini dell'albero di Natale, del vento, del sole ecc., in particolare insistendo sull'ingenuità che la caratterizza (*confounds the actual and the fanciful*: «verità e fantasia scambia e confonde») e che la lascia preda di ciò che dantesca mente la «inganna».

Ma non è un'interpretazione del testo eliotiano che dobbiamo dare qui, ma della traduzione che Montale ne realizza e che Meoli Toulmin dice rispetto ad altre sue «di una singolare fedeltà» anche se «nel primo verso, dove Eliot traduce letteralmente il suo testo [quello dantesco], egli preferisce fornirne una propria versione, evitando la forma diminutiva *semplcetta*»²⁹. In realtà a usare il grado positivo dell'aggettivo, «semplice», invece dell'espressione dantesca, è anzitutto Eliot, forse perché una forma diminutivo-vezzeggiativa era già nel titolo; Montale non fa che seguirne le scelte, che saranno successivamente *growing soul* («l'anima che cresce», v. 16), *small soul* («l'anima / piccoletta», vv. 21-22) e di nuovo *small soul* («la semplice anima», v. 24). Letteralmente fedele egli dunque ci si mostra in effetti, e non avrebbe senso osservare che *tray* è vassoio, piuttosto che «sottocoppa», così come poco importante mi pare, nel contesto, osservare che *fanciful* fa riferimento alla fantasticheria piuttosto che alla «fantasia»; da notare, piuttosto, al v. 8, uno scorrere un po' troppo frettoloso dell'espressione «pronta a rassicurarsi» sull'originale *eager to be reassured*, che denota un ansioso bisogno dell'anima di essere rassicurata; e in ciò che segue, al v. 20,

che *control* si oppone nell'originale a *desire* in quanto è padronanza e controllo, più che «posso»:

Il pesante fardello dell'anima che cresce
 È sempre maggiore imbarazzo e offesa di giorno in giorno,
 di settimana in settimana, è offesa
 d'imperativi – l'essere e il parere,
 il si può, il non si può, il desiderio e il possesso.
 Pena di vita e narcotico di sogni torcono l'anima
 piccoletta che accanto alla finestra
 siede al riparo dell'*Enciclopedia Britannica*.

In quest'ultimo passaggio, dove possiamo notare che «narcotico» stempera il più crudo *drug* dell'originale, Meoli Toulmin indica nella scelta del verbo «torcere», di per sé caro a Montale, un rimando al testo dantesco («se guida o fren non torce suo amore»); ma vale la pena di citare il testo eliotiano:

The pain of living and the drug of dreams
 curl up the small soul in the window seat
 behind the *Encyclopaedia Britannica*.

Anche Alfredo Rizzardi traduce, influenzato da Montale, «Una pena di vivere, una droga di sogni attorce l'anima / ...», mentre Roberto Sanesi sceglie «Il dolore del vivere e la droga dei sogni / piegano l'anima piccola che siede ...»³⁰. Quella che era un'indicazione di luogo (*the window seat*) diventa così nei tre diversi traduttori un verbo di stasi, che fa diventare abitudine («siede / accanto alla finestra»), persino paludata dalla presenza dell'enciclopedia, quello che nell'originale era un raggomitarsi (*curl up*) della *small soul* guardato con comprensione e che non risparmiava ironia al monumento libresco dell'umano sapere. Ma non si tratta di scarti di grande significato, mentre è decisamente da apprezzare, ben più di quanto si possa dire delle altre e pur attente traduzioni ora citate, la tenuta stilistica e musicale che complessivamente le scelte di Montale rivelano, e che esattamente ci restituiscono il tono dell'originale anche se non possono riprodurlo, per esempio, le non rare rime. Leggiamone anche la parte finale:

Lascia la mano del tempo la semplice anima, incerta
 ed egoista, storta e zoppicante,
 incapace di starsi avanti o indietro,
 e teme la realtà calda, l'offerta bene,
 rifiuta il sangue come un importuno,
 ombra delle sue ombre e spettro del suo buio,
 nella stanza scompiglia i fogli tra la polvere
 e comincia la vita nel silenzio che segue il viatico.

Qui, in particolare, il testo inglese si compiace negli ultimi versi di allineare una serie di parallelismi (all'inizio del rigo: *fearing, denying, leaving, living*) e di as-

sonanze (*good: blood: gloom: room: viaticum*) che sottolineano il sempre più stanco ripetersi, con il procedere dell'esistenza verso la fine, delle difficoltà e dei timori di sempre; ma se era impossibile garantire un'analogia monotonia al testo italiano, Montale vi si avvicina con un dettato che ricalca da vicino l'originale e che, rinunciando dopo il primo verso alla *variatio* per lui abituale dell'enjambement, scandisce i versi nella fissità di un'analogia disposizione grammaticale.

Il testo de «L'Immagine» dava in questo passaggio, come al primo verso, «Lascia la mano di Dio», ma si trattava di un evidente errore di composizione tipografica (nell'originale, *Issues from the hand of time*) che viene corretto già in Meridiana; piuttosto, sono da segnalare qui le uniche varianti³¹ che l'edizione del 1948 rivela rispetto alla definitiva mondadoriana. Il v. 27 inizia infatti con «e teme la realtà», ed il v. 30 suona «nella stanza scompiglia i fogli tra la polvere», secondo la lezione già apparsa in «L'Immagine», mentre l'edizione Mondadori abolirà nel primo caso la congiunzione (non se ne avvede l'edizione critica), e nel secondo muterà tutto il verso in «disperde le sue carte tra buio e polvere»: libera traduzione, come la precedente, del testo eliotiano che recita *leaving disordered papers in a dusty room* e che in entrambi i casi viene piegato da Montale verso una sfumatura attiva (soprattutto per il passaggio del verbo al modo finito dell'indicativo) che non appartiene, in realtà, alla esitante *simple soul* che vi è rappresentata.

Alle ultime righe del testo, il registro muta. Nel «silenzio che segue al viatico» non avrebbe più senso guardare alle esitazioni di un'anima che è tesa ormai a ben altro, né la dimensione ironica ha più ragione di esprimersi. Resta solo lo spazio, per chi crede, di rivolgersi direttamente al Signore, o di chiedere alla Vergine di pregare per noi, «ora e nell'ora della nostra morte», o piuttosto «della nostra nascita», perché la sua preghiera sia d'aiuto nell'accettazione della vita:

Prega per Guitierrez, avido di successo e di potere,
 e per Boudin ch'è crollato,
 per chi s'è fatto ricco e chi ha tirato
 per la sua strada; prega per Floret che i segugi
 sbranarono fra gli alberi di tasso; per noi prega
 ora e nell'ora della nostra nascita.

«I nomi Guitierrez, Boudin, Floret appartengono a personaggi puramente immaginari», avverte la nota di Eliot; personaggi come ciascuno di noi, con le stesse ambizioni e le stesse debolezze, con lo stesso bisogno di remissione dei peccati. E nell'innalzarsi della preghiera ancora torna a farsi sentire la voce di Dante, se non è arbitrario vedere in quel «Floret che i segugi / sbranarono fra gli alberi di tasso» un riferimento alla selva dei suicidi del XIII dell'*Inferno*, e ai corpi dialaniati di Lano e Giacomo da Sant'Andrea. Il sorriso iniziale cede alla compassione per la sorte dell'uomo, la riflessione religiosa si confonde con quella esistenziale; ed è probabilmente su questo piano e in questa capacità di mescolare il quotidiano con l'eterno e la lingua comune con il sublime che l'incontro di Eliot con Montale si consuma e dà frutto.

Possiamo chiudere qui il discorso su questo *Quaderno*. I cambiamenti che l'edizione 1975 – «ristampa di un libro da anni irreperibile», annota Montale – apporterà al quadro fin qui presentato sono costituiti, più che da quanto appena segnalato, da quattro poesie che vengono aggiunte al catalogo, a quasi totale completamento del regesto delle traduzioni poetiche realizzate fino a quel momento dall'autore³²; si tratta di un 'adattamento' da Djuna Barnes e di ben tre componimenti di un autore che, pur fra i maggiori del Novecento anglosassone, era apparso solo di scorcio, con un testo senz'altro 'minore' (*L'indiano all'amata*), nella precedente raccolta montaliana: William Butler Yeats. Su questo, si potrebbe aprire un altro discorso, e non lo faremo qui.

Un'ulteriore aggiunta riguarda una delle sezioni (la V della prima parte) del poemetto di Ezra Pound *Hugh Selwyn Mauberley*, la cui traduzione era stata pubblicata da Montale nel numero di luglio-dicembre 1955 di «Stagione», e successivamente ripresa da Vanni Scheiwiller nel volume da lui curato *Iconografia italiana di Ezra Pound*³³. Tale brano, che appare nell'ordine dopo i testi di Yeats e quello di Barnes, e prima di quelli di Eliot, è ovviamente registrato anche nell'edizione critica dell'*Opera in versi*, nonché nel volume di *Tutte le poesie*, ma nessuno si avvede che compare solo nell'edizione del dicembre 1975, distinta dunque a tutti gli effetti – anche se solo per questo dato – da quella di settembre³⁴.

Nella *Nota* che sostituiva l'antica, Montale segnalava semplicemente l'inclusione della propria poesia *La bufera*, accompagnata dalla «bella versione latina [...] del poeta Fernando Bandini», e di quella di Kavafis *I barbari*, «tradotta dall'inglese». Di quest'ultima il poeta offriva il testo neogreco «per i pochi che possono controllare che cosa resta dell'originale nella traduzione. Io non saprei compiere questa verifica»³⁵.

L'ironia è quella di sempre; il senso di relatività è quello che non dovrebbe mai mancare in queste cose³⁶. Ma c'è forse anche un senso di stanchezza, il segno di quel mutamento che va parallelamente caratterizzando l'ultima produzione di Montale e che si potrebbe dire, qui, anche di disinteresse. Ciò che è fatto è fatto, e ritornarci non vale; Montale consente alla ripubblicazione delle sue traduzioni, ve ne aggiunge poche altre, non ne corregge nessuna, nemmeno per riparare ai guasti della stampa precedente³⁷. Il tempo delle traduzioni, il tempo delle scoperte, si è chiuso con il *Quaderno* della Meridiana.

NOTE

¹ E. Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948, p. 9.

² Cfr. in proposito gli articoli della stampa quotidiana del maggio 2003; Armando Besio ha giustamente osservato che «Con l'acquisto della biblioteca Reggi, la Statale diventa un punto di riferimento internazionale per gli studi relativi all'editoria del '900» («la Repubblica», 14 maggio 2003).

³ Cfr. *Bibliografia montaliana*, a cura di Laura Barile, Milano, Mondadori, 1977; E. Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980; E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984.

⁴ Per il gentile interessamento del Prof. Antonello Negri e per la generosità della vedova del pittore.

⁵ La nota, vergata con stilografica nera sul *recto* del primo cartoncino e siglata «G.M», continua precisando che «I numeri romani in rosso sono annotazioni mie per l'impaginazione» e riferendosi al numero romano IV, apposto con matita rossa sul *recto* di ogni foglietto, nell'angolo in alto a destra; nell'angolo sinistro una nota tracciata di sbieco, a matita, rimanda invece alla pagina di testo cui ogni foglio di bozza si riferisce.

⁶ E. Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1975 (settembre e dicembre).

⁷ Tale è infatti nella prima testimonianza a stampa di questa traduzione, quella apparsa su «Il Mondo» di Firenze del 5 gennaio 1946, p. 6.

⁸ *Sei liriche del «Cantico» di Jorge Guillén*, «Circoli», a. I, n. 1, Gennaio-Febbraio 1931, pp. 55-59.

⁹ Lo ha fatto notare Franco Fortini in *Montale traduttore di Guillén*, cui si rimanda per l'analisi complessiva della traduzione (in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, v. II, pp. 142-49).

¹⁰ Cfr. *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura di L. Anceschi e D. Porzio, Milano, Il Balcone, 1945, pp. 75-80.

¹¹ Fortini, *Saggi italiani* cit., pp. 146 e 142-43.

¹² Tali gli scambi fra accenti acuti e gravi (un *così* a p. 119, oltretutto in corrispondenza del *così* anche altrove normalmente usato; *Indù* a p. 125 contro la scelta generale dell'accento acuto sulla *u*). Inoltre, in presenza di un verso troppo lungo, la parte esorbitante viene sottoscritta allora, come s'usa, nella parte destra del rigo sottostante, ma diversi sono i casi in cui, invece di lasciare in bianco la parte sinistra, vi si alloga immediatamente il verso che segue:

La forza che urgendo nel verde calamo guida il fiore,

guida la mia verde età; quell'impeto che squassa le

è per me distruzione.

[radici degli alberi (Dylan Thomas, *Quinta poesia*, p. 193).

¹³ Particolarmente interessante il caso dei testi di Guillén, su cui insiste anche Fortini (*Saggi italiani* cit.) e che vedono per *Presagio* anche il 'concorso' dell'autore. Contini-Bettarini propongono anche alcuni restauri sulla base della punteggiatura degli originali.

¹⁴ Cfr. in particolare G. Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in Id., *Il Vecchio e il Giovane e altri saggi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 144-63; M. P. Musatti, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, «Strumenti critici», febbraio 1980, pp. 122-48.

¹⁵ Nella *Nota* già citata, Montale scrive che «Alcune di queste prove – le liriche di Guillén e due delle poesie di Eliot – risalgono al 1928-29», e che «Anteriori al '38 sono anche i rifacimenti dei tre sonetti shakespeariani», mentre rimanda al '33 per i brani del *Midsummer*. Nell'autointervista *Intenzioni* dice che «cominciai presto a decifrare qualche sonetto e qualche ode di Keats», ma l'espressione è vaga e cronologicamente indeterminata («da giovane»); cfr. «La Rassegna d'Italia», a. I, n. 1, gennaio 1946, pp. 84-89, poi in: E. Montale, *Sulla poesia*, a c. di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 561-69.

¹⁶ Cfr. C. Bo, *Firenze vuol dire...*, in Id., *Letteratura come vita*, a c. di S. Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 166-212; O. Macrì, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a c. di F. Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 243-56. Ricordiamo in particolare l'amicizia con Mario Praz, che pubblicava allora i suoi *Poeti inglesi dell'Ottocento* (Firenze, Bemporad 1925).

¹⁷ Si ricorda in particolare il lavoro condotto per le antologie di Bompiani *Narratori spagnoli*, *Teatro elisabettiano*, *Teatro spagnolo*, *Americana*, oltre che su singoli autori come Steinbeck, Melville, O'Neill, ecc. Cfr. le pp. 257-61 della *Bibliografia montaliana* cit. e inoltre: W. H. Hudson, *La vita della foresta*, traduzione di E. Montale, a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi, 1987.

¹⁸ In *Intenzioni* il poeta parlerà della «mia forzata e sgradita attività di traduttore». È noto, del resto, come Montale si sia avvalso spesso, in proposito, di «interposta persona». Cfr. G. Marcenaro, *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Milano, Camunia, 1991.

¹⁹ Cfr. E. Montale, *Finisterre*, Lugano, Collana di Lugano, 1943, che ospita in facsimile, oltre all'autografo detto, quello della lirica *Buona Linuccia che ascendi...*

²⁰ Cfr. l'affermazione dello stesso Montale in *Eliot e noi*, «L'Immagine», a. I, n. 5, novembre-dicembre 1947, pp. 261-64 (poi in Montale, *Sulla poesia* cit., pp. 441-46).

²¹ Cfr. E. Montale, *Dubliners di James Joyce* (rec. a: J. Joyce, *Gens de Dublin*, Paris, Plon, 1926), «La Fiera Letteraria», a. II, n. 38, 19 settembre 1926, p. 5.

²² Nella *Nota* che accompagnava la prima pubblicazione di questo testo («La Ruota», a. IV, n. 4, aprile 1943, p. 106), Montale scriveva che «Nella storia del post-simbolismo europeo Milosz ha un nome e una figura da cui non si può prescindere» e indicava la lirica presentata come «uno dei fili della matassa da cui si sdipanò, con ragioni proprie, il cosiddetto crepuscolarismo italiano».

²³ Cfr. E. Montale, *Il cammino della nuova poesia*, «Corriere della Sera», 24 gennaio 1951; poi in Montale, *Sulla poesia* cit., pp. 465-71.

²⁴ Cfr. *Dialogo con Montale sulla poesia*, «Quaderni milanesi», n. 1, autunno 1960, pp. 9-20; poi in Montale, *Sulla poesia* cit., pp. 577-86.

²⁵ Cfr. T. S. Eliot, *I poeti metafisici*, in Id., *L'uso della poesia e l'uso della critica*, Milano, Bompiani, 1974.

²⁶ «L'Immagine» cit.; il fascicolo, dedicato a Eliot, recava la traduzione di Montale alle pp. 296-98.

²⁷ La nota è riportata nella rivista sopra citata, in calce alla traduzione montaliana.

²⁸ R. Meoli Toulmin, *Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, «Belfagor», a. XXVI, n. 4, 31 luglio 1971, pp. 453-71; la citazione a p. 465.

²⁹ Meoli Toulmin, *Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Eugenio Montale* cit., p. 465.

³⁰ Cfr. A. Rizzardi, *Lirici americani*, S. Sciascia, Caltanissetta, 1955; T. S. Eliot, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1961.

³¹ Variante semplicemente grafica è infatti quella che, nella poesia di Yeats *L'indiano all'amata*, vede al v. 13 un «astro Indù» riportato nell'edizione Mondadori al più normale uso della minuscola.

³² Ne restano esclusi il *Frammento da Ash Wednesday* da Eliot, incluso per altro nell'edizione di *Finisterre* del 1945, e, da John Freeman, *Ancora un Erebo di più per farti...*, «Corriere della Sera», 12 maggio 1974.

³³ Cfr. *Iconografia italiana di Ezra Pound*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1955, p. 22.

³⁴ III edizione infatti, secondo la *Bibliografia montaliana* cit., che comunque non registra questo cambiamento, mentre Giorgio Zampa parla, senza altre spiegazioni, di «edizione definitiva».

³⁵ Cfr. E. Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1975, p. 13.

³⁶ Sull'argomento si veda ora E. Montale, *Poesia travestita*, a c. di M. Corti e M. A. Terzoli, Novara, Interlinea edizioni, 1999.

³⁷ Oltre a quanto segnalato per *Animula* si devono solo aggiungere due interventi che non appaiono invece registrati nell'edizione critica: il primo riguarda il toponimo *San Sabba*, presente come tale nell'originale di una poesia joyciana, e trasformato erroneamente, nella traduzione della Meridiana, in *San Saba* (a p. 105, nell'occhiello di p. 103 e nell'Indice; l'errore deriva dalla stampa sul «Mondo», cit., nel cui titolo figurava appunto «San Saba»); il secondo, nel *Canto di Simeone*, è l'imperativo del penultimo verso, «Fa'», cui viene aggiunto l'apostrofo che mancava. Ma la cosa non riguarda necessariamente l'autore.

