

LE TRADUZIONI DELLA POESIA DI MONTALE
NELLE LINGUE STRANIERE

ATTI DEL VENTICINQUESIMO CONVEGNO
SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA



*La tavola rotonda "Le traduzioni delle poesie di Montale nelle lingue straniere".
Da sinistra: Peter Hainsworth, Andreina Lavagetto, Pier Vincenzo Mengaldo,
Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, Gilles De Van*

GILLES DE VAN
LE TRADUZIONI FRANCESI
DELLE POESIE DI MONTALE

Mi sembra giusto cominciare dandovi un rapido quadro editoriale delle traduzioni di Montale: naturalmente, citerò le sole poesie.

1) Alcune raccolte antologiche di versi come le tre seguenti:

a) *Choix de poèmes*, traduction Silvio D'Arco Avalle e Simone Hotelier, préface de G. Contini, Genève, Ed. Du Continent, 1946;

b) *Montale*, traduction Pierre Van Bever, Paris, Institut Culturel Italien, 1966;

c) *Eugenio Montale*, traduction Pierre Jean Jouve, Milano, Al-l'insegna del pesce d'oro, 1964.

2) Poesie varie, tradotte e pubblicate in riviste, per le quali dovrei citare nomi come Chuzeville, Fusco, Heurgon, Javion, Mounin, che hanno tradotto una o più poesie e che, del resto, sono menzionati dall'Angelini nel suo primo volume, che riconosce il debito verso i suoi predecessori.

3) Escluse queste poche pubblicazioni, emerge preponderante la figura di Patrice Dyerval Angelini, che ha intrapreso, nei lontani anni '60, la traduzione dell'opera completa in versi del Nostro. La pubblicazione di questo enorme lavoro è iniziata nel 1966, quando è stato stampato in edizione bilingue il primo volume (*Ossi di seppia*); dopo, ne sono usciti 5, *Le occasioni*, *La bufera*, *Satura*, *Diario del '71 e del '72*, *Derniers poèmes* (*Quaderno di quattro anni*, *Altri versi*); è in preparazione un settimo volume, che comprende il *Diario postumo*¹. A questi sei, e fra poco sette, volumi, bisogna aggiungere un'antologia monolingue in una collezione tascabile col titolo *Poèmes choisis* (Gallimard, 1991).

Il fatto che cinque altri traduttori (Philippe Jacottet, Louise Herlin, Gennie Luccioni, Armand Robin, Georges Brazzola) abbia-

¹ Uscito nel 1998.

no collaborato a questa edizione non deve nascondere che è Angelini ad aver avuto una parte di prim'ordine, tant'è vero che nell'antologia suddetta i "collaboratori" occasionali scompaiono e figura il solo nome di Angelini. Devo inoltre ricordare che Angelini è stato premiato, qui, nel 1978 per l'insieme delle traduzioni montaliane pubblicate fino ad allora. Va infine ricordato che nello stuolo dei traduttori pochi sono i poeti come Jacottet o anche Vegliante (ma è doveroso aggiungere che Angelini ha pubblicato varie raccolte di poesie); alcuni sono di grande fama come Pierre Jean Jouve, di cui dovrò riparlare.

È chiaro che Montale è difficile da tradurre, ma le ragioni di questa difficoltà non sono sempre ovvie; tra di esse, mi sembra che la padronanza di registri estremamente diversi, dal dialettale o quasi gergale all'ipersofisticato, così come l'agilità con la quale Montale si sposta da un registro all'altro è un primo ostacolo. Aggiungerei un motivo che mi colpisce: l'uso parco e terribilmente efficiente dei suoni duri che sorgono nel momento voluto, senza mai giungere al manierismo; parole come "schiocchi, schianto, tonfo, sgronda" non sono difficili da rendere nel loro senso letterale, ma è arduo renderne l'impatto fonico. Come per esempio rendere pienamente un verso come "tremuli schricchi / di cicale dai calvi picchi"? Fatto sta che il nostro poeta non ha ancora raggiunto un largo pubblico in Francia; Jean-Charles Vegliante, censore a volte severo ma esperto sia di poesia, sia di traduzione, sia anche di Montale, scrive che "Montale n'est toujours pas lu en français, come il mérite, plus de sept ans après sa mort"².

Mi sembra doveroso cominciare con le traduzioni di Angelini (in seguito P.A. 66 o 91 a seconda che si tratti dei singoli volumi o dell'antologia monolingue) che sono state accolte favorevolmente per l'impegno assunto da questo mio amico, con più riserbo per i risultati. Sono seguite discussioni che hanno coinvolto critici come A. Fongaro o J.C. Vegliante, autogiustificazioni del traduttore; sono stati rilevati errori materiali, puntuali, ma soprattutto scelte discutibili sul piano dello stile: per esempio, Vegliante rimprovera ad Angelini

² *Per la lingua di Montale*, in *Atti dell'incontro di studio* (Firenze, 26 novembre 1987), a cura di G. SAVOCA, Firenze, Olschki, 1989.

una falsa letterarietà, una preziosità spesso inutile; per conto mio, spesso non ritrovo l'asprezza fonica, l'estrema concisione, la folgorante precisione che caratterizzano l'italiano di Montale. Insomma, se nessuno disconosce il lavoro di P.A., che è indiscutibilmente un benemerito del montalismo in Francia, sussiste l'impressione che il nostro poeta non abbia ancora trovato un ampio pubblico; ricordo il giudizio di Vegliante, appena citato, che suona come una condanna dell'*opus magnum* portato avanti per anni dal mio amico Angelini. Il giudizio è tuttavia eccessivamente severo: a credito di P.A. va rilevato il fatto che il suo lavoro è un *work in progress*; è vero che le sue prime traduzioni erano spesso inutilmente preziose e quindi poco montaliane, ma è anche vero che egli ha letto la critica e ha tenuto conto di numerose osservazioni e che, quindi, la sua silloge del '91 approda a risultati ben migliori.

Vi propongo alcuni esempi, sia per mostrare alcuni problemi di detta traduzione o, eventualmente, miglioramenti portati dall'antologia del '91.

"Godi se il vento ch'entra nel pomario / vi rimena l'ondata della vita" (OS, *In limine*) è tradotto con: "Éjouis-toi si le vent qui pénètre le verger / y soulève la lame de la vie" (P.A. 66), poi con: "Réjouis-toi si le vent qui entre dans le verger / y ramène la vague de la vie" (P.A. 91). Il miglioramento della versione 91 è palese: "éjouis-toi" è inutilmente prezioso, "pénètre" suggerisce una simbiosi ben diversa dal testo originale e "soulever la lame de la vie" sfiora il controsenso.

"Ciò intendi e non paventi" (OS, *Falsetto*) = "Oui, cela, tu le sais et tu ne le crains pas"; perché allungare smisuratamente il conciso settenario e farne un lungo verso mollemente cullato dal ritmo dell'alessandrino?

"Ora sia il tuo passo / più cauto: a un tiro di sasso...". (OS, senza titolo ma capoverso) = "Maintenant, que ton pas s'enterre / circonspect; à un jet de pierre...". Il desiderio di rima (passo/sasso = enterre/pierre) ha distrutto l'elegante semplicità dell'attacco della poesia.

"Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe..." = "Ne nous demande pas le mot qui équarisse tout à l'entour" (traduzione faticosa di Pierre Van Bever); P.A. 66 scrive più semplicemente, ma perdendo il tagliente di "squadri": "Ne nous demande pas un mot qui cerne de tous côtés..."; e si giunge ad un

più soddisfacente “Ne nous demande pas le mot qui taille carré” (P.A. 91).

“[ascoltare] schiocchi di merli, frusci di serpi” (OS, *Meriggiare pallido e assorto*) = “[Ecouter] jaser les merles et glisser les serpents” (traduzione un po’ piatta di P. Van Bever); [écouter] envols claquants de merles, bruissements de serpents” (P.A. 66: questa volta la traduzione è un po’ enfatica e si noterà la preziosizzante soppressione dell’articolo, che era un vezzo di P.A.); “claquements de merles, bruissements de serpents” (versione molto più soddisfacente dello stesso P.A. nel 91).

Un ultimo appunto: perché tradurre “la gondola che scivola” con “la gondole qui ondoie”, mentre la versione “la gondole qui glisse” era più semplice e più giusta (*Occasioni*)?

Concludiamo sulla traduzione di P.A.: è vero che nella sua prima versione la traduzione di P.A. tende a litterarizzare una lingua spesso dimessa con aulici spostamenti di pronomi (“me peut revenir” vs “peut me revenir” per “può ritornarmi”, *Nel sonno*, in *Buferà*, B), con inversioni che sono subito preziose (“Pénètre la lune d’amarante” = “Entra la luna d’amaranto” sempre *Nel sonno*), con parole sofisticate come ne abbiamo veduto uno o due esempi; manca un lavoro di elaborazione sulla scelta sempre straordinaria della parola densa, schioccante, violenta e questo porta a una perdita sia semantica, sia fonica. In questa prospettiva, non c’è dubbio che l’antologia del ’91 sia superiore alle singole raccolte, anche se curiosamente il traduttore si scusa quasi di aver semplificato il suo autore; io direi piuttosto di averlo spogliato di un’inutile patina di preziosismo.

Merita un accenno il lavoro di traduttore di Pierre Jean Jouve (in seguito P.J.J.) fosse solo perché è un gran poeta nostrano. L’incontro tra Montale e Jouve è a priori molto eccitante, ma il risultato è una certa delusione: bisogna precisare che P.J.J. non aveva una buona conoscenza dell’italiano e che ha lavorato su una traduzione letterale fornitagli da italianisti. Poche sono le traduzioni: due delle *Occasioni*, *Corrispondenze*, e *Barche sulla Marna*³, quattro tratte da *La bufera* con la collaborazione di André Orsini⁴.

³ Pubblicate dalla rivista “Lettres”, Ginevra 1944, con la collaborazione di Alberto Vigevani.

⁴ Milano, Scheiwiller, 1966.

Certo P.J.J. sfugge a soluzioni un po' goffe o rettoricamente letterarie scelte da P.A. (ma, come ho detto, spesso eliminate nell'antologia del '91) ma complessivamente le sue traduzioni non sono superiori a quelle di P.A. nella silloge del '91.

Vediamo qualche esempio, in *Corrispondenze*: “[la mano] trapunge la trama” = “et vient poindre la trame” (P.A. 1966); “et vient transpercer la trame” (P.J.J.); “et brode la trame” (P.A. 91). Si noterà che solo P.J.J. conserva il gioco fonico “trapunge, trama”, ma si capisce male l'aggiunta di “et vient”; certe traduzioni sono imbarazzate in P.J.J.: “[lo chiedo] alla febbre nascosta dei diretti / nella costa che fuma” = “[je le demande] à la fièvre cachée des trains rapides droits (!) / dans la côte étendue qui fume”.

Nelle traduzioni di Jouve, come di Jacottet di cui parlerò dopo, va notato il ritmo, ispirato all'*alexandrin*, ma comunque presente; l'aritmia di molte traduzioni rispetto a quelle di Jouve o Jacottet mi ha colpito per un poeta che fa chiaramente un uso massiccio dell'endecasillabo con alternanza del settenario.

Si veda per esempio P.J.J. in *Barche sulla Marna* (“E ad ogni svolta il buon lavoro dell'uomo...”):

Et à chaque tournant le bon labeur de l'homme,
le lendemain voilé qui ne fait point horreur.
Et autre encore était le songe, et son reflet
Solide sous les eaux en fuite et sous le gîte...

Naturalmente si potrà discutere a lungo sulla pertinenza del ritmo dell'alessandrino per rendere il ritmo più irregolare e più secco, soprattutto in mano di Montale, dell'endecasillabo; fatto sta che P.J.J. integra questo parametro nel suo lavoro.

Ancora qualche appunto: in *La bufera* dell'omonima raccolta, troviamo “La bufera che sgronda sulle foglie / dure della magnolia” = “La bourrasque qui fait ruissellement aux feuilles / dures du magnolier” (P.J.J.), costruzione un po' ricercata nella quale si perde la forza minacciosa di “sgronda”; mi sembra preferibile la traduzione di P.A. 1966: “La tourmente qui déferle sur les feuilles dures du magnolia...”. Buono invece: “il lampo che candisce alberi e muri” = “Et l'éclair qui blancheur / confit arbres et murs” dove “blancheur” è apposizione (P.J.J.). Non mi soddisfa invece: “come quando / ti rivolgesti e con la mano, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, /

mi salutasti per entrar nel buio” = “comme / quand tu te retournas et des mains, dégageas / ton front de la nuée de tes cheveux. / Et tu me saluas – pour entrer dans le noir” (P.J.J.). Non mi sembra giusto mettere sullo stesso piano “dégageas” et me “saluas”, perché così si perde il peso di “mi salutasti”.

È chiaro, però, che praticamente tutti i traduttori stentano a rendere la subitanea violenza o icasticità di una singola parola: “sull’intonaco albale dove *prillano* / ruote di cicli, fusi, razzi, frange / d’alberi scossi” = “sur le crépi de l’aube là où se *déroulent* / les roues de cycles; moyeux, rayons, franges / d’arbres secoués” (traduzione fiacca di P.J.J.); migliori il “vibrent” di P.A. 66 o “virevoltent” di P.A. 91. Goffa, poi, è la traduzione di tre versi di *Nel parco*: “mi allungo / disfatto di me sulle ossute / radici che sporgono” = “et m’allonge / défait de moi sur les racines / aux os dépassant” (!) (P.J.J.).

Complessivamente, le traduzioni di P.J.J. non sono all’altezza della sua fama di poeta, può darsi che siano superiori (ma non sempre) a P.A. 66, ma certo non a P.A. 91.

Non vorrei concludere con un bilancio troppo negativo, tanto più che, come tutti sapete, una traduzione perfettamente soddisfacente di Montale è quasi inarrivabile. Tuttavia, mi sembrano degne di considerazione:

- l’ampia antologia offerta da P.A. e che io ho abbreviato con P.A. 91, che migliora nettamente le sue prime prove dell’edizione completa (mi riferisco soprattutto ai primi tre volumi, OS, OC e *Bufera*).
- Oltre alcune prove su singole poesie, va segnalata una raccolta pubblicata da J.C. Vegliante nella “NRF” nel novembre 1983 sotto il titolo *Poèmes de son grand âge 1975-1980*; sono, quindi, poesie dell’ultima maniera di Montale, tradotte con grande giustezza di tono, cioè con quella semplicità e totale mancanza di rettorica e con la dovuta attenzione alle parole tra preziose e ironiche che interrompono il percorso apparentemente piano del discorso.
- Vanno anche segnalate alcune, purtroppo poche, prove di Philippe Jacottet, poeta anch’egli e ottimo traduttore di Ungaretti. Sono in tutto quattro poesie delle *Occasioni* che figurano nell’edizione bilingue di Angelini: *Sotto la pioggia*, *Punta del Mesco*, *L’estate*, *Nuove stanze*. Sempre apprezzabile la scelta delle parole e non meno degno di lode l’andamento ritmico dei versi.

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ
MONTALE IN SPAGNA: IL CASO GUILLÉN

Come non di rado accade in Spagna con i maggiori contemporanei italiani, la fortuna toccata a Montale ha seguito un percorso irregolare fatto di silenzi clamorosi e di chiasso giornalistico (ovviamente sull'onda del Nobel). Vero è che la banale vicenda ha avuto un'eccezione di grandissimo rilievo: il dialogo intavolato da Jorge Guillén con la lirica di *Arsenio* e viceversa, usando come messaggero le rispettive traduzioni. A questo capitolo, già studiato con acume da altri, vorrei dedicare ancora alcune riflessioni.

Franco Fortini ha messo limpidamente in evidenza il rovesciamento di prospettive attuato da Montale nella resa della lirica guilleniana, talché, là dove lo spagnolo "vede una totalità", l'italiano "vede una lacerazione" (*Presagio*), dove l'uno "era affermativo e positivo" (*Los jardines*), l'altro introduce "una nota di rammarico e di irrecuperabilità"¹. Detto in altri termini, l'eleatico "vate casti-

¹ Cfr. F. FORTINI, *Montale traduttore di Guillén*, in *Studi italiani*, II, Milano, Garzanti, 1987, pp. 142-49. Toccano la questione Montale-Guillén anche, oltre al pioniere Pietro Bigongiari, puntuale recensore del *Quaderno di traduzioni* (cfr. *Altri dati per la storia di Montale* [1949] (ora in Id., *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 333-46), M.P. MUSATTI, *Montale traduttore e la mediazione della poesia*, "Strumenti critici", n. 41 (1980), pp. 122-48; J. ARCE, *Literaturas italiana y española frente a frente*, 1982, pp. 345-49; L. BUSQUETS, *Eugenio Montale y la cultura hispánica*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 110-120; e R. LUPERINI, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 177-78. La medesima trasformazione eraclitiana (*ergo* narrativa) del testo tradotto è stata riscontrata da Mengaldo nella resa montaliana di *The Garden seat* di Thomas Hardy: "La differenza è insomma, press'a poco, quella che passa tra la simultaneità statica di un quadro e la progressione dinamica e direzionata della sequenza filmica", cfr. P.V. MENGALDO, *La panchina e i morti (su una versione di Montale)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 232. Fra i più noti studi su Montale traduttore è doveroso ricordare almeno quelli di R. Meoli Toulmin, *Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, "Belfagor", 4 (1971), pp. 453-66; G. LONARDI, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in Id., *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 144-163, e R. LUPERINI, *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 162-79. Preciso che il presente contributo s'inserisce nel quadro del Programma di ricerca (PB-98-1237).

gliano”², esaltatore dell’“essere” nell’esistere, verrebbe trasformato dall’autore degli *Ossi* in un eracliteo “protagonista del divenire”³ non meno di quanto – aggiungerei – le versioni guilleniane della lirica di Montale riportino, invertendone il percorso, da Eraclito a Parmenide.

Tuttavia, i segni dello scarto fra testo di partenza e testo di arrivo sono camuffati dai due traduttori in una rete di esibite fedeltà alla lettera altrui. Non bisogna, infatti, dimenticare che la volontà di tradursi risponde in entrambi i casi al riconoscimento di una somiglianza che la versione stessa dovrebbe materializzare potenziando al massimo la trasparenza delle lingue⁴, e ciò non soltanto in momenti transitori di reciproco scambio di ruoli (un Montale “quasi” ermetico all’altezza degli anni ’30; un Guillén più consapevole delle lacerazioni della storia all’altezza di *Clamor*), ma anche e soprattutto nella condivisa consapevolezza del verso e del rovescio dell’esistere: programmatica e drammaticamente esibita in Montale; attenuata ma pur presente in Guillén, se nel ’63 dichiarava: “ya en *Cántico* hay su parte de *Clamor*, como en *Clamor* hay su parte de *Cántico*”⁵.

Da questo punto di vista bisognerebbe prendere in considerazione l’eventuale congruenza dei testi prescelti dai due traduttori rispetto al gioco di luci e di ombre qui segnalato per vedere fino a che punto il dilemma e il travaglio non stiano precisamente alla radice del loro reciproco specchiarsi.

² Tale il titolo dell’articolo dedicato da Montale al poeta spagnolo nel 1969 e apparso sul “Corriere della sera” il 22 giugno 1969, in occasione dell’edizione di *Aire nuestro. Cántico, Clamor y Homenaje*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1968. Come è noto, in esso Montale espresse – non senza dispiacere di Guillén – il seguente giudizio: “Guillén è un esaltatore quasi iperbolico della vita, è una fontana di tripudio e di gioia. Al limite, il suo inestinguibile *amor vitae* non dovrebbe consentire alcun clamore: dovrebbe dissolversi in un mistico silenzio. Ma non è stato così anche se i temi inevitabilmente si ripetono. In lui la fertilità delle variazioni fa apparire cosa nuova anche la riapparizione delle sue tipiche parole-chiave”.

³ Sempre Fortini nel saggio citato (p. 149).

⁴ Assai probabile l’ipotesi di Luperini secondo cui le traduzioni poetiche montaliane nascerebbero “dall’accensione esistenziale e/o dallo stimolo formale che un singolo testo gli offre, presentandosi a lui dunque come ‘l’occasione’ individuale”, cfr. R. LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 178. Ciò non dovrebbe, però, escludere l’interesse del poeta per “l’opera complessiva” dell’autore tradotto, né la consapevolezza dei tratti distintivi non assimilabili ai propri. V’è, insomma, come suole accadere nelle migliori traduzioni, un tentativo di appropriazione misto a un tentativo di avvicinamento all’altro.

⁵ Cfr. C. COUFFON, *Dos encuentros con Jorge Guillén*, Paris, Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques, 1963.

1. Com'è noto, Montale tradusse le sei composizioni di *Cántico* intorno al 1929 e le pubblicò nel 1931 sulla rivista genovese "Circoli" (a. 1, n. 1, gennaio-febbraio). Tredici anni dopo esse rividero la luce, con varie correzioni dell'autore miste a errori tipografici, nel volume *Poeti antichi e moderni tradotti da lirici nuovi*, a cura di Luciano Anceschi e Domenico Porzio (Milano, Il Balcone, 1945); poi passarono, con qualche isolato cambiamento, al *Quaderno di traduzioni* (Milano, Edizioni della Meridiana, 1948; 2^a ed., Milano, Mondadori, 1975) e infine confluirono, con minimi restauri, nell'*Opera in versi* (Torino, Einaudi, 1980)⁶.

Meno sicure, anzi affatto incerte, la genesi e le vicissitudini testuali delle versioni montaliane approntate da Guillén, date alle stampe senza alcuna nota di commento tra il 1966 e il 1967⁷: dapprima nel volume *Omaggio a Montale* (Milano, Mondadori, 1966) col titolo *Hacia la poesía de Montale* (*Merigiare, Portami il girasole, L'an-*

⁶ Riporto qui le varianti delle successive edizioni che citerò secondo le seguenti sigle: Cir = "Circoli" (1931); PAM = *Poeti antichi e moderni tradotti da lirici nuovi* (1945); QT = *Quaderno di traduzioni* (1948); OV = *L'opera in versi* (1980):

Ramo d'autunno: Tit. *Rama d'autunno* (Cir) → *Ramo d'autunno* (PAM). 9. e s'inarca (Cir) → E s'inarca (PAM). *Albero autunnale*: 3. Discende (Cir) → discende (PAM). 5-6. In calma / languore della fine, (Cir) → In calmo / languore della fine, (PAM) → In calma / languore della fine, (OV). *Avvenimento*: 20. duna (Cir) → di una (PAM). *Presagio*. 1. Tu sei come il profumo del tuo seno (Cir) → In te si fa profumo anche il destino (PAM). 8. parvenze di luci verosimili (Cir, PAM) → parvenze di luci inverosimili (QT) → parvenze di luci verosimili (OV). 11-12. mistero!: ti sostiene / l'irrompente unità dell'assoluto (Cir) → mistero!: ti sostiene / l'irrompente unità dell'assoluto (PAM) → mistero!: un'irrompente / verità di assoluto ti sostiene (QT). 14. profondo (Cir) → profondo, (PANI). 16. Non guardano le stelle, le alte stelle, (Cir) → Le stelle insigni di lassù non guardano (PAM). 18. Resta tranquillo lassù il fondo buio. → Resta tranquillo quel profondo buio. (PANI). *Il cigno*: 3. immerse (Cir) → immerge (PANI). 17. Ed il cigno fedele di tra il lume (Cir, PAM) → Ed il cigno fedele, di tra il lume (QT) → Ed il cigno fedele di tra il lume (OV). 18. immota (Cir, PAM) → immota, (QT) → immota (OV). 19. remota: (Cir) → remota. (PAM) → remota, (QT) → remota: (OV).

⁷ Ma presumibilmente realizzate – a eccezione dell'*Anguilla*, tratta dalla *Bufera* del '56 – parecchio tempo prima, come la critica aveva congetturato e come pare confermare la testimonianza di Joaquín Arce, che fissa come termine *ante quem* il 1955 (testimonianza della figlia, Ángeles Arce). Difficile, però, decidere se le primitive versioni dagli *Ossi* risalgano al 1934 (data del secondo viaggio di Guillén in Italia) o a un'epoca posteriore, vista la scarsa circolazione di quel libro fino all'edizione Einaudi del '42, alla quale si rifanno i primi divulgatori della poesia montaliana in Spagna (ma, certo, Guillén risiedeva dal 1938 negli USA). Relativamente sorprendente, poi, la tardiva conoscenza (1955) che, stando sempre alla testimonianza di Arce, Guillén ebbe delle traduzioni fatte a sua volta da Montale, commentate nel 1949 da Bigongiari nella recensione al *Quaderno di traduzioni*; senonché la sorpresa diminuisce se si pensa che i prolungati soggiorni fiorentini di Guillén datano dal 1954.

guilla: Sestear, Traeme el girasol, La anguila)⁸; poi – raddoppiate di numero – nella sezione *Variaciones di Homenaje* (Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967) dove compaiono due diverse stesure di *Sestear* (*Meriggiare* I e II, *Portami il girasole, Scirocco, Forse un mattino andando in un'aria di vetro, L'anguilla: Sestear, Traeme el girasol, Siroco, Quizá temprano, La anguila*)⁹.

I dati di fatto attestano, dunque, un equilibrio numerico fra i pezzi prescelti dai due poeti (sei per uno, anche se nel caso di Guillén la cifra nasce dalla geminazione di *Meriggiare*) e soprattutto l'incorporazione delle versioni al *corpus* poetico di entrambi, tanto da comportare, nel caso dello spagnolo, il tramutarsi del primo cauto avvicinamento "*Hacia*" ("Verso") in un disinvolto gesto di musicali "*Variaciones*" sui temi e sulla voce altrui: "Me reúno con un amigo / Entenderle es delicia extrema / Se tornasola cuando digo: / Variaciones en torno a un tema" ("Mi riunisco con un amico / Capirlo è delizia estrema / Cangiante si fa quando dico: / Variazioni attorno a un tema")¹⁰.

I componimenti tradotti acquistano così l'aspetto di una sottosezione coerente nel nucleo dell'*opera omnia*, cioè di un *corpus* organico dotato di un principio, uno sviluppo e una fine. Non altrimenti potremmo spiegare il lavoro montaliano attorno all'ordinamento dei vari pezzi di Guillén, che, se in "Circoli" riproduce – ovviamente con salti – la successione di *Cántico* (*Avvenimento, Presagio, I giardini, Albero autunnale, Ramo d'autunno, Il cigno*)¹¹, nel

⁸ E simultaneamente nella rivista "Letteratura", a. XXX, n.s. XIV, n. 79-81, gennaio-giugno 1966, pp. 242-44.

⁹ Le traduzioni sarebbero poi passate sostanzialmente immutate (testo e disposizione) nella prima raccolta complessiva della lirica guilleniana: *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1968, pp. 1542-47.

¹⁰ Tale l'epigrafe che presiede la sezione *Variaciones* (quinta di *Aire nuestro*): "me reúno con un amigo", e che comprende una trentina circa di poeti-amici disposti per ordine cronologico. Del senso autoriale implicito, ad esempio, nella versione dell'*Anguilla*, dà conto la dedica allo studioso americano della propria poesia: "Ivar Ivask", aggiuntavi da Guillén.

¹¹ Collocati nell'edizione del '28 rispettivamente alle pagine 12 (come poesia-Prologo), 60, 65, 84, 86, 136. Importante è notare che, rispetto all'edizione del 1936, la prima configurazione dei testi scelti da Montale presenta alcune varianti di cui occorre dar conto per evitare di attribuirle a infrazioni del traduttore: così in *Los jardines*: 5. niñez: (con posteriore conversione –1936 – dei due punti in una virgola, come aveva già fatto Montale traducendo); *Rama del otoño*: 3. Arbol ágil... (con puntini di sospensione fedelmente rispettati da Montale, e sostituiti da Guillén con una virgola nella seguente edizione); *Presagio*:

1945 lo altera visibilmente spostando in avanti il blocco iniziale – *Avvenimento* e *Presagio* – e lasciando conseguentemente *I giardini* in posizione incipitaria (*I giardini*, *Albero autunnale*, *Ramo d'autunno*, *Avvenimento*, *Presagio*, *Il cigno*), mentre all'altezza del *Quaderno di traduzioni*, *Albero autunnale* e *Ramo d'autunno* invertono ancora le rispettive posizioni dando luogo alla serie: *I giardini*, *Ramo d'autunno*, *Albero autunnale*, *Avvenimento*, *Presagio*, *Il cigno*¹², che, come vediamo, diverge notevolmente dalla sistemazione primitiva.

D'altra parte – pur nella sostanziale aderenza all'originaria disposizione dei pezzi – la serie montaliana rimontata da Guillén non solo mostra una scelta tematica tutt'altro che casuale, ma offre uno scarto – tanto più significativo quanto più isolato – dall'ordine prefissato: l'anteposizione di *Scirocco* (da *L'agave sullo scoglio*, in *Meriggi e ombre*) rispetto a *Forse un mattino* (dalla sezione precedente: *Ossi di seppia*, cui appartengono anche *Meriggiare* e *Portami il girasole*)¹³.

Quale senso dare a siffatti cambiamenti? La risposta andrebbe cercata, ovviamente, nel significato attribuibile ai singoli pezzi e nelle deviazioni operate da ciascun traduttore nell'atto di trasportarli. Qui mi atterrò a due esempi emblematici: la resa montaliana di *Rama del otoño* e quella guilleniana di *Scirocco*, parimenti sottoposti a un rovesciamento di posizioni rispetto ai componimenti che avrebbero dovuto precederli nella serie.

2. È nota la predilezione di Guillén per la struttura ascendente e circolare delle poesie, con una sezione assertiva-descrittiva, una *climax* esclamativa e una ricapitolazione che sostiene il tono di me-

11. misterio!: 20. Celeste!: (con esclamazione seguita da due punti sostituiti da Guillén nel 1936 con un punto fermo, mentre Montale rispetta fedelmente la punteggiatura nel primo caso e la altera solo lievemente nel secondo limitandosi a eliminare i due punti).

¹² Nessuna, però, di queste variazioni coincide con le modificazioni cui Guillén sottopone i propri componimenti nelle successive edizioni di *Cántico: Advenimiento, Los jardines, Árbol de otoño, Rama de otoño, El cisne, Presagio* (1936); *Advenimiento, El cisne, Árbol de otoño, Rama de otoño, Los jardines, Presagio* (1968).

¹³ Della propensione di Guillén a creare microsistemi con le versioni da altri poeti offre un esempio eloquente la traduzione di frammenti leopardiani sulla luna tratti da diversi canti – il cui ordine si altera lievemente per creare una sequenza che va dalla “notte” al risorgere dell’“alba” – e raggruppati sotto il titolo comune di *Sobre la luna* (in *Aire nuestro*, Milano, All'Insegna del pesce d'oro, 1968, pp. 1471-74).

raviglia elevandolo di un'ottava. Così, in *Rama del otoño* assistiamo alla progressiva depurazione di un ramo autunnale sotto il fuoco, finché, bruciando, esso offre allo sguardo del poeta la propria cristallina ossatura come una "orografia" incandescente: vera e propria sintesi dell'universo ridotto ad essenza. Il crepitio con cui si annuncia il fuoco, i tronchi che si spezzano crollandovi attorno come "declivi d'ombre" (vv. 1-2); il sollevarsi luminoso del ramo trasformato in fiamma ("agile albero") al modo di una mano che agiti un guanto in segno di giubilosa ariosità: "mundo terso, mente monda" (vv. 3-4)¹⁴; le innervature del legno e delle foglie che, consumandosi, mostrano come un prodigio la propria trama geometrica: "tranquilo pormenor", secondo l'associazione tipicamente guilleniana – desunta dal "*toit tranquille*" di Valéry – tra la calma e la limpida perfezione delle linee (vv. 5-6); l'apostrofe al focolare (vv. 7-8) affinché il poeta possa vedere in questo microcosmo incandescente la vastità di montagne boschive ridotte alla pura essenza ("Chimenea: / Exáltame en resumen lejanías de sierras": "Focolare: / Esaltami¹⁵ in riassunto lontananze di monti")¹⁶; infine, l'avverarsi del miracolo – "s'incurva, / estrema estate, l'orografia della brace" – con l'esclamazione affermativa di fronte alla perfezione della curva¹⁷ preceduta da un pausa

¹⁴ Macrí ha messo in evidenza il rapporto analogico fra la "mano" (del poeta) e il divino nella poesia di Guillén, cfr. O. MACRÍ, *Studio su "Aire nuestro". Poema della salvezza*, in J. GUILLÉN, *Opera poetica ("Aire nuestro")*, Firenze, Sansoni, 1972, che cito dalla trad. spagnola *La obra poética, de Jorge Guillén*, Barcelona, Ariel, 1976, p. 65.

¹⁵ Nel duplice senso soggettivo (fa sì che io mi esalti) e oggettivo (innalzami elevandoti, porta all'estremo la tua verticale perfezione, rileva la tua forma), come in *Relieves*: "Rendición. relieves. / ¡Qué míos, qué puros / Todos! Uno a uno / Resaltan, ascenden"; onde la traduzione di Macrí: "rilevami in diorama lontananze di monti" (cfr. *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, Guanda, 2ª ed., 1961, p. 269). Più discutibile parrebbe la resa, sempre di Macrí, di "*chimenea*" come "ciminiera" anziché come "focolare" (accezione, quest'ultima, concordante con *Interior*: "La chimenea al invierno convoca / [...] Fugas de bosques eri vano se exaltan / entre las brasas", piuttosto che con *Capital del invierno*, dove i grattacieli sono paragonati a ciminiera), e di "*nuevas nevaduras*" come "novelle foglie" (che alluderebbero a un'improbabile rinascita del fogliame). Certo, siffatti cambiamenti macriniani confluiscono nel termine "diorama" – pure assente dal testo di Guillén, anche se tipicamente suo –, prospettando il sovrapporsi di due paesaggi, reale e immaginario, col conseguente protagonismo dell'immaginazione poetica e l'accentuarsi (ermetico) dei salti logici.

¹⁶ La prima versione del componimento, apparsa sulla rivista "España" nel 1923, diceva: "Exáltame sin frondas el bosque de la sierra" (cfr. *Cántico*, ed. critica a cura di J.M. BLECUA, Madrid, Labor, 1970, p. 190), mostrando più chiaramente il rapporto fra esaltazione e riduzione all'essenziale, cioè sfrondamento ("senza fronde").

¹⁷ *Perfección del círculo* è il titolo di un noto componimento di *Cántico*.

di attesa che accentua l'erompere del fenomeno: "...Sí" (vv. 9-10). Ecco la trama del testo scandito in tre tempi: le prime due strofe dedicate a descrivere il prodigio nel suo formarsi; quella centrale come espressione della meraviglia rivelantesi; le ultime due come avveramento e contemplazione estatica del prodigio, di fronte alla quale Montale imbastisce, invece, una sottile trama di deviazioni semantico-ritmiche miranti a delineare un percorso discendente, meditativo, crepuscolare. A cominciare dal verbo *Crujir* ("Cruje otoño"), che con incalzante *brevitas* annunciava nell'*incipit* il prorompere acustico della legna crepitante sotto il fuoco, e che la traduzione trasforma in un più ambiguo, interno e dilatato "scricchiare" ("Scricchia autunno"), mercè il quale passa in primo piano l'idea di segni lievi e iniziali di incrinatura, cioè di un cedimento interno delle cose nell'autunno. Un effetto rafforzato dalla trasformazione del repentino "crollare" attorno a un centro ("Las laderas de sombras se derrumban en torno") in un indeterminato *cadere* (verbo per eccellenza del tramonto e delle foglie autunnali): "I declivi dell'ombre attorno cadono", con posizione marcata in fine verso e concomitante protagonismo semantico delle ombre rispetto ai declivi ("*declivi delle ombre*": "ombre con declivi", "ombre in declivio") di contro alla rilevanza di "laderas" ("*laderas de sombras*": "declivi fatti d'ombre") secondo due diversi modi di costruire l'immagine, il primo mirante a svuotare la sostanza per trasformare sineddoticamente i tronchi in ombre, il secondo a ridare sostanza al vuoto trasformando metaforicamente le ombre in falde boschive di montagne¹⁸. Ne risulta, in Montale, una ricreazione del virgiliano "maioresque cadunt altis de montibus / umbrae" (*Buc.*, I, 83) che difficilmente potremmo riscontrare in Guillén.

Sorge così, nel testo tradotto, una calma crepuscolare, apparentemente suffragata dai puntini di sospensione che all'altezza del 1928 corredevano il testo di Guillén ("Árbol ágil...") e che allora apriva-

¹⁸ Un'operazione equivalente emerge con il successivo sintagma *lejanía de sierras* rispetto al montaliano *distanze di montagne*, il primo volto a conferire concretezza positiva alla vastità intangibile dello spazio; il secondo a sottolineare la dimensione negativa del lontano come separatezza. E qui andrebbe corretto il giudizio di Fortini secondo cui nel coniare siffatte immagini: "*dammi in breve distanze di montagne*", "*i declivi dell'ombre intorno cadono*", "Montale pare influenzato piuttosto da quanto, in Valéry, era apollineo e verticale, fino ad assumere inconsuete cadenze e modi di un Ungaretti" (cfr. *op. cit.*, p. 143).

no una parentesi (dunque una durata) tra il primo e il secondo verso della strofe seconda, puntini che spariranno nell'edizione successiva (1936) per collegare il tutto in un rapido susseguirsi di apposizioni senza soluzione di continuità: "Árbol ágil, / Mundo terso, mente monda, guante en mano al aire"¹⁹. A rafforzare l'impressione di una parentesi assorta nella versione montaliana contribuisce, poi, la posizione dell'aggettivo "calme" in principio di verso nonché la sua focalizzazione sintattica (grazie all'iperbato) e accentuativa (grazie all'*enjambement*): "Come affilano / CALME il disegno nuove nervature!", a scapito dell'emergere "affilato" delle forme e della intonazione esclamativa dell'insieme, *focus* del testo spagnolo: "Como AGUZAN / su PORMENOR TRANQUILO las nuevas nervaduras!", dove la "calma" non costituisce una modalità dell'azione – "affilano con calma" –, ma la condizione stessa dei nitore delle linee: statico, equilibrato disegno della trama²⁰.

Il fatto che Montale non soltanto attenui il "Sí" esclamativo in un "E" copulativo²¹, ma trasformi l'"extremo estío" (luminosità esaltata al massimo²² oltre che prolungamento prodigioso dell'estate) in una "tarda estate" (ultima, declinante stagione solare), conferma ulteriormente il sistema di deviazioni qui descritto, imprimendo al vocabolo "brace", che chiude la poesia – identico in superficie, ma diverso quanto al dosaggio semantico contenuto nelle due lingue – un senso divergente: di lume residuale, se non addirittura di "carbone spento", nel poeta italiano; di viva e sospesa incandescenza in

¹⁹ Un caso che dovrebbe invitare alla cautela quando si studino traduzioni in mancanza dell'apparato di varianti.

²⁰ Anche qui soccorre *Capital de invierno*, dove la calma lentezza del grigio viene superata dalla affilata, veloce nudità del freddo: "Lo gris, lo bueno, lo más lento y cierto... / ¡Chimeneas de calma! / Pero el frío desnuda. Todo es alma / Veloz al descubierto".

²¹ In una prima versione la minuscola ("e s'inarca") tendeva a ridurre ulteriormente la soluzione di continuità fra le ultime due strofe, cioè fra l'invocazione ("dammi in breve distanze di montagne") e l'adempimento del desiderio ("...e s'inarca / [...] un'orografia di brace").

²² Macrí nota come "se extrema su acorde" del *Cisne* (altro componimento guilleniano tradotto da Montale) sta per "si esalta al massimo della perfezione", in allusione alla "música extremada" di Fray Luis de León (ode III); cfr. O. MACRÍ, *L'“improprietà” tra sublimità e satira*, in Id., *Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 367. Illuminante la concordanza con questi versi di *Capital de invierno*: "Vuelven las avenidas a su esquema. / vivaces nervaduras / de lo interior asumen las figuras / de una ciudad extrema"; una poesia dove pure compaiono le immagini "Ágil curva de invierno" e "¡Chimeneas de calma!".

quello spagnolo²³. Onde la pur diversa inflessione conferita alla chiusa: sospesa e in sordina quale contemplazione rasserenata di una contingenza effimera in Montale (“*una* orografia”); estatico trasporto di fronte al perfetto adempimento dell’assoluto in Guillén (“*la* orografía”).

Analogo divario si ritrova nella traduzione di *Árbol del otoño*, che sostituisce l’dea di caducità alla “giusta” caduta della foglia, convertendo il viaggio rettilineo verso la meta-acqua: “Ya madura... Cae. Cae... En reposo... Dulcemente... Agua abajo...”, in un languido staccarsi e sprofondare: “Già matura... discende... In calma... Dolcissima... Sott’acqua...”, ragion per cui la “*tranquila caída justa*”²⁴ diventa “sereno suo distacco”, la “*molície de lo último*” (“delicatezza delle cose estreme”) → “il languore della fine”, “*En reposo*” (equilibrio dell’estrema sospensione sull’acqua) → “In calma” (quasi attesa serena della fine), il dinamico “*Agua abajo*”, uno statico “sott’acqua” (= “bajo el agua”).

C’è poco da stupirsi se, alla luce di questa interpretazione declinante, Montale decise di invertire l’ordine dei due componimenti, che nella prospettiva di Guillén stavano a indicare un progressivo depurarsi delle cose nell’autunno: dapprima per combustione, poi per “la pureza de lo frío”, tracciando un itinerario temporale discendente nel sereno consumarsi di tutto (si noti che la “*calma*” presiede le due versioni montaliane).

3. Proviamo a rifare l’esperimento con la resa guilleniana di *Scirocco*, un componimento in cui Montale porta al parossismo la tensione dilemmatica fra l’aggrapparsi alla vita carceraria e l’ansia di fuga verso la morte (trascinatovi forse da un richiamo inascoltato), come starebbe a indicare la fonte virgiliana sottostante: *Aen.*, VI, 355-71, dove Enea, approdato in Italia dopo tre notti di tempesta marina, s’avvinghia alla roccia (“*prensantemque uncis manibus capita aspera montis*”, v. 360) mentre le raffiche di vento lo sbattono,

²³ “Carbone spento di legna minuta” o “fuoco senza fiamma che resta da legna o carbone bruciati” (*Zingarelli*); “leña o carbón encendidos, rojos, por total incandescencia” (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua*).

²⁴ Anche qui soccorre il *Cimetère marin* di Valéry con la sua “*admirable justice de la lumière*”.

e poi prorompe in una preghiera affinché il vento-dio ve lo strappi e lo faccia perire nelle acque: “Eripe me his, invicte, malis [...] / Da dextram miseo, et tecum me tolle per undas / sedibus ut saltem placidis in morte quiescam” (vv. 365, 370-371). Un luogo da completare con *Aen.*, IV, 437-45, dove le parole di Didone – paragonate a raffiche di vento – tentano inutilmente di smuovere Enea dal suo proposito di abbandonarla, mentre questi oscilla nello strazio per restare alla fine “immoto” a similitudine di una quercia le cui radici sprofondano nel Tartaro: “Ac velut annoso validam cum robore quercum / Alpini Boreae nunc hinc, nunc flatibus illinc: / Eruere inter se certant: it stridor et altae / Consternunt terram concusso stipite frondes: / Ipsa haeret scopulis, et quantum vertice ad auras / aetherias tantum radicem in Tartara tendit”²⁵.

L'icastica forza dei vocaboli latini *haerere* (“abbarbicarsi”) ed *eripere* (“strappare”) emergente in controtuce nell’“agave che s’abbarbica al crepaccio / dello scoglio” e nel mare che “abbranca (addenta, diremmo quasi) rocce”, delinea un crescendo di tensione fra i “commovimenti / delle cose malferme della terra” e l’“immobilità” finale del poeta, non più rassegnato all’inerzia, ma parimenti incapace di slanciarsi nelle “alide ali dell’aria”. Una tensione inesplosa, eppure intrisa di pacata lucidità, che la metrica montaliana s’incarica di restituire creando una linea tonale saldamente sostenuta dall’apostrofe al vento, ma franta da secche pause (un solo punto fermo; quattro punti e virgola in fine di verso) a ritagliare sei segmenti (rispettivamente di 3, 4, 3, 3, 6, 4 versi) che danno al flusso del discorso un ritmo nel contempo sincopato, parossistico e riflessivo, laddove Guillén dilata e attorciglia le sequenze in un *continuum* dall’ampia arcata e dal tono assorto-esclamativo, scandito in quattro sequenze di crescente lunghezza (3 # 4 # 6 # 7) da cui si stacca la chiusa, per il suo abbassamento di tono, più meditativo e malinconico. Così la scarna sequenza descrittiva con cui si apre la lirica (un vento secco che brucia la terra; qualche nuvola che passa nel cielo e si perde) e che in Montale si addensa in due tratti dal flusso brusca-

²⁵ “Ma come quando valida quercia di tronco vetusto alpini aquiloni di qua, di là, con le raffiche tra loro gareggiano a svellere; cigola e geme, alte le foglie tappezzan la terra intorno al tronco squassato; abbarbicata alle rocce, e quanto col vertice sale all’aria del cielo, tanto al Tartaro tende le radici” (trad. di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1967).

mente strozzato (punto e virgola dopo “bruci”; punto fermo dopo si perde):

O rabido ventare di scirocco
che l'arsiccio terreno gialloverde
bruci; e su nel cielo pieno
di morte luci
trapassa qualche biocco
di nuvola, e si perde.

acquista in Guillén un ritmo più blandamente cadenzato grazie all'isolamento del preambolo mediante punto fermo e alla segmentazione rallentante – mediante virgole – del secondo tratto, che si chiude alla fine in dissolvenza mercè l'aggiunta di puntini di sospensione:

Ceñudo ventear de aquel siroco
Que al torrado terreno gualdaverde
Requema.
Y arriba, en pleno cielo
De luces mortecinas,
Traspasa algún vellón
De nubes y se pierde...

Il tutto in perfetta consonanza con la cancellazione dell'apostrofe al vento rabbioso (“O rabido ventare di scirocco / che [...] bruci”) diventata terza persona: “Ceñudo ventear de aquel siroco / que [...] requema” (= “Accigliato soffiare di quello scirocco / che [...] brucia”) con la conseguente rottura della continuità conativa del discorso, che nel testo originale riacciava in crescendo le due invocazioni: “O rabido ventare [...] oh alide ali dell'aria”.

Identico scompiglio della punteggiatura e delle unità metriche ritroviamo nel seguente blocco, dove Montale spezza col punto e virgola due serie nominali volte a esprimere lo stato di “fermento”: la prima più distesa e lineare, la seconda più franta e precipitosa:

Ore perplesse, brividi
d'una vita che fugge
come acqua fra le dita;
inafferrati eventi,
luci-ombre, commovimenti
delle cose malferme della terra;

mentre Guillén rifonde il tutto in un flusso ritmicamente intervallato, composto com'è da unità minori di rango equivalente e di tono uniforme:

Horas perplejas, estremecimientos
De una vida que huye
Como entre dedos agua,
Sucesos inasidos,
Luces-sombras, mociones
De cosas inestables de la tierra.

per interrompere, poi, con un punto fermo il passaggio tra questo nucleo di attesa fermentante e l'apostrofe ditirambica alle "ali dell'aria" (prolungata a sua volta di un verso, cadenzata da virgole coincidenti con fine di frase e cosparsa di reiterazioni blandamente esclamative: "alas [...] alas", "ágave [...] el ágave"), là dove Montale costruiva una sola tirata *à bout de souffle* priva di punteggiatura ed espressionisticamente contratta dall'alternarsi disuguale di versi brevi e lunghi in forte *enjambement*:

Alas, áridas alas de los aires
yo soy ahora el ágave,
el ágave que arraiga en la hendidura
de los escollos,
y elude el mar
que con los brazos de algasabre gargantas amplias
y se agarra a las rocas.

oh alide ali dell'aria
ora son io
l'agave che s'abbarbica al crepaccio
dello scoglio
e sfugge al mare dalle braccia d'alghie
che spalanca ampie gole e abbranca rocce.

Infine l'operazione si ripete ancora più palesemente nel tratto terminale, dove, come dicevo, Guillén crea uno stacco netto tra la sequenza dedicata a descrivere la sferza del vento e quella conclusiva sull'immobilità dell'Io, quasi a suggerire una specie di malinconica quiete dopo la tempesta:

En el fermento
de cada esencia, con los capullos cerrados

que estallar ya no saben, hoy yo siento
esta inmovilidad como un tormento.

contro la quale si staglia l'urgere spasmodico del testo montaliano, i cui ultimi versi appaiono ormai tesi come corde, senza pause metriche o sintattiche (salvo il sintagma preparatorio: "e nel fermento / d'ogni cosa"), e poi bloccati *ex abrupto* in una mimesi perfetta del drammatico "tormento" inesplosivo:

e nel fermento
d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci
che non sanno più esplodere oggi sento
la mia immobilità come un tormento.

Emerge, così, la sottile inadeguatezza dell'accento lievemente ditirambico e più prolissamente enumerativo di Guillén a dar conto del drammatismo riflessivo di Montale. Il dissidio della volontà segnata dalla rima "fermento-tormento", con quel senso di irrevocabile e convulso aggrapparsi, si trasforma così nel testo tradotto in un desiderio inappagato, in un'ansia di trascendenza misticamente vagheggiata e malinconicamente rientrata (onde l'implicito attenuarsi del termine "tormento" nella generica valenza di "tristezza").

La stessa malinconia – questa volta attribuibile legittimamente a Montale – è presente nella poesia successiva (*Forse un mattino*) dove si descrive l'esperienza di un terribile "miracolo" (la scoperta del vuoto sottostante al mondo di apparenze oggettive) sottaciuto dal poeta che se ne va col suo triste "segreto". Sicché, nel collocarla dopo l'altra, Guillén converte questa lirica in un commento auto-critico del poeta deluso al proprio rinunciatario essersi aggrappato al mondo ingannevole come l'agave alla roccia. Né è casuale il *quid pro quo* che spinse il traduttore a tramutare "il vuoto *dietro* / di me", corrispettivo del precedente emistichio "il nulla alle mie spalle", in un soggettivo giudizio morale: "y dentro / de mi ser el vacío" ("e *dentro* / il mio essere il vuoto").

4. Stando così le cose, la serie di poesie montaliane rimontata dal poeta spagnolo acquista una notevole coerenza: due liriche in crescendo sulla luce: *Meriggiare*; *Portami il girasole*; due, pure in progressione, sull'amarezza dell'esistere senza l'essere; un inno finale alla luce incarnata nell'*anguilla* simbolica. Altrettanto coerente l'or-

dinamento impresso nel '48 da Montale alla propria antologia guilleniana: un viaggio indietro nel tempo verso l'utopia dell'infanzia come "fábula de fuentes" (*Los jardines*), reso malinconico dai puntini di sospensione con cui la traduzione prolunga la chiusa ("La tua infanzia, sì, favola di fonti..."), là dove Guillén disegnava un cerchio perfetto nell'esaltante unità di passato-presente avveratasi "finalmente, ora" ("ya"): "Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes"; due liriche sull'autunno a segnare il progressivo decadere di tutto, ma anche la calma dolcezza che ispira questa assorta maturità (*Rama del otoño, Arbol del otoño*); una poesia sulla primavera (*Advenimiento*) che riapre la speranza di un ritorno ("o luna! Quanto aprile! / O aria vasta e dolce! / Tutto che già perdei / tornerà con gli uccelli.") e che *Presagio* parrebbe precisare (e adombrare) come possibile fusione tra l'Io e il Tu femminile (presenza senza né sogni né rimpianti: presagio senza mistero sostenuto dalla unità-verità dell'assoluto)²⁶. Infine un inno all'armonia luminosa incarnata dal cigno (*El cisne*) come possibilità *in extremis* dopo l'immane scacco di precedenti tentativi ("inútil pesquisa" di un "discordante aprendiz"). Inno, perciò, sdoppiato tra volontà delusa ai bordi del ridicolo (nel ricordo del baudelairiano *Cygne* "ridicule et sublime") e impennata ai limiti dell'inverosimile (nel ricordo dei "cycni" virgiliani che *longa canoros / dant per colla modos, Aen, VII, 701-702*):

Forse... Cedono i bianchi! Già il fanale
dell'accordo si strema.
Tutto il piumaggio disegna un sistema
di silenzio fatale.

Tant'è vero che il cambiamento di prospettiva viene introdotto da un "Forse", riducendosi così la certezza a mera possibilità, laddove Guillén contrassegnava il salto al positivo con la congiunzione avversativa "*Pero*" ("Ma"):

Pero... ¡Callados los blancos! Se extrema
su acorde: su fanal.
Todo el plumaje dibuja un sistema
de silencio fatal.

²⁶ Non è qui il luogo per sondare gli andirivieni subiti dalla traduzione di questi versi (luci verosimili → luci inverosimili; unità → verità ecc.), già analizzati da Fortini e che comunque richiederebbero uno studio a sé.

Cauto avvicinamento, dunque, dell'autore degli *Ossi* al diti-rambico "vate castigliano" nel tentativo di tracciare una storia ascendente, sì, ma includente anche la consapevolezza del decadimento e l'inverosimiglianza del sogno, entrambi presieduti dalla nostalgia dell'infanzia (onde la collocazione incipitaria dei *Giardini*). Risposta proporzionale di Guillén, che dopo aver tradotto i due componimenti sulla luce (*Merigiare, Portami il girasole*) tracciando un viaggio dal "Pálido sestear" (*Merigiare*) alla "rubia transparencia" (*Portami il girasole*), concesse quanto era possibile all'amara consapevolezza montaliana (*Scirocco, Forse un mattino*) per risalire poi la china con l'impennata dell'*Anguilla-Cigno*.

In mancanza di prove testuali che confermino l'ipotesi (volle veramente "rispondere" Guillén?)²⁷, questa conclusione provvisoria su un discorso sulla luce e sulle ombre dovrebbe servire almeno a considerare il dittico come un unico testo la cui gravidanza maggiore nasce precisamente dall'intreccio dialogico – programmatico o no – che lo attraversa.

²⁷ Ringrazio Anna Dolfi, Ángeles Arce, Oreste Macrí e Claudio Varese per l'aiuto prestato nella ricerca di dati sulle traduzioni guilleniane di Montale.

BARBARA SPAGGIARI
OMAGGIO A MONTALE
DALLE SPONDE DEL TAGO

Anni fa domandai ad un poeta e critico portoghese, Fernando Guimarães, quale fosse il rapporto suo, e della sua generazione, con Montale. La risposta un po' imbarazzata mi informò che non esisteva una traduzione completa delle sue opere, e nemmeno un'antologia monotematica¹. L'influenza possibile di Montale restava dunque legata ad un approccio personale, attraverso la lettura dei testi originali in lingua italiana, o, più spesso, con la mediazione di altre traduzioni in lingue europee più accessibili (soltanto lo spagnolo, benché nessuno lo ammetta, è per un portoghese direttamente fruibile ad una lettura anche superficiale).

La conoscenza di Montale è tuttora affidata all'iniziativa individuale, e nessuno sforzo è stato compiuto dall'*intelligentia* italiana per diffondere la sua opera nella quinta lingua parlata del mondo.

Di fatto, nello sfogliare riviste specializzate di letteratura ci si può imbattere al massimo in un omaggio sporadico, come quello che apparve sulla rivista lisboeta "Colóquio/Letras" in occasione del conferimento, nel 1975, del Premio Nobel a Montale².

Le due poesie scelte per un saggio di traduzione in portoghese appartengono entrambe a *Satura*, essendo questa, all'epoca, la rac-

¹ Uno spazio è riservato a Montale in un'antologia di ampio respiro, a cura di Jorge de Sena, che traduce in questa occasione tre poesie dell'autore italiano: cfr. *Poesia do século XX* (de Thomas Hardy a C.V. Cattaneo), antologia, trad. pref. e notas de Jorge de Sena, Porto 1978, p. 359 (2ª ed., Coimbra 1994).

² Cfr. *Montale Prémio Nobel 1975*, "Colóquio/Letras" 29 (Janeiro de 1976), pp. 87-89. Nota introduttiva di José da Costa Miranda, con un ricordo personale del poeta e una breve scheda critica; seguono, alla p. 89, due traduzioni da *Satura* di António Osório, poeta lisboeta di origine italiana, annoverato oggi fra le figure più rappresentative della poesia portoghese contemporanea. Sempre sulla scia del Nobel, cinque poesie e una prosa (*A poesia não existe*) furono tradotte rispettivamente da Maria José de Lencastre e Alexandre O'Neill per la rivista "Critério", 2 (1975).

colta più recente (1962-1970). Sono il tredicesimo degli *Xenia* e *Fine del '68*.

XÉNIA I, 13

Teu irmão morreu jovem: eras
a menina despenteada que me olha
posando no oval de um retrato.
Escreveu músicas inéditas, inauditas,
sepultadas hoje num baú ou feitas cinza.
Sem que o saiba talvez as reinvente alguém.
Amava-o sem o ter conhecido.
Fora de ti ninguém o recordava.
Não fiz buscas: agora é inútil.
Depois de ti fiquei a ser o único
para quem ele existiu. Mas é possível,
bem sabes, amar uma sombra, sombras nós próprios.

Tuo fratello morì giovane; tu eri
la bimba scarruffata che mi guarda
"in posa" nell'ovale di un ritratto.
Scrisse musiche inedite, inaudite,
oggi sepolte in un baule o andate
al macero. Forse le reinventa
qualcuno inconsapevole, se ciò ch'è scritto è scritto.
L'amavo senza averlo conosciuto.
Fuori di te nessuno lo ricordava.
Non ho fatto ricerche: ora è inutile.
Dopo di te sono rimasto il solo
per cui egli è esistito. Ma è possibile
lo sai, amare un'ombra, ombre noi stessi.

Le difficoltà incontrate dal traduttore di questi dodici versi sono evidenti fino dall'assenza di ritmo: si perde totalmente la misura originale del verso, costruito attorno ad un endecasillabo virtuale che si realizza a tratti, con purezza incantevole. I versi portoghesi sono invece il risultato di una versione letterale, con gli inevitabili scarti provocati dalle differenze sostanziali fra le due lingue.

Prima fra tutte, e di antica memoria, l'opposizione morfologica fra plurale vocalico e plurale in -s (isoglossa distintiva fra la Romania occidentale e orientale). Ne consegue, inevitabilmente, una costante ipermetria: laddove l'incontro vocalico in italiano è risolto automaticamente con una sinalefe, il portoghese introduce il morfema -s che non solo impedisce l'elisione o la fusione vocalica, ma aggiunge

un'allitterazione costante in /s/ sonora, dovuta alla fonosintassi. Così l'elegantissimo *Scrisse musiche inedite, inaudite*, diventa, per mera trasposizione meccanica, *Escreveu músicas inéditas, inauditas*.

L'incapacità a costruire un ritmo proprio per la traduzione si manifesta anche nel drastico taglio del v. 7 (in *enjambement* col verso che precede): "Forse le reinventa / qualcuno inconsapevole, se ciò che è scritto è scritto". Il traduttore rinuncia al segmento finale del v. 7, che letteralmente avrebbe dato "se o que está escrito, está escrito", probabilmente disturbato dalla lunghezza anomala del verso originale (8+7, come nel decapentasilabo della poesia greca moderna): quanto resta, nella traduzione, costituisce invece un perfetto *alexandrino* portoghese. Si perde così il doppio *enjambement* dei vv. 5-6, 6-7; quest'ultimo per le ragioni appena viste, il precedente perché *andate / al màoero* (7 sillabe) è banalizzato in *feitas cinza* 'fatte cenere' (4 sillabe), in clausola. La riduzione arbitraria dei due versi, con la soppressione della forte inarcatura originale, è responsabile della differenza nella lunghezza della poesia: 12 versi tradotti a fronte di 13 nell'originale.

Una sorta di punizione compensatoria attende il traduttore nell'ultimo verso: costretto alla versione letterale, si ritrova con un verso di 14 sillabe irriduttibili, a causa di *ombra = sombra* che preclude la via alla sinalefe.

Fra le note positive, la resa dei vv. 7-8 della traduzione con un doppio decasilabo che risulta dalla versione letterale del testo originale; fra le note negative, invece, l'appiattimento lessicale di *scarruffata* in *despenteada* 'spettinata' e l'analogia banalizzazione del sintagma 'in posa' (virgolettato nell'originale) in *posando*, tipico gerundio iberico che funziona da didascalìa per qualunque foto.

Gli stessi difetti fin qui evidenziati sono visibili nella seconda traduzione:

FIM DE 1968

Contemplei da Lua, ou quase,
o modesto planeta que contém
filosofia, teologia, politica,
pornografia, literatura, ciências
exactas ou ocultas. Dentro também o homem;
e eu entre eles. E tudo é muito estranho.

Daqui a poucas horas será noite e o ano
acabará com explosões de espumantes

e petardos. Talvez de bombas ou pior,
mas não onde estou. Se alguém morre
não importa, desde que seja
longe e desconhecido.

FINE DEL '68

Ho contemplato dalla luna, o quasi
il modesto pianeta che contiene
filosofia, teologia, politica,
pornografia, letteratura, scienze
palesi o arcane. Dentro c'è anche l'uomo,
ed io tra questi. E tutto è molto strano.

Tra poche ore sarà notte e l'anno
finirà tra esplosioni di spumanti
e di petardi. Forse di bombe
ma non qui dove sto. Se uno muore o peggio,
non importa a nessuno, purché sia
sconosciuto e lontano.

Identica l'estensione (dodici versi anche qui), ma rispettando stavolta la lunghezza dell'originale. Nel complesso, la resa è più fedele, con l'eccezione notevole del v. 5: le *ciências palesi* diventano *ciências exactas*, con uno scarto semantico difficilmente giustificabile. Poco felice appare anche il titolo in cui si completa il numero dell'anno ("fim de mil novecentos sessenta e oito"), quando l'originale *Fine del '68* lascia in epigrafe un perfetto settenario che avrebbe potuto essere rispettato nella traduzione: *Fim de '68* ("fim de sessenta e oito").

Da notare nell'*incipit* il perfetto *contemplei*, richiesto dalla struttura della lingua portoghese (che, come il dialetto siciliano, non utilizza che raramente il passato prossimo), e l'iniziale maiuscola di *Lua*, in omaggio ad una tradizione di *scripta* letteraria venerabile, e di tutta evidenza ancora ben viva in Portogallo dopo il '68.

Fra i possibili miglioramenti alla traduzione, sarebbe consigliabile snellire l'allocuzione temporale *Daqui a poucas horas* in *Daqui a pouco* (la fedeltà all'originale non ne soffre, e ne guadagna il ritmo del verso). E, nel verso conclusivo, sarebbe da invertire l'ordine degli aggettivi *longe e desconhecido* in *desconhecido e longe*, restaurando un *hexassílabo* che ha per di più il pregio di corrispondere letteralmente al verso di Montale.

PETER HAINSWORTH
LE TRADUZIONI INGLESI
DELLE POESIE DI MONTALE

Fra i poeti italiani moderni Montale è quello più tradotto in lingua inglese. Anzi, si può affermare tranquillamente che in questi ultimi trenta o quarant'anni sono state pubblicate più raccolte di traduzioni di Montale che di qualsiasi altro poeta italiano a parte Dante. Petrarca e Leopardi rimangono di gran lunga indietro, e anche Michelangelo, molto più apprezzato come poeta nei paesi di lingua inglese che nel suo paese d'origine, mi pare sia stato meno favorito dai traduttori. Volendo spiegare questa forse sorprendente popolarità di Montale, si potrebbe avanzare l'ipotesi che per il tipico lettore di poesia in lingua inglese, a differenza dal lettore italiano, Montale sarebbe da mettere accanto a Dante e a Michelangelo come poeta che dice cose e non parole; e dunque questo lettore tipico (non tanto evanescente quanto si potrebbe supporre) scopre nelle sue poesie una concretezza affine alla famosa concretezza della lingua inglese, che sarebbe poi anche il vanto della poesia inglese. Da lì il passo è breve all'illusione di poter riprodurre in inglese almeno l'ombra di quelle cose che Montale ha detto in italiano, anche se tutti i traduttori, quasi senza eccezione, sarebbero dispostissimi ad ammettere che qualcosa d'importante, anche d'essenziale, è andato perso nell'atto di tradurre. Non per questo si sono rassegnati. Con una molteplicità di strategie che veramente sorprende, hanno fatto di tutto per rendere in inglese almeno un'immagine della ricchissima sostanza verbale di Montale. Ovviamente la traduzione perfetta non esiste né di Montale né di nessun altro poeta. E a volte, nel caso di Montale, i risultati sono stati disastrosi. Ciononostante, almeno in certe versioni, e non tanto poche quante si potrebbe credere, è venuto fuori un Montale inglese che convince come poeta, che vale la pena di leggere anche se il lettore sia di cultura monolingue (o quasi) e debba per forza vedere Montale attraverso l'ottica della poesia anglosassone.

Comincio con una breve rassegna delle traduzioni più importanti, cioè con la storia esterna del fenomeno. Dico le traduzioni più importanti perché non ho potuto esaminare certe versioni pubblicate negli Stati Uniti in riviste o anche in volume. Per le traduzioni pubblicate fino al 1977 attingo ampiamente ai dati pubblicati nella *Bibliografia Montaliana* di Laura Barile¹.

Nei paesi di lingua inglese fino agli anni '60 le poesie di Montale erano conosciute solo da pochi specialisti e da qualche poeta disposto a guardare oltre il modernismo francese, rappresentato quasi sempre da Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, per farsi un'idea di quello che i poeti stavano scrivendo in altri paesi. La prima traduzione in assoluto sembra essere stata la versione di *Arsenio* fatta da Mario Praz e apparsa sul "Criterion" di Eliot nel 1928². Poi nel '30, su "This Quarter", venne la versione di *Delta* di Samuel Beckett e nello stesso numero quella di *Penso al tuo sorriso* di Samuel Putnam³. È da notare, però, che, mentre "The Criterion" era una rivista abbastanza nota, "This Quarter" veniva pubblicata a Parigi e letta da un pubblico piuttosto ristretto.

Ma anche il primo volume dedicato per intero alle poesie di Montale doveva avere una diffusione molto limitata. Questo conteneva una scelta piuttosto ampia delle poesie delle prime tre raccolte, tradotte dal poeta scozzese Edwin Morgan. Venne pubblicato nel 1959 dal Dipartimento di Arte dell'Università di Reading in una tiratura di 150 copie⁴. Non ne sono sicuro, ma vedo qui la mano nascosta di Luigi Meneghello, che si era già da tempo stabilito a Reading nel Dipartimento di Italiano. Ma ora il nome di Montale veniva affermandosi di più, sebbene spesso accostato a quello di Ungaretti, di Quasimodo e a volte anche di Saba. Selezioni dei tre poeti furono incluse in *The Promised Land and Other Poems* di Sergio Pacifici che uscì a New York nel 1957⁵ e *An Italian Quartet* di Robin Fulton che invece uscì a Londra nel 1966⁶. È da supporre che l'assegnazio-

¹ L. BARILE, *Bibliografia montaliana*, Milano, Mondadori, 1977.

² "Criterion", VII, giugno, (1928).

³ "This Quarter", II, 4 (1930).

⁴ E. MORGAN, *Poems from Eugenio Montale*, Reading, Art Department, University of Reading, 1959.

⁵ S. PACIFICI, *The Promised Land and Other Poems*, New York, S.F. Vanni, 1957.

⁶ R. FULTON, *An Italian Quartet*, London, London Magazine Edns, Alan Ross, 1966.

ne del premio Nobel a Quasimodo nel 1959 abbia dato una spinta a questo nuovo interesse per la poesia moderna italiana, ma non bisogna esagerare gli effetti, soprattutto per quanto riguarda l'Inghilterra, al solito piuttosto restia a lasciarsi convincere da riconoscimenti fatti da altri in materia di poesia.

In questi stessi anni – cioè intorno al 1960 – e quasi esclusivamente negli Stati Uniti, diversi poeti e traduttori stavano lavorando su Montale, pubblicando le loro versioni in primo luogo su riviste letterarie. Fra queste furono le versioni fatte da Robert Lowell di dieci poesie di Montale che poi, nel 1961, vennero incluse fra le sue *Imitations*, il volume di versioni (sempre libere) di testi di diversi poeti europei⁷. Queste “imitazioni” (su cui tornerò qui sotto) rappresentano senz'altro il punto più alto raggiunto da una certa pratica di traduzione e sotto certi aspetti le migliori ricreazioni di Montale che siano state fatte finora. L'anno seguente un numero speciale del “Quarterly Review”⁸ venne dedicato a una raccolta di traduzioni di diversi autori, fra cui ci sono nomi abbastanza conosciuti come quelli di Ben Bulitt e James Merrill, oltre a quello di Irma Brandeis, cioè la Clizia di Montale, la quale ha tradotto fra l'altro certe poesie da lei stessa ispirate. Questa raccolta, a quanto pare un po' rimangiata, venne riedita nel 1965, simultaneamente a New York e a Edimburgo, con un'introduzione di Glauco Cambon, come *Eugenio Montale. Poesie; Selected Poems*⁹. Nel 1965 la stessa casa editrice scozzese pubblicò anche un'altra antologia, questa volta di traduzioni di George Kay, che va fino a *Botta e risposta I*¹⁰. Kay aveva già incluso venti poesie di Montale nel suo *Penguin Book of Italian Verse*¹¹, con traduzioni in prosa a piè di pagina. Queste nuove traduzioni erano in versi, come tutte le altre di cui ho fatto menzione. Vengono riproposte, senza il testo italiano, da Penguin Books nel 1969 nella collana “Modern European Poets”¹². Così per la prima, e

⁷ R. LOWELL, *Imitations*, New York, Farrar, Strauss and Cudahy, 1961.

⁸ “Quarterly Review of Literature”, XI, n. 4 (1962).

⁹ G. CAMBON (ed.), *Eugenio Montale. Poesie; Selected Poems*, Edinburgh, New Directions, New York e Edinburgh University Press, 1965.

¹⁰ E. MONTALE, *Selected Poems*, translated by George Kay, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1965.

¹¹ G. KAY (ed.), *Penguin Book of Italian Verse*, Harmondsworth, Penguin, 1958.

¹² E. MONTALE, *Selected Poems*, tr. G. Kay, Harmondsworth, Penguin Books, 1969.

finora unica, volta Montale viene pubblicato in lingua inglese da una grossa casa editrice in edizione economica. Comunque, altre antologie non tardarono ad apparire, la prima essendo *Provisional Conclusions* di Edith Farmsworth che per sfortuna non ho potuto vedere¹³.

Ma ora siamo all'epoca di *Satura*. Le *Xenia* soprattutto vennero rapidamente lette e tradotte, forse perché sono le poesie più inglesi (per così dire) di Montale. Ebbero anche il collaudo di un critico della statura di Leavis, che scrisse su di esse in termini elogiativi, indicando raffronti (approssimativi) con le ultime liriche di Thomas Hardy¹⁴. Per un certo arco di tempo furono le poesie di Montale più tradotte. Le prime versioni sono quelle di G. Singh, che cominciarono ad uscire nel 1967¹⁵ e che vennero pubblicate in volume nel 1970¹⁶. A queste versioni vennero poi aggiunte altre poesie tratte da *Satura* e i *Diari* e pubblicate nel 1976 come *Eugenio Montale; New Poems*¹⁷. Nel frattempo venne la versione collaborativa di Camillo Pennati e Frank Kermode¹⁸, e una terza versione, fatta da Jonathan Galassi, apparsa sulla rivista americana "Ploughshares" nel 1975¹⁹. Ultima – per quanto io sappia – è la versione di Kate Hughes, pubblicata insieme alla sua versione dei *Mottetti* nel 1980²⁰.

Comunque in Inghilterra il ritmo delle traduzioni in questi ultimi venti anni mi sembra essersi parecchio rallentato. L'effetto Nobel si è fatto sentire soprattutto negli Stati Uniti, ma anche lì con un certo ritardo. Le poesie degli anni '70 sono state quasi completamente trascurate, a parte la versione del *Quaderno di quattro anni* di Singh, uscita nel 1980²¹. Invece le prime tre raccolte sono state più

¹³ E. MONTALE, *Provisional Conclusions*, Selected poems tr. by E. Farmsworth, Chicago, Henry Reynery, 1970 (2^a ed. 1976).

¹⁴ Vedi *infra* note 17 e 19.

¹⁵ *Xenia I* apparvero sul "London Magazine", VII, n. 3 (1967) e poi *Xenia II* sulla stessa rivista l'anno dopo (VIII, n. 1, 1968).

¹⁶ E. MONTALE, *Xenia*, tr. G. Singh, Los Angeles, Sparrow Press, e New York, New Directions, 1970.

¹⁷ E. MONTALE, *New Poems*, tr. G. Singh, New York, New Directions, 1976, con un saggio di F.R. Leavis.

¹⁸ "New York Review of Books", XI, 11 e 12, 1968.

¹⁹ "Ploughshares", 2/4, 1975, con il saggio di F.R. Leavis, *Montale's Xenia and impersonality*.

²⁰ E. MONTALE, *Xenia and Mottetti*, tr. Kate Hughes, London, Agenda Edns., 1980.

²¹ *It depends. A Poets notebook*, tr. G. Singh, New York, New Directions, 1980.

volte tentate. Della *Buferà* sono uscite nel 1978 *The Storm and Other Poems* di Charles Wright²² e nel 1985 *The Storm and Other things* di William Arrowsmith²³. Questi ha poi pubblicato *The Occasions* nel 1987, seguito da *Cuttlefish Bones*, uscito nel 1993 un anno dopo la morte del traduttore²⁴. *Bones of Cuttlefish* di Antonino Mazza era già apparso nel 1983²⁵, mentre un'altra versione dei *Mottetti* (oltre a quella di Kate Hughes) uscì per mano del poeta italo-americano Dana Gioia nel 1990²⁶. Sempre nel 1990, ma in Inghilterra, Jeremy Reed ha pubblicato *The Coastguard's House and Other Poems*²⁷, che, malgrado il titolo, raccoglie poesie tratte da tutte le raccolte fino a *Satura*. Ultimamente, nell'ottobre 1998, Jonathan Galassi ha pubblicato le sue versioni di quasi tutte le poesie dei primi tre volumi, aggiungendo, per la prima volta in un'edizione inglese di Montale, ampie note, che presentano le scoperte e conclusioni dei migliori studiosi italiani delle opere montaliane²⁸.

Una prima barriera per ogni lettore, e dunque per ogni traduttore, è costituita dalle difficoltà oggettive dei testi montaliani. Ci sono ambiguità che impongono scelte difficili – ad esempio “il prodigio che schiude la divina indifferenza”; “indifferenza” è oggetto o soggetto del verbo? In inglese l'ambiguità non è riproducibile e bisogna per forza risolvere quello che l'originale lascia irrisolto. Ma ci sono altre difficoltà più gravi, sollevate dal lessico di Montale o semplicemente dalla grammatica e dalla sintassi italiana. Bisogna confessare che molte delle traduzioni finora pubblicate sono cosparse di errori elementari, e certamente involontari, dovuti, si potrebbe concludere, alla conoscenza limitata della lingua italiana da parte del traduttore. Qui bisogna ricordarsi che quasi tutti i traduttori

²² *The storm and other poems*, tr. Charles Wright, Oberlin, Field Translation Series, 1978.

²³ *The storm and other things*, tr. W Arrowsmith, New York, W.W. Norton, 1985.

²⁴ *The Occasions*, New York, W.W. Norton, 1987, e *Cuttlefish Bones*, New York, W.W. Norton, 1993.

²⁵ *Bones of Cuttlefish*, tr. Antonino Mazza, Oakville Ontario, Mosaic Press, 1983.

²⁶ E. MONTALE, *Mottetti. Poems of Love*, tr. Dana Gioia, Saint Paul, Minnesota, Graywolf Press, 1990.

²⁷ E. MONTALE, *The Coastguard's House and Other Poems*, tr. Jeremy Reed, Newcastle, Bloodaxe Books, 1990.

²⁸ E. MONTALE, *Collected Poems 1920-1954*, tr. Jonathan Galassi, New York, Farrar Straus & Giroux, 1998.

non sono né italianisti né traduttori di professione, ma poeti per conto proprio. D'altronde, fino a certo punto la severità pare fuori luogo: certi problemi di comprensione dei testi sono tali da aver potuto confondere anche specialisti di madrelingua italiana.

Ma supponendo che abbia superato quella prima barriera, il traduttore inglese deve affrontare altri problemi che non ammettono chiare soluzioni. C'è, in primo luogo, il dialogo con la tradizione, i poeti laureati de *I limoni* e poi gli echi di tanta altra poesia italiana che costituiscono una parte importante della ricchezza della poesia di Montale. In inglese questo dialogo viene perso quasi per intero. Per esempio, l'allusione a Dante è lampante, quando in *Potessi almeno costringere in Mediterraneo*, Montale scrive:

E invece non ho che le lettere fruste
dei dizionari, e l'oscura
voce che amore detta, s'affioca,
si fa lamentosa letteratura...

Jonathan Galassi traduce bene:

But all I have are threadbare
dictionary letters
and the dark voice love dictates
goes hoarse, becomes whining writing...

Sennonché non si sente più il ricordo di *Purgatorio* xxiv, 52-4 ("T' mi' son un che, quando / Amor mi spira, noto, a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando"). Ricordi di questo tipo sono irriproducibili e per il lettore inglese non si può fare altro che chiarire l'allusione in una nota (come Galassi ha fatto qui e altrove).

Altra difficoltà, e certamente difficoltà ancora più sensibile, è rappresentata dalla musica della poesia di Montale, cioè non solo quella combinazione di consonanze e dissonanze che caratterizza quasi tutto l'arco della sua produzione, ma musica anche nel senso del suo particolare tono, del suo timbro in senso più largo. Anche qui parrebbe che ogni tentativo di riproduzione fosse destinato a fallire fin dall'inizio.

Non tutti i traduttori sono d'accordo però e certe volte hanno avuto dei successi almeno parziali, solo che i loro successi tendono a creare echi di altri poeti di lingua inglese, cioè a creare un dialogo con una tradizione letteraria straniera. Edwin Morgan, per esempio,

non ha cercato una diretta riproduzione, ma si è appellato al principio di quello che lui definisce “effetto di equivalenza” (“equivalence of effect”).

La sua versione dell’inizio di *Spesso il male di vivere...* suona così:

Often I've met the wrong of the world in my walk:
There by the strangled brook with its guttural song,
There with the puckering of the thirsty tongue
Of a parched leaf, there by the horse that fell and shook.²⁹

Ora, però, la musica creata da Morgan sembra antiquata, come forse in genere l’idioma dei suoi testi originali di questa fase della sua carriera. Vieni fuori un Montale con aria di bardo celtico, alla Dylan Thomas, che era al vertice della sua fama proprio nel periodo in cui Morgan faceva le sue traduzioni. Anche se in molte altre delle sue versioni Morgan riesce a frenare questa sua musica irrompente, sembra sempre sul punto di scoppiare di nuovo.

Altri due esempi di musica e di echi che, a parere di chi scrive, risultano fuori luogo. La prima quartina di *Merigiare pallido e assorto*³⁰ appare nella versione di Maurice English (inclusa nell’antologia di Cambon del 1965) come:

To lie in shadow on the lawn
By a crumbling wall, pale and withdrawn,
And spy in the weeds the gliding snake
And hear the rustle blackbirds make.

Sono versi impacciati e scorrevoli nello stesso tempo, un po’ come un rifacimento del *Giardino* di Andrew Marvell³¹. Anche la versione di Antonino Mazza degli stessi versi pare discutibile:

Lazying pale and thoughtful at noon
along a scorching orchard-wall,
listening amid the thorns and the scrubs
to the crackles of blackbirds, to the rustles of snakes.

²⁹ “Spesso il male di vivere ho incontrato: / era il rivo strozzato che gorgoglia, / era l’incartocciarsi della foglia / riarsa, era il cavallo stramazzato”.

³⁰ “Merigiare pallido e assorto / presso un rovente muro d’orto, / ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi merli, frusci di serpi”.

³¹ “How vainly men themselves amaze / to win the palm, the oak or bays; / and their incessant labours see / crowned from single herb or tree ecc.”.

A parte quei “crackles of blackbirds” che in inglese significano ben poco, anche questi versi hanno un andamento ritmicamente impacciato, con tracce anche nella sintassi de *La belle dame sans merci* di Keats³². Prendiamo Arrowsmith:

To laze at noon, pale and thoughtful,
by a blazing garden wall; to listen,
in brambles and brake, to blackbirds
scolding, the snake's rustle.

Questa mi sembra la versione più riuscita, da un punto di vista puramente musicale, con le rime interne (“laze”: “blazing”, “brake”: “snake”) e varie altre assonanze. Comunque, a parte altri punti deboli (“rovente” “blazing”, e ancora una volta la frase keatsiana “pale and thoughtful”) il lettore senz'altro avrà la sensazione di trovarsi davanti a una poesia inglese mediocre, con una musica che conosce, che ha sì una sua fisionomia, ma una fisionomia con un interesse molto limitato. In breve, malgrado i pregi cospicui di questa come di altre versioni di Arrowsmith, proprio per via di questa assimilazione a modi troppo conosciuti della poesia inglese la sua riscrittura pare ri-presentare l'originale in una forma molto ridotta.

Anche altri che hanno voluto mantenere qualche elemento di quella musica hanno raggiunto dei risultati disuguali, a volte in una stessa poesia. George Kay, per esempio, riesce per una buona parte di *Casa dei doganieri* a conciliare letteralità e una certa musicalità, ma cade con i due versi finali³³:

You don't remember the house of this my evening,
And I don't know who stays and who is leaving.

Il ritmo dell'ultimo verso e la rima imperfetta (evening: leaving) creano una comicità che certamente in Montale non c'è.

Ci sono, però, certe poesie che quasi invitano il traduttore a conservare la fisionomia ritmica dell'originale. Soprattutto *L'anguilla*, di cui il ritmo incalzante del suo unico periodo sembra rifattibile in inglese con quasi gli stessi effetti. Naturalmente si potrebbe discutere sul senso dato a certi versi – la conclusione è stata spesse volte

³² “O what can ail you knight at arms, / alone and palely loitering? / The sedge has withered from the lake / and no birds sing”.

³³ “Tu non ricordi la casa di questa / mia sera. Ed io non so chi va e chi resta”.

malintesa – ma le versioni di questa lirica eccezionale sotto ogni rispetto sarebbero in genere fra le più riuscite. Ecco, per esempio, l'inizio della versione di John Frederick Nims, anch'essa apparsa nel volume del 1965 curato da Cambon³⁴:

The eel, the
siren of sleety seas, abandoning
the Baltic for our waters,
our estuaries, our
freshets, to lash upcurrent under the brunt
of the flood, sunk deep, from brook to brook...

Il ritmo ricalca quello dell'originale, senza cadere, però, in ovvietà (rispetto alla tradizione inglese) e senza eccessive sforzature, anche se lo stesso non si può dire di certe scelte lessicali ("sleety" per "fredde", "lash" per "risale", ecc.).

Date la quasi impossibilità di trovare una musica equivalente (o "an equivalence of effect") per quasi tutta la produzione di Montale almeno fino a *Satura*, non dovrebbe sorprendere se sono state tentate altre strade. Mario Praz per la sua versione di *Arsenio* del 1928 e Samuel Beckett per la sua di *Delta* del '30 potevano ancora fare uso dell'idioma poetico inglese dell'Ottocento. Praz traduce dei versi famosi di *Arsenio*³⁵ nel modo seguente:

Sign of an alien orbit; follow it.
Then slide ye towards the horizon, overhung
By a leaden waterspout, high o'er the waves,
More restless than the waves: a briny whirlwind
Spumed of the unruly element 'gainst the clouds.

E l'inizio di *Delta*³⁶ di Beckett:

To thee
I have willed the life drained
in secret transfusions, the life chained
in a coil of restlessness, unaware, self-angry.

³⁴ "L'anguilla, la sirena / dei mari freddi, che lascia il Baltico / per giungere ai nostri mari, / ai nostri estuari, ai fiumi / che risale in profondo, sotto la piena avversa...".

³⁵ "E il segno d'un'altra orbita: tu seguilo. / Discendi all'orizzonte che sovrasta / una tromba di piombo, alta sui gorgi, / più d'essi vagabonda; salso nembo / vorticante, soffiato dal ribelle / elemento alle nubi...".

³⁶ "La vita che si rompe nei travasi / segreti a te l'ho legata: / quella che si dibatte in sé e par quasi / non ti sappia, presenza soffocata".

Le ripetizioni di “waves”, “slide” per “discendi”, “leaden waterspout” per “tromba di piombo” (frase troppo concreta, nonché casalinga in inglese) della benemerita versione di Praz lasciano un po’ perplessi, anche se si dà per scontato l’idioma decisamente preraffaellita. Invece la versione di Beckett, che è scarsamente conosciuta, ha un tono di mistero e di disagio che è forse anche dell’originale. Non è molto lontano, come testo poetico, da altre poesie di Beckett e del suo amico James Joyce. E proprio per ciò ha un’aria nello stesso tempo moderna e antica che si addice bene al testo montaliano e fa perdonare il fatto che in diversi luoghi la versione inglese si allontani notevolmente dal senso letterale dell’originale.

Tali scelte stilistiche sono cessate di essere a disposizione del traduttore moderno dagli inizi degli anni ’40. Per la maggior parte i successori di Praz e Beckett, i quali, bisogna ricordarsi, con poche eccezioni iniziano il loro lavoro non prima degli anni ’50, hanno optato per una lingua prosastica, abbandonando ogni tentativo di riprodurre quella musica e quel timbro particolare a cui ho accennato sopra. Qui entrano in ballo altre considerazioni, soprattutto per quanto riguarda la poesia americana, la quale per tutto il corso di questo secolo ha guardato alla prosa come alla risorsa quasi unica della poesia. Sotto questa prospettiva, un Montale prosaico rientrebbe nella grande tradizione americana come è stata portata avanti dall’epoca di Pound e Eliot fino ai nostri giorni. Questa tradizione, poi, s’incrocerebbe con una pratica di traduzione che ammette solo soluzioni sobrie, scarse, cioè sempre prosastiche, ai problemi posti dai testi originali. È una pratica che ha portato a successi notevoli, soprattutto per quanto riguarda le traduzioni anglo-americane da poeti polacchi, cechi, tedeschi e di altri paesi della vecchia Europa dell’Est.

I rischi per il traduttore di Montale che segue questa linea sono piuttosto grossi. Ovviamente la menomazione della poeticità si fa quasi perdonare se lo scopo è puramente ausiliare, come nelle versioni di George Kay a piè di pagina nel *Penguin Book of Italian Verse*³⁷. Però le versioni in stile prosastico che aspirano a una maggiore indi-

³⁷ Per esempio, i versi iniziali di *Merigiare pallido*: “To laze at noon, pale and abstracted, by a white-hot wall, to listen to the clicking of blackbirds and snakes’ rustling among the thorns and the undergrowth”.

pendenza come testi letterari diventano facilmente inerti, banali, pesanti, oppure riescono incomprensibili dove il traduttore ha voluto attenersi alla lettera dell'originale. Dispiace dirlo, ma le versioni di Irma Brandeis (Clizia) sono di questo tipo.

Ecco, come esempio, l'apertura della sua versione de *L'anima che dispensa*³⁸:

The soul that scatters
polka and rigadon at each
new season of the street,
feeds upon secret passion, finds it fresh
at every turning, more intense.

C'è un vuoto ritmico e fonico, come se in verità anche Irma Brandeis non volesse rendere altro che il senso letterale.

Dana Gioia cade nella stessa trappola, ma per ragioni opposte. Gioia spiega che, per evitare la necessità di note, ha incorporato qua e là una glossa nel verso stesso, come quando traduce la "bomba ballerina" (del mottetto, "Brina sui vetri") con "the bomb they call the ballerina" che secondo me non è male per via del ritmo e dell'allitterazione. Altre volte però semplifica e impoverisce. Per tornare a *L'anima che dispensa*, Gioia comincia:

"The spirit that scatters ancient
songs and dances...".

È una semplificazione che offre sì un chiarimento di categorie, ma solo alle spese di tutta la specificità semantica e fonica di "furlana" e "rigadone".

Un problema particolare è posto dalle poesie di *Satura* e dei volumi che vennero dopo. Come ho già detto, le *Xenia* sono fra le poesie di Montale più tradotte in inglese, in parte perché sembrano più vicine alla sensibilità anglosassone. In un certo senso sono facilmente traducibili. Sennonché quel mezzo parlare montaliano, quella musica da quartetto di cannuce, rischia di sparire del tutto una volta che il trasferimento in inglese è stato fatto. Ciò che rimane tende ad essere di nuovo una prosa veramente prosastica. Prendo come esempio:

³⁸ "L'anima che dispensa / furlana e rigadone ad ogni nuova / stagione della strada, s'alimenta / della chiusa passione, la ritrova / a ogni angolo più intensa".

Avevamo studiato per l'aldilà
un fischio, un segno di riconoscimento.
Mi provo a modularlo nella speranza
che tutti siamo già morti senza saperlo.

Pennati e Kermode rendono:

We had planned a whistle
for the hereafter, a sign of recognition.
I try it out in the hope
that we are all dead already without knowing it.

E Singh:

We had studied for the hereafter
a token of recognition, a whistle:
I'm trying now to modulate it in the hope
that we're all already dead without knowing it.

E Hughes:

We devised a whistle
as a signal of recognition in the afterlife.
I'm trying it out now in the hope
we're all dead already and don't know it.

Solo Jonathan Galassi, che incorre nelle stesse difficoltà degli altri con tante *Xenia*, questa volta riesce a trovare un ritmo adatto e a creare un testo di un certo valore poetico che, malgrado la sua brevità, potrebbe lasciare il lettore tra perplesso e commosso.

We had practised a whistle,
a sign of recognition, for the hereafter.
I'm trying to perfect it, hoping
we've already died, all of us, and don't know it.

All'interno di questa tendenza molto forte alla prosasticità che caratterizza tanta parte della poesia moderna americana c'è come una specie di controtendenza, un'aspirazione alla vitalità poetica. I mezzi per creare questa vitalità vanno trovati in metafore e traslati anormali o inaspettati, i quali teoricamente dovrebbero generare energie nuove, tensioni vitali e così via. I riflessi di questa pratica si vedono in molte traduzioni di Montale, soprattutto in quelle incluse nel volume curato da Cambon. Colpisce particolarmente il numero di metafore non necessarie, anelli che non tengono e che in questo contesto hanno solo la funzione di segnare la poeticità del testo.

I versi di apertura “Quasi una fantasia”³⁹ suonano così nella versione di Maurice English:

Dawn flows back, its intimation
Touches me from the dull...

Perché “flows back”? perché “touches”? Anche ammesso che la lingua inglese preferisca la concretezza dove l'italiano è più astratto, queste metafore che Maurice English ha introdotto creano solo confusione, in parte perché in inglese sono nello stesso tempo anomale e deboli.

Altro esempio: *Caffè a Rapallo*⁴⁰ nella versione nata da una collaborazione fra Irma Brandeis e il poeta americano James Merrill apre con i versi seguenti:

Christmas in the tepidarium
gleaming, masked by fumes
rising from cups, veiled trembling
of lights beyond the closed
planes, profiles of women
in the dusk rayed through by gems
and whispering silks.

A parte quel “tepidarium” (mostruosamente latineggiante in inglese), perché si è voluto sostituire la frase sostantivale “lampi di gemme” con la frase verbale “rayed through by gems”, se “rayed through” non si usa in questo senso nella prosa inglese? Perché hanno cambiato “screzi”, un'immagine visiva (variegata), in un'immagine acustica, “whispering”?

Terzo esempio: Charles Wright, traducendo una frase di *Nelson* (“l'errore che recinge / le tempie...”), vien fuori con:

“the bald error that tightens
like a garrote around the temples”.

Che cos'è un “bald error” (“errore calvo”)? perché “garrote” (che poi di solito si scrive “garotte”, o “garrotte”)?

³⁹ “Raggiorna, lo presento / da un albore di frusto...”.

⁴⁰ “Natale nel tepidario / lustrante, truccato dai fumi / che svolgono tazze, velato / tremore di lumi oltre i chiusi / cristalli, profili di femmine / nel grigio, tra lampi di gemme / e screzi di sete...”.

A questo punto bisogna fare i conti con Robert Lowell, il quale senza dubbio ha esercitato un'influenza nefasta sulla razza dei traduttori. Quelli che hanno seguito i suoi passi sono troppe volte rimasti a terra. Lowell stesso, però, ha raggiunto un altro ordine di risultati, diverso e sotto certi aspetti superiore a ogni altra traduzione di Montale. Lowell, com'è noto, propose una netta distinzione fra "imitare" e "tradurre". Nelle "imitazioni" di Montale, come nelle "imitazioni" di altri poeti, può succedere che versi interi vengano omessi o aggiunti, o che il senso letterale venga stravolto, a volte involontariamente, a quanto pare. Nell'insieme, Lowell riplasma e riordina quando gli risulta comodo. Naturalmente è un Montale molto simile a Lowell che è rappresentato (o ri-presentato) in quelle dieci versioni – più robusto, più drammatico, linguisticamente meno fine. Eppure in un certo senso Lowell traduce: rimane nelle "imitazioni" qualcosa di veramente importante, o forse conviene meglio dire che la forza poetica, le intuizioni fondamentali di Montale poeta vengono rese in questi versi, perché mantengono il movimento di certe poesie di Montale, soprattutto il movimento in avanti con i cambiamenti di tono, con i contrasti fra un motivo e un altro. Ecco i versi di *Arsenio* che ho citato sopra nella versione di Mario Praz:

It's a sign of quite another orbit: you follow it.
A gusher of lead hangs over
the ungraspable gorges, and you go down,
more rootless than the winds.
A shower of salt spray, a whirlpool
lifts, heavy with its element rebellious to the ether.

A parte l'energia ritmica (per niente forzata), il "gusher of lead" risolve qui (non l'avrebbe fatto nell'idioma ottocentesco di Praz) il problema della "tromba di piombo" in un discorso metaforico-concreto che percorre tutta la versione inglese e che mi pare molto montaliano (com'è anche lowelliano). Mi pare perfino riuscita la conclusione⁴¹:

⁴¹ "e se un gesto ti sfiora, una parola / ti cade accanto, quello è forse, Arsenio, / nell'ora che si scioglie, il cenno d'una / vita strozzata per te sorta, e il vento / la porta con la cenere degli astri".

If a word fells you,
if a gesture ruins you now, Arsenio,
it's a sign that this is the hour for letting go
of the life you were always disposed to throttle.
A wind carries its ashes to the stars.

Quel “fells you” (ti stramazza) non corrisponde affatto a “ti cade accanto”, e ci sarebbe da tornare su altri punti incerti. Ma sono versi che convincono come traduzione, non solo come traslazione di Montale nell'opera, riuscita, di un altro poeta.

Per chi non è poeta forte (nel senso dato a questa locuzione da Harold Bloom) la strategia adottata da Robert Lowell deve portare a esiti deludenti. I traduttori che ho citato poco fa – Maurice English, Charles Wright, James Merrill – soffrono tutti di lowellismi (piccoli e grandi), anche se una parte di quello che hanno fatto ne rimane esente. Ma altri, che si richiamano più esplicitamente a Lowell, falliscono per esteso. Penso soprattutto ai miei connazionali Robin Fulton e Jeremy Reed. Dispiace dirlo, ma ciò che in Lowell è tensione e energia, nelle loro traduzioni tende a diventare disinvoltura o arbitrarità. Ecco i soliti versi di *Merigiare pallido* nella versione di Reed:

“A contemplative siesta,
I nurse the shade beside a garden wall,
or listen to a blackbird in the hedge,
a snake unravelling its glinting ball...”.

Il tono e il senso sono notevolmente cambiati, senz'altro volutamente, anche se il Dio del caso (di montaliana memoria) avrà assistito un po'. Come spiega nella sua prefazione, Reed ha voluto creare “una serie di poesie in cui le intenzioni del poeta vengono riproposte nel contesto dei valori degli ultimi anni del ventesimo secolo”⁴². L'originale, com'è confermato dall'esempio, va rimangiato a piacere dal traduttore.

Invece, per concludere, ci sono le versioni dei primi tre volumi montaliani che Jonathan Galassi ha pubblicato nel 1998. Come ho già detto, Galassi ha riconosciuto che i testi montaliani vanno letti in

⁴² “What I have tried to achieve in this book is a series of poems in which the poet's intentions are placed within a context of late twentieth-century values”.

un primo momento in un contesto italiano e che, quindi, il lettore di lingua inglese ha bisogno di commenti e chiarimenti. È implicito anche nelle scelte linguistiche e stilistiche di Galassi che il lettore non sarà un lettore frettoloso, ma uno che per ragioni di cultura o forse – perché no? – per ragioni scolastiche vuol farsi un concetto di quello che Montale è veramente rispetto alla poesia italiana ed europea. Non mi pare che Galassi vada in cerca di metafore con cui sbalordire o disorientare il lettore, di false energie poetiche. Mira invece a quel decoro formale che in Inghilterra si trova nelle poesie di Philip Larkin e negli Stati Uniti in poeti dell'East Coast degli anni '60, come Theodor Roethke o John Crowe Ransom. Seguendo questa strada riesce possibile restituire a Montale, o forse conservare sarebbe il termine più adatto, quella discrezione formale e stilistica, quella decenza fondamentale che troppe volte gli è stata tolta – anche da Lowell, se devo dire la verità.

Ecco tre esempi, ognuno molto diverso dall'altro. Torniamo, per il primo, ai versi di apertura di *Merigiare pallido e assorto*:

Sit the noon out, pale and lost in thought
beside a blistering garden wall,
and hear, among the thorns and brambles,
snakes rustle, blackbirds catcall.

L'ultima parola, importantissima per la rima, introduce un miagolio che dovrebbe dar vita a "call", altrimenti incolore, ma che mi pare semini confusione fra gatti e merli. Per il resto il ritmo e le soluzioni lessicali (soprattutto la frase iniziale) vanno benissimo. Nessun dubbio invece per la seconda stanza di *Portovenere*⁴³:

No one ever eyes himself
or listens for his own voice there.
There you are at the origins
and it is foolish to decide:
later you will leave again
to find a face to wear.

⁴³ "Là non è chi si guardi / o stia di sé in ascolto. / Quivi sei alle origini / e decidere è stolto: / ripartirai più tardi / per assumere un volto".

Né per la fine di *Piccolo testamento*⁴⁴:

Everyone makes out his own:
pride wasn't flight, humility wasn't craven:
the thin glimmer striking down there
wasn't that of a match.

Certo si potrebbe obiettare che non sono versi perfetti, o che non sono traduzioni perfette. Il traduttore deve per forza tradire. Ma mi sembra che per la prima volta abbiamo in inglese versioni decenti della maggior parte della produzione poetica di Montale e del Montale più grande. Che non è poco.

⁴⁴ "Ognun riconosce i suoi: l'orgoglio / non era fuga, l'umiltà non era / vile, il tenue bagliore strofinato / laggiù non era quello di un fiammifero".

ANDREINA LAVAGETTO
MONTALE IN TEDESCO

Giuseppe Ungaretti è stato tradotto da Paul Celan, senza dubbio il maggior lirico di lingua tedesca del dopoguerra. Nella sua versione uscirono da Suhrkamp, nel 1968, *La terra promessa e Il taccuino del vecchio*¹. Un'altra grande poetessa, Ingeborg Bachmann, tradusse nel 1961, sempre per Suhrkamp, una scelta di 53 poesie tratte da *L'allegria, Sentimento del tempo, Il dolore, La terra promessa, Il taccuino del vecchio*². Poesie come *Finale, Per sempre, Cantetto senza parole* esistono in tedesco nella traduzione di entrambi i poeti. Singole liriche, o brevi scelte, sono inoltre comparse in antologie e riviste nelle versioni di Hans Leifhelm, Hans Magnus Enzensberger, Hilde Domin, Alfred Andersch, Günter Kunert, Christine Wolter.

Diversa è la vicenda dell'opera di Montale³. Solo una sua parte esigua ha avuto traduttori-poeti: dodici poesie sono state tradotte

¹ G. UNGARETTI, *Das verbeißene Land - Das Merkbuch des Alten*, Deutsch von Paul Celan, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968 (P. CELAN, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, Fünfter Band, Übertragungen II, pp. 441-539).

² G. UNGARETTI, *Gedichte*, Deutsch von Ingeborg Bachmann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1961 (I. BACHMANN, *Werke*, Hrsg. von Kristine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München-Zürich, R. Piper & Co. Verlag, 1978, Erster Band, *Gedichte. Hörspiele. Libretti*, Übersetzungen, pp. 513-620).

³ Le mie osservazioni sono debitrice in tutto allo studio di E. STREBEL, *Übersetzte italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum: Untersuchungen am Beispiel von Eugenio Montale*, Diss. Zürich 1984. Con grande acribia e intelligenza Strebel ricostruisce l'intera storia delle traduzioni di Montale nei paesi di lingua tedesca dal 1939 al 1983. L'ampissimo repertorio di esempi che Strebel adduce a sostegno delle sue tesi è stato da me letteralmente saccheggiato. Molto fine è anche il saggio di U. VOGT, *Montale tradotto in tedesco*, "Studi Urbinati", n.s., XLV, 1971, 1-2, Urbino, pp. 1016-1036. I due saggi vengono citati con il nome dell'autore seguito dal numero della pagina. Nello stesso modo viene citata la letteratura critica italiana: S. AGOSTI, *Il testo poetico*, Milano, Rizzoli, 1972; G. BÄRBERI-SQUAROTTI, *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli, 1974; G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974; P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975 (ora Torino, Bollati Boringhieri, 1996).

da Hans Leifhelm, cinque da Marie Luise Kaschnitz, quattro da Günter Kunert e due da Christine Wolter. L'opera – che non ha mai avuto un'edizione completa – è entrata nella cultura tedesca in maniera asistemica e parziale, disseminata in riviste e antologie, filtrando pian piano nel corso degli anni. Il primo volume è del 1960. Molti – oltre trenta – i traduttori.

Esaminare le diverse traduzioni (solo le principali, naturalmente) ha qui un fine semplice e circoscritto: chiedersi quali possibilità d'interpretazione siano state offerte al lettore tedesco dalle scelte metriche, sintattiche e lessicali dei traduttori, e interrogarsi sull'immagine che l'universo montaliano ha gradualmente assunto nella cultura di lingua tedesca.

Conviene forse seguire la strada piana della cronologia, ricordando però che solo quattro traduzioni – quelle di Frenzel, Hinterhäuser, Bieberstein e Helbling – hanno davvero segnato la ricezione; le altre, a volte più interessanti, sono rimaste, per la loro esiguità, talmente marginali da risultare irrilevanti dal punto di vista delle influenze.

1. Montale si presenta ai lettori tedeschi⁴ nella rivista di regime “Das innere Reich”, in un numero speciale dell'estate 1939 dedicato alla cultura della “nazione italiana a noi legata e amica per volere del destino” (così l'editore Paul Alverdes nelle pagine introduttive). Insieme a Ungaretti, Cardarelli, Betti, Alvaro, Palazzeschi, Papini, Bontempelli e altri, Montale rientra in una scelta di Giuseppe Gabetti e Bonaventura Tecchi. Nella traduzione di Hans Leifhelm vengono presentate otto delle nove poesie di *Mediterraneo* (resta esclusa *Potessi almeno costringere*). Leifhelm, oggi dimenticato, era poeta e prosatore; tradusse poi anche *Arsenio* e *Notizie dall'Amiata* e incluse le traduzioni montaliane nelle sue opere complete. Queste prime traduzioni sono rimaste fra le migliori. Montale stesso, in una lettera a Luciano Rebay, le giudicò “eccellenti”. Il *Mittelländisches Meer* di Leifhelm è poi sempre stato incluso in importanti antologie di lirica italiana, e resta a tutt'oggi la versione canonica di quel ciclo.

⁴ In realtà, già nel 1932 era uscita un'edizione privata in 100 esemplari di *Mediterraneo*, che aveva avuto limitatissima diffusione (E. MONTALE, *Pfeile der Sehnsucht*, hrsg. von Walter Hallé, München, Obpacher, 1932).

Le traduzioni di Leifhelm sono innanzitutto poesie di grande sapienza metrica e ritmica in cui, in una trama densa di allitterazioni e assonanze, gli effetti acustici dell'originale trovano equivalenza tedesca. L'esito formale non paga mai uno scotto troppo alto in termini di denotazione imprecisa o di connotazione sensibilmente diversa. Ora, vista l'insondabile complessità del lavoro montaliano sulla lingua poetica italiana, visto il ruolo cardinale che alla metrica Montale affida nel suo confronto filosofico e storico con la cultura del passato, non ci si può attendere che una traduzione, per sapiente che sia, possa mai riprodurre "l'esito storico-tecnico fondamentale delle strutture montaliane" che – è noto a ogni studioso di Montale – Giorgio Bàrberi-Squarotti vede consegnato non "all'elemento di rottura clamorosa" ma all'"accostamento singolarissimo di apparenza regolare e di dimostrazione a fronte della sua assurdità, allo scandalo di una tradizione svuotata dall'interno" (197). Non ci si può aspettare di ritrovarsi, nella *Nachdichtung* tedesca, dinanzi alla "macchina mostruosa" del testo montaliano che "ha qualche aspetto e parte della struttura nota ma presenta collegamenti, mutamenti, trasposizioni, che, misurati agli schemi, appaiono straordinari, e impongono lo shock del disagio e della meraviglia piena di turbamento di fronte a ciò che, pur apparendo normale, è in realtà profondamente aberrante dalla norma" (*ibid.*). È impossibile per il lettore tedesco, degli anni Quaranta come di oggi, intuire dinanzi alla traduzione, di Leifhelm o di chi altri, che l'"ironia metrica" di Montale possa avere "il duplice significato di una tenace coscienza dello stato di rovina delle strutture antiche [...] e di una ricerca di organizzazione conoscitiva di questo stato"; giungere alla conclusione che "le strutture metriche di Montale sono al tempo stesso critiche e conoscitive, e hanno, a ogni livello, una portata ideologica attiva" (196). Sgombrato il campo dai compiti impossibili, si può senz'altro affermare che la resa formale di Leifhelm non finisce mai, come accadrà a traduzioni successive, nella convenzione e nel piatto ricorso a elementi tradizionali ormai irrigiditi e logori. Il lettore di Leifhelm è posto anch'esso dinanzi a scarti dalla norma metrica (vedremo poi anche sintattica e lessicale) tali da impedire una lettura automatica, e indurre sorpresa, irritazione, riflessione.

In alcuni casi, Leifhelm riesce a far sì che il significante tedesco trasporti, come nell'italiano, il significato diffuso nell'intero passo

lirico; per esempio, sa rendere la serrata sequenza di sibilanti che in *Arsenio* (vv. 41-44) segue l'inizio della pioggia:

tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono
le tende molli, un fruscio immenso rade
la terra, giù s'afflosciano stridendo
le lanterne di carta sulle strade.

Anbrandet alles rings um dich, es flattern
die wichen Sonnensegel, unendliches Rauschen
zieht über die Erde hin, verzischend knistern
[drunten
schlaff die Papierlaternen in den Straßen.

In gran parte dei casi, naturalmente, Leifhelm recupera le sonorità con allitterazioni e assonanze giocate su gruppi consonantici o vocalici diversi dall'originale:

[...] quando
sgorga bianca la stella di Canicola
(*Arsenio*, vv. 27-28)

[...] das Hundsgestirn
aus blauem Himmel bleich entbrich

Il fuoco d'artificio del maltempo
sarà murmure d'arnie a tarda sera.
(*Notizie dall'Amiata I*, vv. 1-2)

Das Feuerwerk des flackernden Gewitters,
Rauschen von Waben wird's am späten Abend.

Tu vastità riscattavi
anche il patire dei sassi.
(*Scendendo qualche volta*, vv. 21-22).

Du, Weite, erlötest
sogar das Leiden der Steine.

Di regola Leifhelm cerca di conservare la lunghezza del verso e l'alternanza di versi lunghi e brevi, per quanto glielo permette la struttura del verso tedesco che, non conoscendo sinalefe, è in grado di accogliere meno parole del verso italiano. In alcuni punti, come qui in *A vortice s'abbatte* (vv. 12-13), riesce a rendere la coppia endecasillabo/settenario:

o è un bombo talvolta ed un ripiovere
di schiume sulle rocce.

Dann wieder dröhnt die Flut und schäumend
[regnet
die Woge auf die Klippen.

In *Scendendo qualche volta*, che è tutta in settenari/ottonari/novenari, tranne un unico endecasillabo, Leifhelm riesce a tenere una misura abbastanza omogenea fra il senario e il decasillabo.

Un altro tratto forte di Montale, il gioco sapiente degli *enjambements*, viene spesso conservato:

Scendendo qualche volta
gli aridi greppi ormai
divisi dall'umoroso
Autunno che li gonfiava,
non m'era più in cuore la ruota
delle stagioni e il gocciare

Wenn ich hinabstieg manchmal
die dürren Hänge, die zur Stund
zerstückt sind vom feuchten
Herbst, der ihr Erdreich schwemmte,
dann war im Herzen mir nicht mehr das Rad
des Wandeljahrs, das Tröpfeln nicht

del tempo inesorabile;
ma bene il presentimento
di te m'empiva l'anima,
sorpreso nell'ansimare
dell'aria, prima immota, sulle rocce
[che orlavano il cammino.
(*Scendendo qualche volta*, vv. 1-12)

Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorghi,
più d'essi vagabonda: salso nembo
vorticante, soffiato dal ribelle
elemento alle nubi; fa che il passo
su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi
il viluppo dell'alge: [...]
(*Arsenio*, vv. 12-19)

Si osservi come in molti casi Leifhelm giochi l'*enjambement* sugli stessi elementi lessicali dell'originale, conservando la parola che chiude il verso.

La fedeltà alla misura del verso e all'*enjambement* si scontra però talvolta (Ursula Vogt lo sottolinea) con un altro tratto delle traduzioni di Leifhelm, la tendenza a esplicitare, chiarire e interpretare: Leifhelm spezza allora i versi e, parallelamente, costruisce periodi sintattici coincidenti con la metrica:

che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo; che mi era in fondo
(*Antico, sono ubriacato dalla voce*, vv. 13-15)

e svuotarmi così d'ogni lordura
come tu fai che sbatti sulle sponde
tra sugheri e alghe asterie
le inutili macerie del tuo abisso.
(*ivi*, vv. 18-21)

[...] Le fumate
morbide che risalgono una valle
d'elfi e di funghi fino al cono diafano
della cima m'intorbidano i vetri,
e ti scrivo di qui, da questo tavolo
remoto, dalla cellula di miele
di una sfera lanciata nello spazio –
(*Notizie dall'Amiata I*, vv. 5-11)

Scotta la terra percorsa
da sghembe ombre di pinastri
(*A vortice s'abbatte*, vv. 4-5)

der Zeit, der unerbittlichen;
doch wohl erfüllte die Vorahnung
um dich die Seele mir, wenn überrascht
ich stand im Keuchen deiner Luft,
die anfangs ohne Laut,
im Felsgeklüft, das säumte meinen Weg.

Hinab zum Horizonte steig, ihn überragt
bleiern di Wasserhose, steil erhoben
über den Wogen, schweifender als sie,
salziger Schwall, den aufweht das rebellische
Element hoch zu den Wolken. Laß den Schritt
knirschen im Kies, laß im Gewirr der Algen
straucheln den Fuß: [...]

daß meines Herzens winzige Wallung nur
Sekundenschlag
der deinigen; daß in der Seele mir

und so mich allen Unrats zu entleeren,
wie du es tust, auswerfend aufs Gestade
mit Kork, Seesternen, Tang,
was unnütz ist
und was als Abfall liegt in deinem Abgrund.

[...] Und die wolkigen Schwaden,
die aufwärts ziehn im schwämmereichen Tal
der Elfen zu des Gipfels
gläsernem Kegel, trüben mir die Scheiben;
und ich schreib dir von hier, von dem entlegenen
Tisch aus der Honigzelle einer Kugel,
kreisend im Raum –

Die Erde glüht. Strandkiefern
durchsägen sie mit schrägen Schatten

Sul piano del lessico Leifhelm è molto affidabile e spesso in grado di creare equivalenze denotative molto precise. Particolarmente fine è nel comprendere il peso semantico di alcuni monemi (prefissi di solito) e nel renderli in tedesco in formazioni lessicali che impongono attenzione e disautomatizzano la lettura. Questo accade per esempio con il verbo “schiudere” al penultimo verso di *Notizie dall’Amiata I*:

[...] Schiude la tua icona
il fondo luminoso. Fuori piove.

[...] Es entschließt erstrahlend
dein Bildnis seinen Goldgrund. Draußen
[regnet es.

Leifhelm usa un verbo ormai uscito dall’uso nella sua valenza concreta e passato a un altro ambito di significato (“decidersi”, “risolversi”); il prefisso “ent-” trasporta bene il movimento di apertura contro una pressione dall’esterno. Lo stesso prefisso “ent-” serve a Leifhelm per tradurre lo “scoccare” del finale di *A vortice s’abbatte*:

[...]; e scoccare
verso le strepanti acque,
frecciate biancazzurre, due ghiandaie.

[...] – es entschnellen
fort gegen das tosende Gewässer,
Pfeilschüsse, weißazurn – zwei Häher.

La pregnanza che Leifhelm riesce a dare all’immagine è dovuta alla scelta di un verbo particolarmente dinamico (“schnellen”; si dice di una freccia, di una molla) unito in un legame inconsueto a un prefisso che, si è detto, segna particolarmente il sottrarsi, il distaccarsi, lo sciogliersi da un impedimento; verbo sottolineato inoltre dall’avverbio “fort” che indica distacco e lontananza e introduce il mobile accusativo retto da “gegen”. Anche il “traudii” di *Dissipa se lo vuoi* (“Ma sempre che traudii / la tua dolce risacca su le prode”, vv. 11-12) viene reso in tedesco con un “durchklingen”, molto adatto a suggerire la distanza e la resistenza che il suono del mare deve superare per raggiungere l’Io (“Doch stets, wenn ich durchklingen fühlte / deinen sanften Anschlag an die Gestade”). Ma è soprattutto sul piano della connotazione che risalta la particolare finezza con cui Leifhelm studia e spesso rende l’assoluta peculiarità del lessico montaliano; la sua attenzione a evitare le “medie linguistiche” (Mengaldo, 87) è costante. Oltre ai neologismi, Leifhelm ricorre a parole desuete, letterarie e rare, ma mai tali da essersi irrigidite in un convenzione poetica, alta, accademica. Anzi, sono termini che tendono sempre a scendere dal semantema generico al semantema spe-

cificante, e non consentono al lettore una lettura automatica. Là dove la lingua tedesca o le esigenze del metro impediscono un'equivalenza esatta, Leifhelm recupera il lessema raro subito prima o subito dopo.

Leifhelm riesce quasi sempre a trasportare nel suo testo l'atmosfera che domina il testo originale. Si è detto, prima, dell'affidabilità sul piano denotativo. Le deviazioni, tali da influenzare le possibilità d'interpretazione del lettore tedesco, sono poche (e vanno comunque viste sullo sfondo di traduzioni riuscite). In *A vortice s'abbatte* Leifhelm rende in maniera diversa la posizione dell'Io davanti al mare; l'avvicinarsi dell'acqua, che in Montale è da intendersi come fenomeno acustico, come voce del "mare là in fondo" (v. 6), viene inteso invece come un vero, fisico avvicinarsi:

Quando più sordo o meno il ribollio
[dell'acque
che s'ingorgano
accanto a lunghe secche mi raggiunge:
o è un bombo talvolta ed un ripiovere
di schiume sulle rocce.
(vv. 9-13)

Bald dumpf, bald dumpfer dringt die
[Brandung der Gewässer
in Gischt und Strudeln
längs langer Bänke her zu mir.
Dann wieder dröhnt die Flut und schäumend
[regnet
Die Woge auf den Klippen.

L'io risulta nel testo tedesco molto più vicino e legato al mare di quanto non sia nel testo originale. Viene così indebolito uno dei temi principali dell'intero *Mediterraneo*, la dolorosa separazione, il desiderio di congiunzione, la nozione dell'invalidabile diversità.

Un altro esempio è dato dalla diversa prospettiva con cui, nei versi 13-15 di *Scendendo qualche volta* viene resa la relazione fra la pietra e il mare ancora solo presagito dall'Io; la pietra anticipa e avvia col suo "strapparsi" gli altri movimenti della natura verso il mare, il protendersi della "dura materia", l'assentire delle "avide canne": in Leifhelm, invece, è la pietra che si arrende all'"invisibile abbraccio", come se non fosse lei a tendere verso il mare e fosse invece la vastità infinita a chiedere vicinanza e congiunzione:

Or, m'avvisavo, la pietra
voleva strapparsi, protesa
a un invisibile abbraccio

Jetzt, ich begriff es, wollte
der Stein sich zerreißen, ergeben
der Umarmung des Unsichtbaren

Ancora, in *Giunge a volte, repente*, proprio lo "Einmal" iniziale apre un prospettiva futura che contrasta (escludendo insieme la ripetizione) con la temporalità oppressivamente immanente della poe-

sia, con il senso angoscioso del ritorno sempre uguale e con l'alternanza di sentimento che lega l'Io al mare.

Ancora, "Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi" (vv. 1-2) viene reso con "Mich drängte es zu sein dürr und wesentlich, / so wie die Kiesel, die du wälzest": l'uso del preterito toglie il senso di irreversibilità, e induce pochi versi più avanti (v. 6), per "altro fui", "Ein anderer war ich".

Abbiamo già osservato che Leifhelm mostra a tratti la tendenza a esplicitare e chiarire il testo di Montale; lo fa intensificando semantemi, oppure con aggiunte lessicali che talvolta guastano la tensione delle ellissi montaliane. E aggiungono inoltre pathos e drammaticità là dove sarebbe importante mantenere la linea secca e scarna dell'originale:

Chinavo tra le petraie,
giungevano buffi salmastri
al cuore; era la tesa
del mare un giuoco di anella.
(*Scendendo qualche volta*, vv. 25-28)

Ich stieg hinab durch das Felsige,
mich trafen Stöße des Salzwinds
ans Herz. O Meer, dein Spiegel, der gespannte,
war Spiel von Wellenkreisen.

Come si è detto, la grande qualità delle traduzioni di Leifhelm, oltre al virtuosismo musicale, è la scelta di un lessico alto e raro, ma non irrigidito nella convenzione. Le deviazioni dalle norme sintattiche tedesche cui Leifhelm ricorre per rendere determinate peculiarità montaliane sono poche e riconducibili all'uso frequente dell'aggettivo posposto al nome:

Ho sostato talvolta nelle grotte
che t'assecondano, vaste
o anguste, ombrose e amare.
(*Ho sostato talvolta nelle grotte*, vv. 1-3)

Geweilt hab manchesmal ich in den Grotten
den weiten oder engen, di dich säumen,
von Schatten voll und bitterem Hauch.

non m'era più in cuore la ruota
delle stagioni e il gocciare
del tempo inesorabile;
(*Scendendo qualche volta*, vv. 5-7)

dann war im Herzen mir nicht mehr das Rad
des Wandeljahrs, das Trfeln nicht der Zeit,
der unerbittlichen;

Effetti analoghi a quelli ottenuti con il lessico raro Leifhelm riesce a ottenerli con costruzioni sintattiche inusuali, con sostantivi o verbi uniti a preposizioni non previste dalla norma, con l'uso particolare del dativo: "in ihr schwank ich dem Meer" ("in lei titubo al mare"), "Meinem Gesang entzweit sich dann der deinige" ("Dalla tua voce la mia voce sconcorda"), "doch wohl erfüllte die Vorahnung

/ um dich die Seele mir” (“ma bene il presentimento / di te m’empiva l’anima”).

2. Nel 1960 Hans Magnus Enzensberger pubblica da Suhrkamp il suo *Museum der modernen Poesie*, una sorta di grande antologia di poeti moderni di tutte le lingue, nella versione di molti traduttori tedeschi. Le liriche sono divise in sezioni tematiche, sicché un medesimo autore può comparire in diversi punti della raccolta. Montale è presente con sei poesie, una, *Languilla*, tradotta da Eva von Hoboken, e cinque tradotte da Marie Luise Kaschnitz. Le traduzioni della Kaschnitz sono importanti perché sono le prime a costituire la prova di una poetessa molto nota e apprezzata, e perché sono state poi riprese in significative antologie, nella *Moderne italienische Lyrik* di Hinterhäuser, nell’antologia dello Aufbau Verlag e nel *Poesiealbum 125*.

Marie Luise Kaschnitz traduce per Enzensberger due *Ossi* (*Arsenio* e *Upupa, ilare uccello calunniato*) e tre *Occasioni* (*Lindau, Lo sai: debbo riperderti e non posso* e *Eastbourne*). Non si può dire che queste traduzioni abbiano contribuito a delineare l’immagine di Montale presso il pubblico tedesco: sono poche, innanzitutto, e sparse poi in diverse sezioni del *Museum*, tanto che il lettore tende a vederle, ciascuna, in relazione con i testi, di altro autore, che le precedono e le seguono.

Le traduzioni della Kaschnitz mostrano vari incisivi interventi sull’originale. Si vede chiaramente che il testo viene affrontato con il piglio della riscrittura, che viene accettato il rischio della deviazione in nome di un risultato finale in sintonia con l’orizzonte poetologico e stilistico dell’autrice. Le scelte personali si vedono in misura più discreta in *Arsenio* e in *Eastbourne*, con molta evidenza invece nel mottetto *Lo sai*:

Lo sai. Lo sai: debbo riperderti
[e non posso.

Come un tiro aggiustato mi sommuove
ogni opera, ogni grido e anche lo spiro
salino che straripa
dai moli e fa l’oscura primavera
di Sottoripa.

Paese di ferrame e alberature
a selva nella polvere del vespro.

Du weißt, ich soll dich verlieren und kann
[es nicht.

Es trifft mich wie ein wohlgezielter Schuß
jedes Tun, jeder Schrei.
Auch der Salzhauch der Molen,
der finstere Frühling von Sottoripa.

Land des Eisens,
der Wälder von Mästen,

Un ronzo lungo viene dall'aperto,
strazia com'unghia ai vetri. Cerco il segno
smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia
da te.

E l'inferno è certo.

im Staube der Vesper.
Ein langes Summen kommt von Freien her,
ohrenzerreißend, wie ein Nagel auf Glas.
Ich suche das verlorene Zeichen,
das einzige Pfand deiner Gunst.

Und die Hölle ist sicher.

La traduzione tende a mettere in rilievo gruppi di parole isolate in versi brevi: nella prima strofa la Kaschnitz spezza la sequenza dei versi 2-6 dell'originale, interrompe la catena di opera, grido e spiro salino, condensa i versi 4-6 nell'ellissi dei suoi versi 4-5, sopprime "che straripa". I due versi iniziali della seconda strofa si dividono nella scansione secca dei tre versi 6-8. Nuova soppressione, il "ch'ebbi" del penultimo verso. Le singole immagini vengono chiuse entro versi brevi; unità sintattiche e metriche coincidono; mancano del tutto gli *enjambements*, il flusso della lettura risulta interrotto e scandito, la tensione fra ritmo e sintassi va perduta. Un altro esempio è offerto dalla chiusa della seconda strofa di *Arsenio*:

[...] quell'istante
è forse, molto atteso, che ti scampi
dal finire il tuo viaggio, anello d'una
catena, immoto andare, oh troppo noto
delirio, Arsenio, d'immobilità...

[...] Dieser Augenblick
ist es vielleicht, der dich, larg erwartet, bewahrt,
deine Reise zu enden. Den Ring einer Kette,
das reglose Gehen. O allzugut
bekannter Fiebertraum, Arsenio,
Gebanntsein auf der Stelle,
unbeweglich –

Più che sottolineare un'altra tendenza, quella all'esplicazione di certe immagini, o insistere sui pochi errori che compaiono nelle traduzioni, serve forse far notare che la scelta della Kaschnitz – quella di far apparire le poesie di Montale come leggibili poesie tedesche degli anni Cinquanta – preclude al lettore tedesco la possibilità anche soltanto di intuire la complessa tensione fra tradizione e innovazione linguistica che percorre le liriche del Nostro.

3. Le prime traduzioni montaliane di Herbert Frenzel – *Egloga*, *Non chiederci la parola*, *Là fuoresce il Tritone*, *Cigola la carrucola*, *Portami il girasole*, *Antico*, *sono ubriacato dalla voce*, *Nubi color magenta*, *L'anima che dispensa* – furono pubblicate nel 1951 dall'autorevole rivista "Merkur". A cura di Frenzel uscì poi nel 1960, per la Piper di Monaco, la prima antologia montaliana in volume. *Glorie des Mittags. Ausgewählte Gedichte* divenne da allora testo di riferi-

mento (21 poesie dagli *Ossi*, 27 dalle *Occasioni* e 12 dalla *Bufera*, tutte con originale a fronte). Piper ne fece una ristampa nel 1975, la "Ex-libris" di Zurigo lo pubblicò su licenza nel 1976, la collana di tascabili Heyne nel 1979. Tutte le traduzioni vennero riprese nel volume della Coron di Zurigo pubblicato nel 1976 dopo l'assegnazione del premio Nobel. Molte poesie furono accolte nelle più importanti antologie; alle traduzioni di Frenzel ricorrono di solito i giornali quando si tratta di accompagnare articoli su Montale. Il volumetto della Piper, agile e poco costoso, è nel catalogo di tutte le grandi biblioteche dei paesi di lingua tedesca e in molte biblioteche regionali. È ragionevole supporre che la traduzione di Frenzel abbia influenzato in maniera decisiva la ricezione di Montale dal 1960 a oggi.

Se per Leifhelm si può dire che gli errori e le deviazioni connotative si stagliano sullo sfondo di traduzioni riuscite, per Frenzel bisogna fare il discorso inverso; qui le soluzioni felici, le scelte a volte coraggiose emergono da una sostanza che sistematicamente riduce, banalizza o addirittura deforma l'originale. Tutti i critici che si siano occupati di lirica italiana tradotta in tedesco hanno sottolineato come il lavoro di Frenzel non abbia giovato a Montale. Già nel novembre del 1960, poco dopo la pubblicazione, la "Neue Zürcher Zeitung", pur elogiando la scelta antologica, parlava di "spiacevoli errori", che peraltro giudicava danneggiare poco l'atmosfera complessiva delle poesie. E, nonostante da più parti (Hinterhäuser, Vogt, Böhmer) arrivassero presto critiche severe, tutte le edizioni successive hanno riproposto il testo del 1960 senza nessuna correzione. Che le traduzioni di Frenzel deformino l'originale, è cosa certa e dimostrabile. Non è elegante insistere su errori tanto palesi e grossolani da risultare comici; se qui se ne parla è solo per chiedersi in che misura abbiano condizionato la ricezione, fino a che punto abbiano contribuito a disegnare, per il lettore tedesco, l'universo poetico di Montale. Nel suo studio, Strebel fa notare come non sempre sia facile distinguere la deformazione involontaria, dovuta a veri e propri errori, dalla deformazione dovuta invece a una precisa posizione del traduttore, che legge Montale secondo un ben definito orizzonte d'attesa, e tende a piegare il testo alla sua interpretazione. Personalmente, ritengo che questo sia il tratto davvero pericoloso delle traduzioni di Frenzel.

Impietosamente, Ursula Vogt (1022) fa una lista dei veri errori di Frenzel. La riproduciamo, con qualche aggiunta:

- nel verso 3 di *Meriggiare pallido e assorto*, Frenzel confonde “pruni” con “prugni” e traduce “Pflaumbaum”. A perfezionare un verso già disastroso, “sterpi” viene reso con “Gatter”, che fa sì rima con “Natter” del verso successivo, ma significa “recinto, palizzata”;
- nel terz’ultimo verso di *Egloga* Frenzel scambia “vepri” con “vespri” e traduce con un sonoro “Vesperglocken”;
- nel *Carnevale di Gerti* il verbo “schiudersi” del verso 31 (“...l’ora / che il Gennaio si schiuse e nel silenzio / si compì il sortilegio”) viene confuso con il suo contrario, sicché il Gennaio, nella versione tedesca, si chiude (“...zur Zeit da der Januar schloß...”);
- in *A Liuba che parte* “arca” viene scambiato con “arco” e tradotto con “Bogen” (ultimo verso);
- in *Iride* il “povero / Nestoriano smarrito” dei versi 12-13 diventa “dem armen / verirrtten Anhänger Nestors”;
- in *A mia madre* il “coro delle coturnici” diventa un comico coro che incede sui coturni (“Nun da der Chor, auf Kothurnen schreitend”);
- in *La Bufera* “la fossa fuia” del verso 17 diventa una “finstere[n] Gruft”;
- in *Eastbourne* la “plaga che brucia” del quart’ultimo verso diventa una ferita, “Wunde, die brennt”.

Anche errori di sintassi intervengono a volte a modificare il senso della poesia:

- nel tradurre i versi “Bene non seppi, fuori del prodigio / che schiude la divina indifferenza” di *Spesso il male di vivere ho incontrato*, Frenzel non comprende l’accezione di “sapere” unita a “bene” e traduce, fraintendendo l’intero passo, “Ich wußte nicht, war außerhalb des Wunders, / das Gottes Teilnahmslosigkeit erschließt”;
- in *Mia vita, a te non chiedo lineamenti*, la locuzione “tenere a vile” del verso 5 (“Il cuore che ogni moto tiene a vile”) viene fraintesa e la viltà viene attribuita al cuore: “Das Herz, das feig vor jeder Regung scheut”;

- in *Cigola la carrucola del pozzo* il verso 5 perde, nella traduzione, il soggetto alla prima persona e si trasforma in un costrutto participiale; con la conseguenza che il soggetto dell'intera azione diventa "il passato" del verso successivo:

Accosto il volto a evanescenti labbri:
si deforma il passato, si fa vecchio,
appartiene ad un altro...

Das Antlitz nähernd Lippen, die zerrinnen:
Wird formlos das Vergangene, wird alt
und einem anderen zugehörig...

Ma gli errori sono solo la parte visibile di una tendenza più generale e sottile. Le traduzioni di Frenzel modificano in punti decisivi il testo montaliano nella sua stessa sostanza filosofica, così come essa via via si delinea e si modifica nell'arco delle tre raccolte. Il tratto forse più evidente, soprattutto nella traduzione degli *Ossi*, è una forte riduzione della negatività e una marcata tendenza all'idillio, alla poetizzazione del paesaggio. Già nella quartina iniziale di *Meriggiare pallido e assorto* l'immagine che il lettore tedesco riceve dello scenario naturale immerso nella sospensione del mezzogiorno è, grazie ai prugni e agli steccati di cui s'è parlato, ben diverso dall'originale. L'idillio meridiano continua nelle strofe successive, quando i "calvi picchi" del verso 12 diventano "Uferberge" sui quali "aleggia" il "canto" tremulo delle cicale ("während hoch von der Uferberge Wehr / das zitternde Lied der Zikaden schwebt"). Nell'ultima strofa i due verbi di moto, "andando" e "seguire", vengono resi con "ziehen" e "ein Wandern" (sostantivato) che tolgono ogni senso di fatica e pena e fanno assomigliare il tutto a una passeggiata nel sole. Che poi Frenzel personifichi sia il mare, che respira sollevando squame lucenti, che i picchi (che non sono calvi ma in compenso, chissà perché, si difendono), contribuisce a smussare l'alterità della natura, depotenzia la triste e stupefatta Einsicht nella fatica di vivere.

In *La farandola dei fanciulli* il contrasto fra la vita che esplode e la secchezza del paesaggio è attenuato dalla scelta di "hervorbrach", troppo debole per "scoppia", di "Gesträuch" (cespugli, macchia) per "sterpeto", di "Reigen" per "farandola"; ancora una volta, compare un "Wanderer", troppo carico, in tedesco, di connotazioni culturali per poter restituire il senso di anonimità, solitudine e dolorosa separazione del "passante" montaliano.

Nella già citata *Egloga*, il "bigio ondoso" degli ulivi, tradotto fedelmente nei versi 1-2, ricompare poi nel verso 4, senza alcuna

necessità, come “Hain”, boschetto classico o addirittura rococò che annulla ogni rifrazione ironica del testo originale. Ed è nel finale di *Egloga*, abbiamo visto, che i versi “Turbati / scendevamo tra i vepri” si trasforma in “Verwirrt / stiegen wir abwärts durch Vesperglocken”.

Accanto alla poetizzazione della natura, un altro tratto delle traduzioni di Frenzel è il forte indebolimento del pessimismo gnoseologico del testo montaliano. *Forse un mattino andando* è un esempio efficace: Frenzel sceglie tempi verbali che annullano la straordinaria tensione fra i due gerundi iniziali e il futuro di tutti gli altri verbi. Frenzel usa il presente, che, com'è noto, è spesso usato in tedesco in luogo del futuro. Ma qui la tensione non si crea, l'immaginato prodigio del nulla colto, sorpreso per un istante, non viene reso. Tanto più che “il nulla alle mie spalle” viene tradotto con “das Nichts mir zur Seite”, con una connotazione molto più familiare e poco congruente con “terrore di ubriaco”; tanto più che “s'accamperanno di gitto / alberi case colli per l'inganno consueto” viene frainteso e la preposizione “per” viene resa con una costruzione comparativa: “lagern sich plötzlich / Bäume, Häuser und Hügel, wie im gewohnten Trug”.

Una poesia come *Ciò che di me sapeste*, esplicita sulla costitutiva alterità di natura e coscienza, che il poeta avverte separate da una barriera sottilissima ma invalicabile (“Mi pareva di vivere sotto una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal quid definitivo”⁵), viene sistematicamente svuotata, nella traduzione, di ogni sostanza filosofica; la seconda strofa suona:

Ed era forse oltre il telo
l'azzurro tranquillo;
ietava il limpido cielo
solo un sigillo.

Dahinter noch klärte
sich ruhige Bläue;
nur der Himmel verwehrte
die letzte Weihe.

Scomparso il “telo” con la sua ambiguità semantica, tolto il “forse” che definisce la posizione esterna dell'Io, modificata l'attribuzione di “solo”, il cielo diventa il soggetto del terzo verso e, ormai entità trascendente, vieta “l'ultima consacrazione”. Nella terza stro-

⁵ E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in ID., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 565.

fa “il falòtico / mutarsi della mia vita” assume nella traduzione un valore occasionale, diventa elemento di una banale e monotona descrizione: “Da war auch die tolle / Wandlung des Lebens”. Ma il peggio viene con la quarta strofa:

Restò così questa scorza
la vera mia sostanza;
il fuoco che non si smorza
per me si chiamò: l'ignoranza.

So blieb diese Rinde
mein Wesen allein;
wer das Feuer künde,
muß unwissend sein.

Con, alla lettera, “chi annunci il fuoco, / non può che essere ignaro”, Frenzel interpreta gli ultimi due versi della strofa: un paragone con l'originale non è neppure più possibile.

Un ulteriore tratto con cui Frenzel stempera l'irriducibilità del mondo alle umane possibilità di conoscenza è, l'abbiamo visto, la personificazione: nelle tre poesie di *Mediterraneo* presenti nella scelta di Frenzel il mare viene mitologizzato in un “Meergott” (*Antico*, v. 10), la cui “presenza” diventa un “Dasein” (v. 9): “Odem” per “respiro” (*ivi*, v. 12), “deines gewaltigen Raunens” per “del tuo vaneggiamento” (*Potessi almeno costringere*, v. 3), “deinen Gesang” per “tue voci” (*ivi*, v. 5), “In ihr schwank' ich zur Flut, die mich höhnet” per “In lei titubo al mare che mi offende” (*Giunge a volte, repente*, v. 22) sono connotazioni che caricano di pathos il rapporto fra l'Io e il Tu naturale, lo rendono enfatico e solenne, lo riconducono alla sfera della morale e dei più prevedibili sentimenti umani.

Per concludere il discorso sugli *Ossi di seppia* siano ricordati ancora, fra i molti, alcuni punti che possono influenzare le possibilità di interpretazione del lettore tedesco: in *Portami il girasole* il verso 8 (“Svanire / è dunque la ventura delle venture”), che sigilla l'immagine dei “corpi” trascorrenti in colori e suoni, viene reso con “Verklungen / ist also letztes Abenteuer alles Schönen”. L'uso di certi diminutivi, creando familiarità, banalizza e rende quasi volgare l'immagine, come nel caso della “reliquia di vita” su cui volteggia il martin pescatore in *Gloria del disteso mezzogiorno*, che viene resa con “ein Restchen Leben”; o della “fanciulletta amica” cui, in *Là fuoresce il Tritone*, viene paragonata “ogni dubbiezza”, e che diventa “ein Töchterchen von Freunden”; o ancora, guardando già alle *Occasioni*, dei versi “Il fiore che ripete / dall'orlo del burrato / non scordarti di me”: “Blume, die aufsagt / am Rande des Abgrund ihr Verslein / vergiß mein nicht”.

Un altro elemento cardine della poesia montaliana che risulta pesantemente modificato dalla traduzione di Frenzel è il celebre e dalla critica tanto glossato rapporto con il “Tu” femminile, soprattutto nelle *Occasioni*. In tutte le traduzioni di Frenzel la separazione / lontananza dal Tu è meno netta e dolorosa, in certi casi risulta banalizzata e ridotta ad aneddoto. Il processo per cui tutti i segni di separazione (sintattici e lessicali) vengono smussati o annullati è così insistito e costante – in *Perché tardi?*, *Barche sulla Marna*, *Il fiore che ripete*, *Notizie dall’Amiata I*, *Carnevale di Gerti*, *A Liuba che parte*, *Non recidere, forbice, quel volto* – da risultare sistematico. Basterà osservare la traduzione di *La casa dei doganieri*, che costituisce una perfetta tipologia di deviazioni. Si sa, per indicazione stessa di Montale e per tante letture critiche di questa poesia, che il secco *incipit* “Tu non ricordi” non indica una sparizione dalla memoria; la casa dei doganieri non è mai stata nel ricordo del Tu, per poi allontanarsene e dissolversi: l’affermazione non è, ammonisce Barberi-Squarotti, “un discorso sulla memoria perduta”, ma la “constatazione obiettiva di un’impossibilità costitutiva, originaria, radicata, di ricordare. [...] Non si tratta di un ricordo che si è cancellato, di un ‘non ricordare più’, bensì di un non ricordare assoluto, irrelato” (216). Puntualmente, Frenzel traduce “Vergessen hast du”, che impone invece l’immagine dello svanire dal ricordo; e l’univocità di questo significato è sottolineata dalle variazioni con cui, ignorando la ripresa anaforica dell’originale, il concetto torna ai versi 10 e 21 (“Du hast vergessen”; “Dir ist das alles längst entrückt, enteilt”). Con un’altra scelta di fondo la traduzione cancella uno dei dati salienti dell’originale: nei versi di Montale il presente dei verbi (assoluto, tolti i due passati remoti dei versi 4-5), accompagna battente la “trama delle indicazioni negative” (*ivi*, p. 217) e rende insondabile la dimensione temporale del poema; proprio il presente dà il senso dell’infinita profondità del passato e il presagio dell’interminabilità futura; il presente segnala l’immanenza, nella casa, della donna assente, l’eternità del dialogo senza risposta. Frenzel sostituisce un’alternanza di presente e preterito (vv. 7-13) che distrugge la paradossale eternità del racconto dell’Io, e lo fa scadere a banalissima rievocazione. La traduzione procede verso il disastro a partire dal verso 10:

Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; un filo s'addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana
la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà.
Ne tengo un capo; ma tu resti sola
né qui respiri nell'oscurità.

Du hast vergessen; anderer Zeiten Lauf
kreuzt die Erinnerung; und nur ein Stück
des abgespulten Fadens blieb zurück;
das Haus entschwand, und ohne Gnade dreht
sich auf dem Dach der rauchgeschwärzte Hahn.
Ein Stück nur blieb zurück, im Dunkeln steht
das Haus und hält das Atem an.

Come si vede, cade la dialettica fra Io e Tu; il preciso e ritmico gioco dei ruoli fra il protagonista e l'interlocutrice si confonde e si cancella: resta indeterminato chi abbia la memoria frastornata da altro tempo, l'Io scompare come soggetto che tiene il capo del filo (si noti che la locuzione "anderer Zeiten Lauf" suona in tedesco convenzionale, colloquiale, e che la sua banalità è aggravata da "kreuzt" per "frastorna"). Negli ultimi due versi della strofa tedesca anche l'interlocutrice scompare e, in un fraintendimento ormai assoluto, è la casa che resta nel buio e "trattiene il respiro".

Più grave ancora è che il traduttore non riconosca il cuore semantico di tutta la poesia, quel "un filo s'addipana" così marcato – per posizione e ritmo – e lo appiattisca all'interno di una frase più lunga, in un genitivo preceduto dal participio passato (aggettivato). Il movimento del filo, oltre a perdere ogni dinamicità e autonomia, viene anche frainteso nel significato: Frenzel traduce con "abspulen", che significa il contrario di "riavvolgere", ossia "sdipanare, svolgere". I versi 10-12 si leggono in tedesco: "Hai dimenticato; il corso di altri tempi percorre la memoria; e solo un pezzo del filo sdipanato è rimasto indietro; la casa è scomparsa...". Nulla induce il lettore tedesco a fermarsi sulle domande imposte da "un filo s'addipana" (il filo torna indietro, smette di svolgersi: significa che l'altro capo è stato abbandonato, che la persona all'altro estremo ha smesso il suo viaggio? si è perduta? ha reciso il legame con l'Io?); nulla gli fa intuire una possibile dimensione altra dietro un'immagine che riesce a essere insieme oscura e banale. Alla personificazione della casa (v. 16) segue quella dell'orizzonte (v. 17), che l'Io enfaticamente apostrofa con versi – "Oh Horizont, du fliehender, wo all- / zusetzen nur des Tankers Licht erglimmt!" – lontani dalla disincantata interiezione montaliana. E all'orizzonte suona quindi rivolta la domanda: "Geht hier der Weg?", distante da "Il varco è qui?", domanda solitaria posta al Tu e al silenzio, senza attesa di risposta. La chiusa, infine, è talmente deviante dall'originale da non richiedere commenti:

Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

Dir ist das alles längst entrückt, enteilt,
noch weiß ich selbst, wer dort jetzt geht und
[weilt.

Tradurre la pesante domanda “Il varco è qui?” con “Geht hier der Weg?”, rovesciare nel suo contrario il movimento del filo (riportandolo quindi alla norma dell’aspettativa) e togliergli la posizione esposta significa precludere a priori l’interpretazione della casa dei doganieri come luogo archetipo, soglia o valico verso l’altrove. Impossibile, sul testo tedesco, sarebbe un’interpretazione come quella di Bàrberi-Squarotti, che vede ne *La casa dei doganieri* una scrittura moderna del mito di Teseo e Arianna, capovolto in più di una rifrazione, divenuto il racconto, fatto da chi resta, del viaggio del Tu nel regno dei morti, e risolto nella “funzione di esaltazione dell’angoscia, della nullificazione” (222).

Una serie di considerazioni, fra loro legate, va fatta sulle scelte lessicali di Frenzel. Uno dei tratti centrali della poetica di Montale, l’assoluta specificità del vocabolario, va perduta: Frenzel mostra la tendenza costante a sostituire le “parole determinatissime” di Montale (Contini, 7) con vocaboli generici. Gli esempi qui di seguito sono, con qualche aggiunta, quelli elencati da Strebel (90-91):

il frangente	> die Woge	(= l’onda)
le spume	> die Wogen	(= le onde)
del mare	> der Wogen	(= delle onde)
il cinabrese	> das Rot	(= il rosso)
dei balestrucci	> der Schwalben	(= delle rondini)
il ramarro	> die Eidechse	(= la lucertola)
gheppio	> Geier	(= avvoltoio)
omero	> Arm	(= braccio)
(scale) slabbate	> verfallen	(= cadente, in rovina)
calanca	> Abgrund	(= abisso, precipizio)
riano	> Ufer	(= riva)
picco	> Berg	(= monte)
strigi	> Eulen	(= civette)

Tanto meno ci si potrà aspettare allora di trovare nelle traduzioni di Frenzel corrispondenze tedesche dei vocaboli rari, letterari, preziosi su cui Montale gioca il suo confronto con la tradizione letteraria. È chiaro che si è qui ai confini della traducibilità, ma altri traduttori hanno tentato almeno di rendere lo straniamento, l’erosione delle abitudini di lettura che il testo montaliano induce; Frenzel

offre invece al suo lettore un testo piatto e convenzionale, sempre entro la norma linguistica, sempre entro l'orizzonte d'attesa. Alla mancanza di precisione lessicale, denotativa e connotativa, è legata la tendenza all'impiego di vocaboli pomposi e ridondanti; al pathos e alla solennità; alle aggiunte lessicali esplicative e alla speculare elisione di lessemi che nel testo originale rendono poco agevole la lettura; all'impiego di locuzioni schematiche e standardizzate.

Diventa così quasi impossibile, per il lettore tedesco, ogni riflessione sulla poetica degli oggetti in Montale; di difficile comprensione risulterebbe, per esempio, un'acquisizione critica così importante come quella di Mengaldo (100-101), che vede "la poetica oggettivistica" come la "motivazione di fondo" della ricchezza lessicale montaliana:

E ciò in un duplice senso. Perché quella posizione non solo richiede intanto la continua adeguazione del materiale linguistico a una varietà inesauribile di "oggetti" e fenomeni peculiari, resistenti a ogni tentativo di unificazione e classificazione generalizzante; ma comporta anche [...] la concezione del prodotto poetico com oggetto autonomo e fermamente distaccato dalle sue radici psicologiche [...]. Di conseguenza, tende a realizzarsi una pluralità di singole poesie altamente differenziate che esigono volta per volta una propria, irripetibile fisionomia linguistica, almeno a livello lessicale, e dunque il perpetuo rinnovamento dei materiali.

[...] questo assoluto rigore formale, che tende a limitare al massimo la mera ripetizione degli elementi linguistici caratterizzanti già una volta sperimentati [...], fa sì che il lessico dannunziano, pascoliano e in genere letterario accolto da Montale si specializzi per lo più in funzione di un solo e singolo contesto, laddove originariamente era generalizzato e polivalente, predicato a vari contesti.

Per quanto riguarda il piano formale, va detto che Frenzel fa il tentativo coraggioso di offrire corrispondenti tedeschi alle rime montaliane. Nei metri e nella rima Frenzel riesce a rendere l'aspetto di legame con il passato, senza però l'interna corrosione che costituisce la grande innovazione della poesia di Montale. Frenzel non è in grado, per esempio, di creare rime interne, rime mascherate, rime impure, versi ipermetri o ipometri che nell'originale, nel momento stesso in cui istituiscono il legame con la tradizione, lo mettono in questione. Anche sul piano del ritmo, della rima e della qualità del verso le traduzioni di Frenzel risultano prevedibili, legate alla norma e alla convenzione.

Il breve saggio che chiude il volume del 1960 (come già il testo del "Merkur" del 1951) conferma le osservazioni suggerite dal semplice esame delle traduzioni. Per Frenzel Montale è innanzitutto il poeta del paesaggio ligure, un grande evocatore di *Stimmungsbilder*, capace di "cogliere simbolicamente l'esperienza [*Erlebnis*] della luce, di sole, mare, rive montuose, uliveti, fiumi in secca, scogli e agavi [...]" (163). Anche commentando le raccolte successive agli *Ossi di seppia*, Frenzel offre una sorta di inventario tematico, senza mai neppure tentare osservazioni meno superficiali. Ritiene che "vastità cosmiche, luce piena e molteplice, ampia rappresentazione e composizione dei singoli fenomeni e delle singole idee" (168) siano le caratteristiche che assicurano alla poesia di Montale un altissimo rango nella letteratura contemporanea. Concede che a quelle caratteristiche si leghi "un'inclinazione alla malinconia, al dolore universale, alla "tristezza" (in italiano nel testo), ma rassicura il lettore dicendo che "Weltschmerz, solitudine, oscurità e riflessione astratta" (169) sono ampiamente compensate dall'equilibrio e dall'umorismo del poeta.

5. Insieme a Frenzel e a Marschall von Bieberstein, Hans Hinterhäuser ha più di ogni altro contribuito alla diffusione dell'opera di Montale nei paesi di lingua tedesca. Fra i traduttori che hanno raggiunto il grande pubblico, è il solo il cui lavoro – per la serietà del fondamento critico e per gli esiti complessivi – renda giustizia, per quanto sia possibile a una traduzione, alla grandezza della poesia di Montale.

Le traduzioni di Hinterhäuser nascono insieme ai suoi studi critici. Le prime, nel volume *Moderne italienische Lyrik*, pubblicato nel 1964 da Vandenhoeck & Ruprecht di Göttingen, accompagnano e scandiscono il saggio con cui Montale viene introdotto ai lettori tedeschi. Il saggio è esauriente e articolato; con una sintesi intelligente da cui traspare la conoscenza della maggiore letteratura critica italiana, Hinterhäuser percorre la poetica montaliana dagli inizi alla *Bufera*, e ne sottolinea i temi classici: il nichilismo e il determinismo, la realtà come illusione, la dolorosa coscienza della metafisica separata dalla natura, la poetica dell'oggetto e gli "höchst spezifischen Namen" con cui l'universo delle cose viene reso, gli istanti del miracolo conoscitivo, l'impegno morale, la "Poetik der

Verneinung”, posizione, oltre che filosofica, civile e politica. Molto attento al metro e al ritmo, Hinterhäuser parla della rottura montaliana con l’enfasi e la ridondanza di certe poetiche del passato, del “carattere antimusicale”, della spregiudicatezza con cui le strutture tradite vengono corrose. Parla degli influssi inglesi, di Eliot naturalmente, ma anche di Virginia Woolf e del suo saggio *The Patron and the Crocus*. Le sette poesie che Hinterhäuser traduce – tre dagli *Ossi* (*Non chiederci la parola*, *Debole sistro al vento* e *Casa sul mare*), tre dalle *Occasioni* (*Addii, fischi nel buio*, *Bagni di Lucca* e *Dora Markus*) e una dalla *Bufera* (*L’anguilla*, che non riprenderà più nelle edizioni successive, giudicandola intraducibile) – rispecchiano la posizione critica che emerge dal saggio. Hinterhäuser tende ad accentuare la negatività della filosofia montaliana della conoscenza, e a sottolineare gli elementi formali scabri, secchi e ruvidi. Il tutto, però, solo sul piano lessicale e sintattico, perché queste prime prove di traduzione hanno davvero poche corrispondenze sonore con l’originale. Hinterhäuser è interamente concentrato sul contenuto delle poesie, sul loro assunto filosofico, e non tenta neppure di generare costrutti formali tedeschi che si propongano come equivalenti. Questa tendenza alla traduzione prosastica si attenuerà con gli anni: si potrà vedere come, riprendendo i testi in edizioni successive, Hinterhäuser mostrerà ben altra attenzione all’aspetto acustico, e come le nuove traduzioni saranno sensibili a tutti gli aspetti del significante. Un esempio fra molti. Nella traduzione del 1964 di *Addii, fischi nel buio*, gli ultimi tre versi vengono tradotti così:

– Presti anche tu alla fioca
litania del tuo rapido quest’orrida
e fedele cadenza di carioca? –

– Leihst auch du der heisern Litanie
des Schnellzugs den grauenvoll getreuen
Rhythmus des Carioca-Lieds? –

Anni dopo, la strofa verrà modificata in:

– Leihst auch du der heisren Litaneei
deines D-Zugs die grauenvoll
getreue Kadenz des Carioca-Lieds? –

nell’evidente sforzo di creare, con le allitterazioni Kadenz-Carioca, grauenvoll-getreuen, deines-D-Zug, e con il verso di mezzo più breve e cadenzato, anche un effetto acustico più vicino all’originale.

Il saggio introduttivo del 1964 scorge una cesura profonda nell’opera di Montale dopo le *Occasioni* e si esprime con grande durezza

za sulla *Bufer*, che giudica “una serie di “crittogrammi” cui occorre esser decifrati. Ma – prosegue Hinterhäuser –

è un’impresa che scoraggia presto il lettore, che dopo intensi sforzi non scopre molto che il poeta non abbia già detto meglio e con maggior semplicità in altre occasioni. Spesso si ha l’impressione che Montale abbia perduto il dominio della lingua, la capacità di legare e dare forma; in questi passi non si trova più un punto di riferimento da cui tutto sgorgi e in cui tutto si condensi, ma solo uno sferragliante aggregato di metafore e simboli “difficili”. [...] tutto è molto freddo e distanziato: troppo Montale si è avviluppato nel suo pessimismo della rinuncia per potersi (come Quasimodo) liberare e rinnovare, per poter ancora creare un contrappeso positivo alla barbarie e ristabilire quella fertile comunicazione con i suoi lettori alla quale aveva dovuto rinunciare due decenni prima. (70-71)

Questo giudizio verrà poi ritirato e radicalmente modificato negli anni successivi.

Nel 1965, presso le edizioni Bläschke di Darmstadt, Hinterhäuser pubblica un volumetto esile di traduzioni montaliane con testo a fonte cui dà il titolo *Nach Finisterre*: ricompaiono, modificate, le versioni di *Debole sistro al vento* e *Bagni di Lucca*; si aggiungono *In limine*, *Due nel crepuscolo* e *Su una lettera non scritta*. Si osservano qui, a un solo anno di distanza, quei cambiamenti di cui s’è parlato prima: maggiore attenzione ai tratti formali, ritmo più scandito e compatto, tendenza alla nominalizzazione. Si osserva parallelamente qualche deviazione dalla fedeltà connotativa. Va notato che Hinterhäuser non cade, come Frenzel, in schemi metrici e in sistemi di rime convenzionali: cerca invece di rendere proprio la tensione fra innovazione e tradizione che gli è così chiara sul piano critico. Val la pena di citare, come fa Strebel (123), il passo di una relazione di Hinterhäuser a un convegno montaliano del 1982, per mostrare come negli anni il traduttore abbia maturato una più profonda consapevolezza dei compiti formali imposti dal testo originale:

Rinunciare del tutto alla rima, quando esiste nell’originale, mi sembra dunque un impoverimento poetico del testo. D’altra parte la lingua tedesca ha, rispetto a quella italiana, una gamma molto meno vasta di parole che fanno rima. In questa penuria, però, ci soccorre, noi traduttori di Montale, proprio il suo scetticismo di fronte all’istituzione tradizionale della rima.

E citando il “contrabbando” di rime, che il “poeta decente” tenta (*Satura*), Hinterhäuser conclude:

Questo per me non è un invito alla rinuncia, ma un invito all'elasticità, al non piegarsi al modello ad ogni costo; se talvolta la rima non viene senza forzatura, ci saranno, per il traduttore, altre opportunità, dove essa riesca facile e spontanea, che comprenderanno le occasioni perdute.⁶

Propositi che hanno già trovato applicazione; quello stesso 1982, infatti, vede la pubblicazione presso lo Heiderhoff Verlag di Waldbrunn di una scelta montaliana a cura di Hinterhäuser che – con 5 *Ossi*, 3 *Occasioni*, 4 poesie dalla *Bufera*, 1 da *Satura*, 2 da *Diario del '71*, 4 da *Quaderno di quattro anni* e 1 da *Altri versi* – è la prima antologia tedesca di tutti i cicli poetici di Montale. Questa volta la postfazione è breve e funzionale alle traduzioni; riprende e condensa temi già affrontati in altri scritti e, come si è detto, rivede il giudizio sulla *Bufera*. Si sente però che il traduttore non riesce a fare amicizia con la terza raccolta montaliana: le righe che la affrontano sono caute e neutre, e parlano in generale (e in maniera non troppo convincente) di una svolta di Montale verso una peculiare e personalissima religiosità.

Costante, nella terza e ultima prova di traduzione, è lo sforzo di Hinterhäuser di comprendere i tratti stilistici che marcano il testo e di recuperarli nei punti e con i mezzi che la sua lingua gli offre. Nella seconda delle *Due prose veneziane*, per esempio, Hinterhäuser coglie la comicità e il tono colloquiale diffusi in tutto il testo, e cerca i luoghi in cui poterli rendere: interpreta un poco in negativo, per esempio, il “garrulo” e “ligio” portiere Farfarella, e con la combinazione aggettivale “schwatzhaft-untertänig” ne fa una figura vivace e mobile; la scandita ripetizione di “niente” dei versi 18-20, “...Niente cacce in palude, / niente anatre selvatiche, niente ragazze / e nemmeno l'idea di un libro simile”, viene resa con tre diverse negazioni che accentuano la colloquialità: “...Keine Entenjagd / in der Lagune mehr, dahin die Mädchen, und von / solch einem Buch nichtmal die Idee”. L'ellissi, tratto che marca tutto il testo di partenza, è accentuata da Hinterhäuser, che la estende anche oltre l'originale: non solo, quindi, un “...Paris, London / ein Saustall, New York stinking, verpestet” che rende alla lettera i versi 17-18, ma anche “Eine Liste gemeinsamer Freunde, deren Name / mir unbekannt. Alles rotten,

⁶ Convegno internazionale di studi “La poesia di Montale”, Genova, 25-28 novembre 1982.

verfault”, più secco dei versi 21-22 dell’originale. Soprattutto, non si attenua mai l’attenzione di Hinterhäuser al lessico specifico di Montale, e la ricerca di corrispondenti termini tedeschi che segnalino la distanza dallo *standard* linguistico. Sul piano lessicale, le traduzioni di Hinterhäuser sono, in assoluto, le più vicine all’originale.

Hinterhäuser è pienamente consapevole dell’importanza e della funzione dell’*enjambement* montaliano, e si sforza di mantenerlo ogni volta che sia possibile, mettendo alla fine del verso “elementi semanticamente deboli, ausiliari” e collocando invece “al centro dei versi le pause forti che segnano la fine dei periodi” (Mengaldo). È evidente che non sempre gli riesce, e che allora il testo tedesco perde la tensione fra unità metrica e sintattica, e acquista una chiarezza e leggibilità che l’originale non offre. Gli esiti migliori sono raggiunti da Hinterhäuser sul piano del ritmo; lì il significante sa trasportare tratti semantici essenziali, l’ironia, l’amarezza divertita, il sarcasmo (“Non si può esagerare abbastanza / l’importanza del mondo” > “Nicht genug des Guten kann man sagen / von der Wichtigkeit der Welt”). Hinterhäuser è inoltre il solo traduttore a cui riescano rime mascherate e rime al mezzo:

Fu la tua ora e non è finita.
Con quale agilità rimescolavi
(Lettera a Malvolio, vv. 24-25)

Es war deine Stunde, und sie ist nicht zu Ende
Wie behende mischtest du

[...] No, non si può
magnificarlo a sufficienza. Solo
ci si deve affrettare [...]
(Elogio del nostro tempo, vv. 9-11)

[...] Nein, man kann sie nie
genügsam preisen. Eile freilich
scheint geboten [...]

6. Nel 1971 esce per lo Aufbau-Verlag di Berlino Est e di Weimar, a cura della poetessa e prosatrice Christine Wolter, il volume *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts*. L’antologia, aperta da un lungo e intelligente saggio introduttivo, oltre a trovare negli anni Settanta ampia diffusione nella DDR, entra in diverse grandi biblioteche della Repubblica Federale: giustamente, perché la scelta degli autori italiani – Palazzeschi, Campana, Saba, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Luzi, Sereni, Pavese, Roversi, Pagliarani, Fortini, Pasolini – è interessante e non convenzionale; inoltre, ciascun poeta è rappresentato da molte poesie, in modo da fornire al lettore un’immagine definita e differenziata. Montale compare con 24 poesie, 15 dagli

Ossi, 4 dalle *Occasioni*, 3 dalla *Bufera*, 2 da *Satura*. I traduttori sono diversi; la curatrice accoglie traduzioni già esistenti – Gmelin, Wühl, Leifhelm, Kaschnitz, Hinterhäuser, Frenzel per esempio – ma ne propone di nuove là dove l'esistente non la convince; è il caso di *Portami il girasole*, già tradotto da Frenzel, che la Wolter fa ritradurre a Günter Kunert. Kunert, poeta molto noto nelle due Germanie, oltre al *Girasole* traduce per l'antologia dello Aufbau *Spesso il male di vivere*, *Forse un mattino andando* e *Riviere*. Le versioni di Kunert rinunciano del tutto alla rima e sono molto precise nella resa lessicale. Solo due, forse, sono i punti in cui il traduttore si discosta dall'originale: proprio in *Portami il girasole* i versi 7-8, "...Svanire / è dunque la ventura delle venture" sono resi con "...Verschwinden also ist / das künftige Geschick künftiger Dinge", con una sensibile divergenza dalla dizione montaliana. In *Forse un mattino andando* Kunert interpreta in senso strumentale "per l'inganno consueto" del verso 6 e traduce "durch die gewohnte Täuschung": un passo, questo, che ha creato evidenti difficoltà a diversi traduttori. Tolti questi scarti (e tolti tre errori), le traduzioni di Kunert sono valide soprattutto sul versante del ritmo e del metro, e per una sobrietà d'espressione assai consona all'originale.

Anche le due *Xenia* (II, 5 e II, 13) tradotte da Christine Wolter sono di buona qualità e rendono bene la secca essenzialità del tardo Montale.

7. Ampia diffusione hanno avuto dal 1972 ad oggi le traduzioni montaliane di Michael Marschall von Bieberstein. Nel 1972 il "Merkur" stampa tredici poesie da *Satura*, poi riprese nel 1975 nel volume celebrativo del Corona-Verlag di Zurigo. Nel 1976 la Piper pubblica il volume *Satura - Diario. Gedichte aus den späten Zyklen*, un'ampia antologia, con testo a fronte, da *Satura, Diario* del 1971 e *Diario* del 1972. Bieberstein è conosciuto oggi, nei paesi di lingua tedesca, come il traduttore del tardo Montale. Tutte le recensioni sottolineano giustamente la fedeltà e l'accuratezza della traduzione.

Le deviazioni che possono influenzare la ricezione sono sottili, ma non del tutto assenti. Per esempio, sul piano denotativo, si osserva una tendenza, soprattutto nelle due serie di *Xenia*, ad attenuare la profondità del legame fra l'Io e il Tu, a smorzare il senso della separazione.

Ancora, un altro tema importante di *Satura* e dei *Diari*, la relazione fra l'Io e la contemporaneità culturale e politica, appare nella traduzione più positiva, meno percorsa dal dubbio e dall'amarezza di quanto non sia nell'originale. Le possibilità conoscitive del soggetto nella modernità che lo circonda appaiono in Bieberstein meno limitate che in Montale. Lo stesso vale per le affermazioni su Dio: la teologia negativa di Montale è più radicale di quanto possa far pensare la resa di Bieberstein. Altrettanto per la Storia e il Tempo: il senso dell'umana impotenza è più forte in Montale che non in Bieberstein. Lo *xenion* II,14, per esempio, mostra nella traduzione tutta una serie di indebolimenti semantici che smorzano la lucida, pacata cognizione del tempo che – in forma d'alluvione – distrugge il passato: "Sturmflut" per "alluvione" (questo sì un errore, perché "Sturmflut" può essere solo del mare, e rende implausibile la situazione del "sotterraneo" fiorentino di Montale), "Masse" per "pack", "verblichen" per "sterminate", "ich stecke drin bis zum Hals" per "anch'io sono incrostato fino al collo", "Ansturm" per "morsura", "Schlamm" per "torba" attenuano e depotenziano l'assedio, la durata, il resistere degli oggetti alla distruzione.

Sul piano della connotazione, Bieberstein tende ad eliminare uno dei tratti stilistici che la critica italiana ha sempre rilevato come centrale per la produzione del tardo Montale, ossia i forti contrasti lessicali e l'ossimoro. Così come tende ad appianare l'attrito che Montale crea fra le parole straniere (o di derivazione greca e latina) e il contesto della poesia: "culturali jerofanti" è più forte e mordente di "Kulturheilige", "La storia non magistra" più incisivo di "Die Geschichte lehrt nichts", "de visu" più diretto di "mit eigenen Augen": le traduzioni di Bieberstein sono quindi più leggibili dell'originale, rendono più automatico e monotono il processo di lettura. Viene a mancare la resistenza lessicale (anche nei neologismi), l'appianamento stilistico è costante. Lo stesso vale per le incongruenze semantiche di Montale, che Bieberstein tende a correggere in combinazioni di parole prevedibili, qualche volta convenzionali: abbiamo già parlato del "pack dei mobili" che la traduzione semplifica in "Masse der Möbel", o della "morsura / di nafta e sterco" che diventa "Ansturm", perfettamente congruente con i materiali "Öl und Dreck"; "la mia vita, i miei fatti, i miei non fatti" reso con la frase fatta "aus all mein Tun und Lassen" perde molto della sua

consapevole fatica. Il lettore viene “aiutato” anche con aggiunte lessicali, che spesso tolgono al testo la sua laconicità e al lettore il piacere di riflettere sull’ambivalenza; è il caso, per esempio, di “fumando Giuba”, che diventa “rauche Giuba-Zigaretten”, di “le trappole” che diventa “heimtückische Fallen”, le “dame di San Vincenzo” che diventano “die frommen Frauen des Vinzentiusordens”, il “sacchetto” dell’infilascarpe che diventa “den Schuhsack”. Un caso particolare, lo nota Strebel, è costituito dal verbo essere, che spesso in Bieberstein viene esplicitato, perdendo quindi la tensione fra l’indeterminatezza semantica e il sostrato filosofico:

– e ora che non ci sei è il vuoto a ogni gradino und nun, da du nicht mehr da bist,
 Stufe Leere [begegnet mir auf jeder.
 (*Xenia II*, 5, v. 2)

[...] Non basta [...] Genügt
 esserci stati dentro a lento fuoco?» es nicht, darin gelebt zu haben, auf kleiner
 (*Xenia II*, 6, v. 32) [Flamme?]

La storia non è intrinseca Die Geschichte ist nirgends zuinnerst
 perché è fuori da sie ausserhalb steht
 (*La storia*, vv. 20-21)

Il mio sogno non è nell’estate Mein Traum lebt nicht im Sommer
 (*Le stagioni*, v. 18)

La stessa tendenza alla chiarificazione, alla logicizzazione del testo si nota sul piano della sintassi, dove Bieberstein tende a legare le frasi con congiunzioni che ne esplicano i nessi. La sintassi tedesca è rispettata da Bieberstein quasi senza eccezione; le traduzioni si leggono come poesie tedesche, senza inciampi, irritazioni, marcatori di nessun genere.

La tendenza alla prosa della lingua di *Satura* e di tutte le tarde poesie di Montale emerge chiaramente nelle traduzioni di Bieberstein; anche troppo però, perché va perduta quella tensione fra prosa ed elementi lirici che Montale stesso descrive dicendo che *Satura* è “una poesia che tende alla prosa e nello stesso tempo la rifiuta”. Il verso di Bieberstein è più piano, innanzitutto più lungo di quello di Montale; si veda per esempio la chiusa di *Xenia II*, 11:

Di là dal filo,
 da Manila o da altra
 parola dell’atlante una balbuzie
 impediva anche lei. E riagganciò
 [di scatto.

Am anderen Ende des Drahtes,
 in Manila, an welchem Wortfleck des Atlas auch
 [immer,
 stotterte auch sie. Un hing gleich wieder auf.

E ancora:

La rete
che strascica sul fondo
non prende
che pesci piccoli.
(*Verso il fondo*, vv. 1-4)

Das Netz,
das am Grund entlang schleift,
fängt nur kleine Fische.

Scomparsi l'io il tu il noi il voi
dall'uso
(*Laggiù*, vv. 7-8)

Verschwunden aus dem gebrauch
das Ich das Du das Wir das Ihr.

Parallelamente, spesso scompaiono gli *enjambements*:

E neppure
t'importava la vita e le sue fiere
di vanità e ingordige e tanto meno le
cancrene universali che trasformano
gli uomini in lupi.
(*Xenia II*, 1, vv. 11-15)

Aber auch das Leben
bedeutete dir nichts mit seinene Festen aus
[Eitelkeit
und Gier, und weniger noch die weltweiten
[Geschwüre,
die die Menschen in Wölfe verwandeln.

La rima, le assonanze, il ritmo non sono evidentemente l'interesse primario di Bieberstein; questi aspetti, così importanti proprio per *Satura* e i *Diari*, sono spesso trascurati anche là dove la lingua tedesca offrirebbe possibilità di equivalenza. Vanno così perdute quella "mimica linguistica" (Agosti, 198), quella "curiosa musicalità e persino aria improvvisa di balletto" (Corti, 234), l'"ossatura ricca ed elaborata di rimandi fonici e semantici interni" in poesie apparentemente prosaiche (Mengaldo, 353) che la critica italiana ha messo in rilievo.

La postfazione con cui Bieberstein conclude il suo lavoro sottolinea gli aspetti contenutistici della lirica tarda di Montale: "Il dolore del poeta per la morte della moglie (*Xenia*) e per le trasformazioni del mondo si palesa in immagini, nel resoconto di incontri, in una forte intensità di pensiero che continua a confrontarsi con le stesse contraddittorie questioni: profondo pressimismo e gioia di vivere, essenzialismo e nullità degli oggetti, rifiuto della trascendenza e sofferenza per la distanza di Dio (*L'Altro*), riferimenti agli eventi del tempo (come nelle *Prose veneziane*) e sospensione del tempo storico (*La storia*)" (184). Bieberstein mette l'accento sul tono sommesso, antiretorico della poesia di Montale. Ma ha ragione Strebel quando, ancora una volta, ricorda che va perduto il contrasto, la tensione fra la tendenza dimessa e prosastica e una sapientissima struttura reto-

rica e ritmica. Ha ragione soprattutto nel ricordare che per una piena comprensione del tardo Montale occorrerà aspettare, nel 1982, le traduzioni di Hans Hinterhäuser.

8. Nel 1982 escono anche le prime traduzioni montaliane di Hanno Helbling; la "Neue Zürcher Zeitung" dell'11-12 settembre pubblica, con testo a fronte, la versione di *Il balcone* e dell'intero ciclo dei *Mottetti*. Le traduzioni vengono riproposte, questa volta senza testo a fronte, nel 1983 dalla rivista "Poesie". Il lavoro di Helbling acquista peso maggiore nel 1987, quando le edizioni Akzente (importanti in generale per la diffusione in Germania della letteratura italiana moderna) pubblicano il volume: Eugenio Montale, *Gedichte 1920-1954*, che contiene – integrali e con testo a fronte – gli *Ossi*, le *Occasioni* e la *Buferà*. Per la prima volta il pubblico di lingua tedesca ha di fronte, anziché scelte antologiche più o meno felici, tutta la produzione lirica di Montale dagli inizi al 1956.

Helbling apre il suo volume con una breve introduzione, sapiente e di gradevole lettura; in tono leggero e brillante, senza la pretesa di essere esauriente e dotto, ripercorre i luoghi classici della poetica montaliana. Senza dubbio, il saggio invita alla lettura e sfiora importanti nodi critici con formulazioni concise ma efficaci. Però: Helbling è convinto – e lo dimostra la sua scelta di traduzione – che la grande poesia montaliana si esaurisca con la *Buferà*. Quel che segue, a suo parere, non è all'altezza del "programma artistico" e degli "esiti raggiunti"; pur riconoscendo l'ironia della frase montaliana secondo cui la poesia giovanile sarebbe scritta in frack e la poesia tarda in veste da camera, Helbling ritiene che questa distinzione "colga un tratto essenziale" e trovi conferma proprio nelle "poesie d'occasione degli anni giovanili":

Capita, là, che un episodio della sfera privata sia lo spunto di una poesia, o un fatto storico che a sua volta non uscirebbe mai dal contesto dell'esperienza personale. Ma gli elementi episodici – ricordo privato o fatto del giorno – servono sempre, ancora, alla costruzione di una struttura universale poetica, mentre nei testi più tardi rimangono spesso o quasi sempre fattore a sé, e non rimandano più oltre la persona intesa, oltre la situazione contingente: se non con la ripetizione di una cifra che inserisce l'elemento anedddotico in un contesto spirituale già da tempo esistente. (5)

Il giudizio è pesante e forse, visto che Helbling scrive nel 1987, avrebbe potuto essere rimeditato alla luce di alcuni importanti saggi critici italiani sul tardo Montale.

Resta il fatto che le traduzioni di Helbling sono buone; fra tutte, le più virtuose nel rendere gli aspetti formali della poesia montaliana:

Il saliscendi bianco e nero dei
balestrucci dal palo
del telegrafo al mare
non conforta i tuoi crucci su lo scalo
né ti riporta dove più non sei.

Das weiß-und-schwarze Pfeilen der
Mauerschwalben-Reihen
zwischen Mast und Meer
bringt deinen Sorgen keinen Trost zur Reise;
zurück auch bringt es dich nicht mehr.

Già profuma il sambuco fitto su
lo sterrato; il piovasco si dilegua.
Se il chiarore è una tregua,
la tua cara minaccia la consuma.

Holunder duftet schon gesammelt auf
dem rohen Grund: der Regendunst zerfließt.
Der Schein gewährt wohl eine Frist:
Fernher dein liebes Drohen zehrt sie auf.

Come si vede, Helbling riesce a mantenere non solo le rime finali, ma anche a costruire alcune rime al mezzo; cosa non comune, tiene in posizione di rima finale parole senza peso semantico: l'articolo "der" nel primo verso, la preposizione "auf" nel sesto (che peraltro produce una rima banale con "auf" dell'ultimo verso, di qualità ben diversa da "fitto su – consuma"). Inoltre sa creare, con la sequenza Mauerschwalben-Mast-Meer dei versi 2-3, un equivalente alle allitterazioni bianco-balestrucci-palo dell'originale.

In *Molti anni* Helbling riesce a costruire una rima al mezzo con gli stessi elementi lessicali (tramonti-monti / Untergänge-Hängen) dell'originale:

Molti anni, e uno più duro sopra il lago
Straniero su cui ardono i tramonti.
Poi scendesti dai monti a riportarmi
San Giorgio e il Drago.
(vv. 1-4)

Viele Jahre, und schwerer das eine über
dem fremden See im Brand der Untergänge.
Dann kamst du von den Hängen, brachtest mir
den Heiligen Georg wieder.

In *Primo chiaro*, la traduzione riesce a mantenere la simmetria fra la prima strofa e la seconda: i rispettivi primi versi "Al primo chiaro, quando – al primo buio, quando" sono ancora facili da rendere: "Im ersten Lichte, wenn – im ersten Dunkel, wenn"; meno facile è la rispondenza fra i due ultimi versi "da cieli ed acque misti – se tu a intrecciarle col tuo refe insisti": "aus Luft und Wasser bricht – solange dein Faden sie zusammenflucht".

Si potrebbe continuare con gli esempi; e già dai pochi che abbiamo addotto si può osservare come Helbling sia molto attento

all'*enjambement* e alla lunghezza del verso. È sul piano della precisione denotativa e connotativa che viene pagato qualche scotto; in più di un caso, per conservare lo schema metrico o il sistema delle rime, Helbling si vede costretto a deviazioni lessicali che banalizzano il lessico o ne offuscano la precisione: lo "scalo" de *Il saliscendi* (v. 4) diventa "Reise"; "ogni nuova / stagione della strada" di *L'anima che dispensa* (vv. 2-3) si appiattisce in "an jeder neuen Kehre"; lo "scendere in un gorgo / di fedeltà" di *Molti anni* suona convenzionale in "versinken / in der Treue"; il già citato "varco" de *La casa dei doganieri*, diventa, come già in Frenzel, "Weg". Anche la difficile seconda strofa di *Ciò che di me sapeste* resta per Helbling, come per altri traduttori, un problema irrisolto ("Wohl unberührbar sollte / die stille Bläue stehn; / der klare Himmel wollte / kein Siegel sehn").

Si può concludere che le traduzioni di Helbling siano fra le migliori che Montale abbia avuto in lingua tedesca, sebbene le versioni di Hinterhäuser mostrino maggior equilibrio fra l'esito ritmico e la fedeltà lessicale.

9. Le mie osservazioni, cursorie e del tutto superficiali, non possono ovviamente render conto del lavoro di molti traduttori. A parziale rimedio si può forse leggere la seguente appendice, che elenca in ordine cronologico le traduzioni di Montale in lingua tedesca. La fonte, ancora una volta, è il saggio di Strebel (238-39), integrato da ricerche personali (che però non avanzano nessuna pretesa di completezza), soprattutto per l'arco di tempo fra il 1983 e il 1997.

1. Eugenio Montale, *Pfeile der Sehnsucht*, hrsg. von Walter Hallé, Obpacher, München 1932 [= *Mediterraneo*].
2. Eugenio Montale, *Mittelländisches Meer*, deutsch von Hans Leifhelm, in "Das Innere Reich. Zeitschrift für Dichtung, Kunst und deutsches Leben", Jg. 6, 1. Halbjahresband, April-September 1939, S. 141-47 [= *Mediterraneo*, ad esclusione di *Potessi almeno costringere*].
3. Eugenio Montale, *Gedichte*, deutsch von Hedwig Kehrli, in "Atlantis", H. 8, 1946 [= *So l'ora in cui la faccia più impassibile, La casa dei doganieri, Nel parco*].
4. Eugenio Montale, *Gedichte*, deutsch von Eckart Peterich, in "Das goldene Tor. Montasschrift für Literatur und Kunst" (hrsg. von Alfred Döblin), Jg. 2, 1947, Heft 3-4, S. 331-338 [= *Mia vita, a te non chiedo, Ora sia il tuo passo, Ti libero la fronte dai ghiaccioli, La gondola che scivola, Bassa marea*].

5. Eugenio Montale, *Lungomare*, übertragen von Adriano Conte Alegiani, *ivi*, Jg. 3, 1948, Sonderheft, S. 269.
6. Eugenio Montale, *Arsenio*, übertragen von Janheinz Jahn, *ivi*, S. 269-70
7. Eugenio Montale, *Zwei Gedichte*, deutsch von Joseph Maurer, in Id., *Nuove versioni / Neue Versionen*, Bolzano 1950.
8. Eugenio Montale, *Gedichte*, eingeleitet und übertragen von Herbert Frenzel, in "Merkur", Jg. 5, 1951, Heft 9, S. 819-26 [= *Egloga, Non chiederci la parola, Là fuoresce il Tritone, Cigola la carrucola, Portami il girasole, Antico, sono ubriacato, Nubi color magenta, L'anima che dispensa*].
9. Eugenio Montale, *Gedichte*, deutsch von Joseph Maurer, in Id., *Lebende italienische Dichter / Poeti italiani viventi*, Bozen 1952 [= *Meriggiare pallido e assorto, So l'ora in cui la faccia più impassibile, Forse un mattino andando, La farandola dei fanciulli, Noi non sappiamo quale sortiremo*].
10. Hugo Friedrich, *Eugenio Montale. Zwei Gedichte*, in Id., *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1956 [= *Addii, fischi nel buio, Altro effetto di luna*].
11. *Nachdichtungen und Übertragungen. Eugenio Montale*, von Hans Leifhelm, in Id., *Sämtliche Werke*, 2 Bände, Otto Müller Verlag, Salzburg 1955, I. Band, S. 195-205 [= *Arsenio, Notizie dall'Amiata I-III, Mediterraneo*].
12. Eugenio Montale, *Zwei Gedichte*, übertragen von Oswald von Nostitz, in "Die Neue Rundschau", Jg. 7, 1956, Heft 4, S. 636-39 [= *Arsenio, Incontro*].
13. Eugenio Montale, *Gedichte*, übertragen von Paul Wolfgang-Wüthrl, in Id., *Italienische Gedichte des 20. Jahrhunderts*, Zürich 1958 (seconda edizione Insel Verlag, Frankfurt am Main 1962) [= *Corno inglese, Là fuoresce il Tritone, Forse un mattino andando, Cigola la carrucola, Sul muro grafito*].
14. Eugenio Montale, *I limoni*, übertragen von Hermann Gmelin, in M. Marianelli, *Lyrik und Geschichte im modernen Italien*, Dortmund 1958.
15. Eugenio Montale, *Der Aal*, übertragen von Eva von Hoboken, in "Hortulus", 1959 [= *L'anguilla*].
16. Eugenio Montale, *Eastbourne, Arsenio, Lindau, Upupa, ilare uccello calunniato, Lo sai, debbo riperderti e non posso*, übertragen von Marie Luise Kaschnitz, in Hans Magnus Enzensberger, *Museum der modernen Poesie*, 2 Bände, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1960, S. 25, 63, 151, 529, 599.
17. Eugenio Montale, *Glorie des Mittags. Ausgewählte Gedichte*, Italienisch-Deutsch, Übertragung und Nachwort von Herbert Frenzel, Piper, München-Zürich 1960.
18. Hans Hinterhäuser, *Montale*, in Id., *Moderne italienische Lyrik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1964, S. 51-73 [= *Addii, fischi nel buio, Non chiederci la parola, Debole sistro al vento, Casa sul mare, Bagni di Lucca, Dora Markus, L'anguilla* nella traduzione di Hans Hinterhäuser; inoltre altre sette poesie in traduzioni varie e già pubblicate altrove].

19. Eugenio Montale, *Nach Finisterre*, herausgegeben und übertragen von Hans Hinterhäuser, Bläschke, Darmstadt 1965 [= *Debole sistro al vento, Bagni di Lucca, In limine, Due nel crepuscolo, Su una lettera non scritta*].
20. Eugenio Montale, *Vento sulla Mezzaluna*, übertragen von Alice Vollenweider, in "Neue Zürcher Zeitung", 16. Oktober 1966.
21. Eugenio Montale, *Zwei Gedichte*, übertragen von Helga Böhmer, in "Akzente" Jg. 14, 1967, pp. 42-44 [= *Un ventaglio per S. F., Botta e risposta I*].
22. Eugenio Montale, *Xenien (II, 1 – II, 10)*, übertragen von Alice Vollenweider, in "Neue Zürcher Zeitung", 30. März 1969.
23. Eugenio Montale, *Vier Gedichte*, übertragen von Günter Kunert, in Christine Wolter (Hrsg.), *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Aufbau-Verlag, Berlin (Ost) und Weimar 1971, S.163-65 und 176-78 [= *Portami il girasole, Spesso il male di vivere, Forse un mattino andando, Riviere*].
24. Eugenio Montale, *Xenien (II, 5 – II, 13)*, übertragen von Christine Wolter, *ivi*, S. 193-94.
25. Eugenio Montale, *Die Straußenfeder. Ausgewählte Prosa*. Auswahl, Übersetzung und Nachwort von Alice Vollenweider, Piper, München-Zürich 1971 [29 prose da *Farfalla di Dinard*].
26. Eugenio Montale, *Satura. Späte Gedichte*. Übertragen und eingeführt von Michael Marschall von Bieberstein, in "Merkur", Jg. 26, 1972, Heft 285-296, pp. 145-50 [= *Xenia I, 4, 5, 6; Xenia II, 1, 2, 3, 7, 8, 11, 12; La poesia, Le rime, Prose veneziane II*].
27. Eugenio Montale, *Im Schweigen*, übertragen von Michael Marschall von Bieberstein, in "Akzente", Jg. 19, 1972, p. 229-30 [= *Nel silenzio*]
28. Giorgio Guzzoni, *Das Ding im Gedicht. Erläuterungen zu einem Gedicht Eugenio Montales*, Verlag Eckhard Becksmann, Freiburg i.B. 1972 [= 18 poesie dagli Ossi di seppia].
29. Ursula Vogt, *Eugenio Montale*, in J. Höhle / W. Eitel (Hrsg.), *Italienische Literatur der Gegenwart*, Kröner, Stuttgart 1974 [= 1 poesia dagli *Ossi*, 2 dalle *Occasioni*, 2 dalla *Bufera*, 3 da *Satura*, 1 dal *Diario*].
30. Eugenio Montale, *Soliloquio*, übertragen von Ursula Vogt, in "Süddeutsche Zeitung", 5.-6. Juli 1975.
31. Eugenio Montale, *Zwei Gedichte*, übertragen von Wolfgang Ignée, in "Stuttgarter Zeitung", 24. Oktober 1975 [= *La storia non è poi*, p.p.c.].
32. Eugenio Montale, *Soliloquio*, übertragen von Toni Kienlechner, in "Die Zeit", 31. Oktober 1975.
33. Eugenio Montale, *Zwei Gedichte*, übertragen von Federico Hindermann, in "Neue Zürcher Zeitung", 8.-9. November 1975 [= *Il giorno dei morti, Nei miei primi anni*].

34. Eugenio Montale, *Satura – Diario. Gedichte aus den späten Zyklen. Italienisch-Deutsch*. Übertragung und Nachwort von Michael Marschall von Bieberstein, Piper, München-Zürich 1976.
35. Eugenio Montale, *Der Sturmwind und anderes*. Sammlung Nobelpreis für Literatur, Coron Verlag, Zürich 1975 [vengono riprese le edizioni Frenzel (cfr. n. 17), Bieberstein (cfr. n. 31) e Vollenweider (cfr. n. 25)].
36. Roland Erb / Richard Pietrass (Hrsg.), *Poesiealbum 125. Eugenio Montale*, Verlag Neues Leben, Berlin (Ost) 1978 [38 poesie: 26, di vari traduttori, sono riprese da edizioni precedenti; 4 (*Tempi di Bellosguardo II, Da una torre, Primavera hitleriana, Il sogno del prigioniero*) sono tradotte da Richard Pietrass, 7 (*A Liuba che parte, Buffalo, Notizie dall'Amiata I, Il tu, Xenia I, 2-3, Suoni*) da Roland Erb e 1 (*Tempi di Bellosguardo III*) da Elke Erb].
37. Eugenio Montale, *La farandola dei fanciulli – Noi non sappiamo*, übertragen von Joseph Maurer, in Id., *Italienische Lyrik aus sieben Jahrhunderten. Von Dante bis Quasimodo*, Società Dante Alighieri, Bolzano 1978, S. 196-99.
38. Eugenio Montale, *Vento sulla Mezzaluna – Sono venuto al mondo*, übertragen von Charlotte Hochgründler, in Id., *...ein Schiff fährt über mein Herz. Italienische Lyrik aus diesem Jahrhundert*, Marburg 1979.
39. Eugenio Montale, *Due prose veneziane I*, übertragen von Gio Batta Buccioli, in H.J. Madanz (Hrsg.), *Mythos Venedig*, G. Narr Verlag, Tübingen 1980.
40. Eugenio Montale, *Sechs Gedichte*, übertragen von F. Favari / R. Wagenknecht, in Id. (Hrsg.), *Italienische Lyrik der Gegenwart*, Beck, München 1980 [= traduzioni in prosa di *Merigiare pallido e assorto, Forse un mattino andando, La casa dei doganieri, Barche sulla Marna, La primavera hitleriana, Il sogno del prigioniero*].
41. Eugenio Montale, *Wer Licht abgibt, setzt sich dem Dunkel aus*. Ausgewählt und übersetzt von Hans Hinterhäuser. Hrsg. von Roswitha Th. Hlawatsch und Horst G. Heiderhoff, Horst Heiderhoff Verlag, Waldbrunn 1982.
42. Eugenio Montale, *Gedichte*, übertragen von Hanno Helbling, in "Neue Zürcher Zeitung", 11.-12. September 1982 [= Il balcone, tutti i Mottetti].
43. Joachim Schulze, *Imitatio, Meditation der Landschaft und Wandlung der Wirklichkeit in "Ossi di Seppia"*, Carl Winter Verlag, Heidelberg 1983 [nell'appendice al saggio Schulze traduce 30 poesie dagli *Ossi* e da "Accordi"].
44. Eugenio Montale, *Gedichte 1920-1954. Italienisch-Deutsch*. Übertragen von Hanno Helbling, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1987.
45. Eugenio Montale, *Portami il girasole*, übertragen von Wilhelm Theodor Elwert, in Marianne Albrecht Bott (Hrsg.), *Italienische Dichtung aus acht Jahrhunderten... un cantico che forse non morrà*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Wilhelm Theodor Elwert, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997, S. 200-201.
46. Eugenio Montale, *Die Worte sprühen. Das posthume Tagebuch*. Übersetzt von Christine Koschel, 1998.

CRISTIANO LUCIANI
MONTALE E LA GRECIA MODERNA

1.1. *Montale e Kavafis: il senso dell'esistenza e della storia*

Una presentazione del rapporto di Montale con la Grecia permette di esaminare la conoscenza e la diffusione di Montale nella terra del mito, riprendendo e aggiornando il tema delle traduzioni in greco¹ e, per converso, rovesciando simmetricamente la prospettiva, di cogliere i caratteri delle influenze greche nel poeta genovese. Quest'ultimo aspetto è correlato all'interesse che Montale maturò nelle sue varie prose saggistiche sulla Grecia; ma si può inoltre osservare, a livello più profondo e meno evidente, dunque anche più rischioso, come interazione tra poeti della Grecia moderna e Montale. Poeti che, ovviamente, sono stati animati da analoghe contingenze storico-culturali e, in primo luogo, dalle suggestioni legate allo spirito e ai paesaggi mediterranei.

Con Giorgio Seferis (1900-1971, Nobel per la Letteratura nel 1963), per esempio, Montale condivise le riflessioni, sia pur con diversa scaturigine, sul tema dell'assenza, la devozione ammirata per i contesti paesistici natii, soprattutto marittimi, e le sensazioni che essi ispirano, in quanto "originario paesaggio dell'anima e della memoria"², oltre alle formulazioni e alle modalità retoriche che li esprimono. Non pare che i due scrittori "mediterranei", molto vicini anche per età, siano venuti a conoscenza diretta delle rispettive poetiche prima degli anni '60, benché non sia improbabile che possano

¹ Lo studio guida, essenziale anche per il presente lavoro, resta quello messo a punto brillantemente da C. STEVANONI, *Fortuna greca di Montale*, Padova 1973, a cui pochissimo va aggiunto, relativamente e soltanto alle traduzioni uscite in seguito. Mi è gradito qui ringraziare Cristina Stevanoni per la pazienza dimostrata nel leggere questo dattiloscritto e per la gentilezza avuta nell'accordarmi utili suggerimenti.

² E. GIACHERY, *La poesia di Montale e il senso dell'Europa*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno Internazionale, Milano 1983, p. 460.

aver disposto di traduzioni da altre lingue che circolavano già nell'immediato secondo dopoguerra³. Per entrambi i poeti, i quali paiono accomunati da una sorta di corto circuito emotivo, la mediazione di Eliot fu, in un certo senso, fondamentale: mediazione contratta attraverso la frequentazione del simbolismo francese⁴. Distanza Seferis da Eliot (e da Montale) quel "fatalismo stoico", che dirama lunghe le sue radici nella mentalità greca e che si irradia potentemente nella sua poesia. Il mare, la luce e la duttile ricchezza della lingua greca echeggiano nella poesia di Seferis il dramma di un popolo "la cui storia è stata cancellata per secoli nei tempi moderni e che tuttavia è riuscito a conservare sostanzialmente senza soluzione di continuità il suo patrimonio linguistico dall'antichità a oggi"⁵. D'altronde, il lavoro di cesello con cui Seferis affronta il recupero della storia di una grecità viva è una "tecnica miniaturistica [che] riduce largamente l'uso della maniera eliotiana e mette in maggior evidenza certe affinità di Seferis con Montale", il quale, dal canto suo, spinge il destino umano (non solo di un popolo) verso una dimensione più universalistica.

Presentando *Tre poesie segrete di Giorgio Seferis*, nella traduzione di F.M. Pontani (Mondadori, 1968), Messinis ricava opportunamente, attraverso il riscontro di certa poesia seferiana della raccolta

³ M. TRIKUPIS, *Σεφέρης καὶ Μοντάλε*, "Διαβάζω", 142 (23 aprile 1986), pp. 126-129, in particolare pp. 126-127 e nota 4.

⁴ Sulle influenze di T.S. Eliot in Seferis e in Montale, rispettivamente, si veda, oltre alle avvincenti prose saggistiche dello stesso Seferis su Eliot (*Introduzione a Eliot, Ancora su Eliot, Kavafis e Eliot paralleli*), leggibili in italiano nell'antologia curata da F.M. PONTANI con introduzione di V. Sereni, G. SEFERIS, *Poesia. Prosa*, Milano 1971, pp. 499-584, soprattutto E. KEELEY, *T.S. Eliot and the Poetry of G. Seferis*, "Comparative Literature", VIII, 3 (1956), pp. 214-216; G. PERON, *Per una lettura parallela di T.S. Eliot e G. Seferis*, in *Memoria di Seferis*, a cura della Cattedra di Neogreco (Padova), Firenze 1976, pp. 127-200; v. anche M. VITTI, *Seferis*, Firenze 1978, soprattutto pp. 36-56. I rapporti tra Eliot e Montale inizieranno, com'è noto, a partire dalla versione inglese a opera del Praz della poesia *Arsenio* (del 1927), apparsa nel 1928 in "Criterion", rivista diretta proprio da Eliot; si veda M. PRAZ, *T.S. Eliot and Eugenio Montale*, in *T.S. Eliot, A Symposium*, a cura di R. MARCH e M.J. TAMBIMUTTU, London 1948 e ID., *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. I, Roma 1950; S. PANNELLA, *E. Montale e T.S. Eliot*, "Galleria", 5-6 (1954); R. MEOLI TOULMIN, *Shakespeare e Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, "Belfagor", XXVI, 4 (1971), pp. 453-471; L. CARETTI, *Un caso di affinità: Eugenio Montale*, in *T.S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia*, Bari 1968, pp. 49-80; altri riferimenti bibliografici in R. LUPERINI, *Montale o l'identità negata*, Napoli 1984, pp. 162-180.

⁵ S. MESSINIS, *Il nucleo poetico di Seferis. L'angoscia e l'assenza. Affinità montaliane e fatalismo stoico nel poeta greco*, "Il Resto del Carlino" (27 novembre 1968), p. 11.

Leggenda, notevoli affinità con *Notizie dall'Amiata*. "In questa silloge – scrive – le assonanze non si limitano genericamente alla sconsolata e arida visione del mondo, percorsa dal tema dell'assenza, che peraltro Seferis deduce da un'angoscia etnica, mentre Montale da un'angoscia esistenziale, ma investono il modo di strutturare la composizione che, come in Montale appunto, tende a gravitare tutta sulla negativa clausola finale: *varco non è questo rifiato / governaglio di folgori; non dissipare il fiato che t'ha dato / questo respiro; Accetta quello che sei. / La poesia / non la sommergere nei platani profondi / nutrila con la terra e la roccia che hai. / Il più / scava lo stesso posto per trovarlo; Vita tua è quando hai dato / la carta bianca*»⁶.

Quanto ai riscontri tematici ci si può limitare a questi cenni, senza evocare ulteriori confronti di natura anche lessicale, i quali, peraltro, sono stati già abbondantemente investigati dalla critica⁷.

È facilmente intuibile, dunque, come eventuali implicazioni del rapporto Montale/Grecia riescano a sospingersi ben oltre i confini della fortuna di Montale in Grecia.

L'istituzione di un parallelismo con un altro poeta greco, Costantino Kavafis (1863-1933), oltreché proficua sotto un profilo comparatistico, è assolutamente legittima e non soltanto perché, fra i Greci, fu il lirico più apprezzato da Montale. Avvicinando subito il dato tecnico, possiamo notare una significativa affinità nella scelta di un registro espressivo che si realizza, in Kavafis come in Montale, attraverso una lirica tutt'altro che ampollosa e magniloquente, ma ridotta, per così dire, simbolicamente "all'osso". In qualche poesia, anzi, Kavafis, proprio come Montale fa con i "poeti laureati" de *I limoni*, sconfessa l'opera declamatoria e vacua del contemporaneo Palamàs (1859-1943). Esemplifichiamo con una lirica del '25:

Apollonio Tianeò a Rodi

Sull'opportuna educazione e la cultura
discorreva Apollonio con un giovane
che edificava una sontuosa dimora
a Rodi. "Nell'entrare in un tempio"

⁶ *Ivi*.

⁷ Su Montale e Seferis, oltre ai ragguagli della STEVANONI, *Fortuna greca di Montale*, cit., pp. 53-54, si veda: A. CORRÀ, *Seferis e Montale: paralleli*, in *Omaggio a Seferis*, Padova 1970, pp. 197-232; F.M. PONTANI, *Ancora su Seferis e Montale*, in *Memoria di Seferis*, cit., pp. 339-341; TRIKUPIS, *Σεφέρης καὶ Μοντάλε*, cit.

disse, "con piacere vedrei ad esempio
che in quello, quantunque angusto,
vi fosse una statua d'avorio e d'oro,
che in un grande tempio una d'argilla e vile".
Una "d'argilla" e "vile": che malgusto!
E da vera ciarlatana dunque già molti inganna
(senza tanta avvedutezza). Quella d'argilla e vile.

Rifuggendo da ogni ridondanza *flamboyant*, lo stile di Kavafis incontra largo apprezzamento presso gli ermetici. Se si considera, poi, che l'elaborazione poetica di Kavafis precorre, dopo un avvio parnassiano e simbolista, i tratti caratteristici della poesia di Eliot, di Proust, di Gide e di altri poeti più giovani di una generazione, allora ci si convince senza remora che l'istituzione di quel rapporto con Montale è una volta di più legittimabile.

Si può asserire che in effetti Montale conosceva le linee essenziali di Kavafis ancora prima di scoprirlo direttamente; come se, attraverso l'esperienza personale, avesse scoperto un'immagine, a poco a poco ricostruita con tante e sparute tessere di un mosaico preesistente. A partire dal 1911 si assiste a un netto scivolamento nella radice oggettiva della forma lirica di Kavafis, dopo un primo tempo caratterizzato da un lirismo soggettivo e assoluto, il quale, però, non fu completamente sconfessato nell'opera seguente⁸.

Montale si colloca nel novero di quegli scrittori attratti per consanguineità dal fascino della poesia kavafiana. Quando lo scrittore genovese si affacciava alla ribalta della storia culturale era da poco iniziata la svolta poetica di Kavafis, in seguito all'abbandono dei moduli simbolistici e parnassiani, di cui invece Montale, proprio intorno a quella data, andava sperimentando i sapori e le tecniche.

Se un anello di congiunzione deve porsi fra lo spirito montaliano di fronte alla percezione della storia e l'immagine di un'epoca fatta propria da Kavafis, esso sarà nel rivelarsi entrambi i poeti interpreti e vati non conclamati di una civiltà senza confini geografici e senza ordini temporali. Ma anche nella condivisa aristocratica astrazione

⁸ È il Bien a raccomandare di non porre una rigorosa cesura tra poesie personali e impersonali o storico-erotico-didattiche, poiché "each of the modes implicitly includes the others"; si veda P. BIEN, *Three Generation of Greek Writers. Introduction to Cavafy, Kazantzakis, Ritsos*, Atene 1983, p. 44.

dal mondo (la quale, però, si origina e cresce nel mondo stesso, per assumere, senza essere poi così elitaria, una posizione *super partes*) Montale recupera un atteggiamento autobiografico che giustifica la sua ammirazione per il poeta greco. Rispetto agli autentici poeti nazionali, come Palamàs per esempio, il ruolo polare che ha assunto Kavafis non fu quello del vate, bensì dell'aedo. Egli fu il cantore di una civiltà in declino di cui registrava l'irreversibile stato entropico: quella dell'ultimo regno macedone, l'alessandrino. Una condizione che procede, dunque, faticosamente, a grado a grado degenerando, e che, pur senza speranza di ricreazione di quei valori che erano stati presunti perenni, alimenta consapevolmente l'idea di un tempo e di una civiltà diversi. Chissà quale valenza autobiografica potrà mai nascondere una poesia come quella per la *Tomba di Lisia filologo* del 1914:

Vicino, a destra di chi entra, nella biblioteca
di Bèrito, il dottissimo Lisia abbiamo sepolto.
Filologo, egli giace fra cose di cui reca,
forse memoria anche laggìù – lezioni, testi, un cumulo
di scolî, e glosse elleniche in ampi tomi. Molto
questo luogo s'addice a un uomo tanto colto.
E noi, volgendo ai libri, scorgeremo il suo tumulto
e renderemo onore a lui che ci fu tolto

[trad. Pontani]

la quale così da vicino, anche nella parte esclusiva della funzione monologante e nella rievocazione della figura di un defunto, la sola a sfuggire alla sferza dell'ironia⁹, rammenta la celebrazione di Montale *A Pio Rajna* in *Quaderno di quattro anni* (31 dicembre 1974). In questa poesia si sancisce l'assoluta inesistenza del tempo lineare tipico della concezione giudaico-cristiana della storia (forse implicitamente richiamata da un "esemplare di ciò che fu l'homo sapiens / prima che la sapienza fosse peccato") e a cui si sovrappone un tempo "ciclico" (quello che è "reversibile / come un nastro di macchina da scrivere"), marca invece di una tradizione pagana¹⁰:

⁹ Cfr. R. LUPERINI, *Storia di Montale*, Roma-Bari 1992², pp. 236-237.

¹⁰ Su questo componimento cfr. anche i rilievi di R. SCRIVANO, *Eugenio Montale: "Quaderno di quattro anni" o i modi della ragione*, "Critica letteraria", VI, 20 (1978), pp. 473-474.

A Pio Rajna

Non amo i funerali. I pochi che ho seguito
anonimo in codazzi di dolenti
ma non mai troppo a lungo
mi sono usciti di memoria. Insiste
forse il più antico e quasi inesplicabile.
Quando un ometto non annunciato da ragli
di olifanti o da cozzi di durlindane
e non troppo dissimile dal Mime wagneriano
scese nell'ipogeo dove passavo ore e ore
e con balbuzie di ossequio e confusione mia
disse il suo nome io fui preso da un fulmine
e quel fuoco covò sotto la cenere
qualche tempo ma l'uomo non visse più a lungo.
Non era un artigiano di Valtellina
o un villico che offrì rare bottiglie d'Inferno
ma tale che fece il nido negl'interstizi
delle più antiche saghe, quasi un uccello
senz'ali noto solo ai paleornitologi
o un esemplare di ciò che fu l'homo sapiens
prima che la sapienza fosse peccato.
C'è chi vive nel tempo che gli è toccato
ignorando che il tempo è reversibile
come un nastro di macchina da scrivere.
Chi scava nel passato può comprendere
che passato e futuro distano appena
di un milionesimo di attimo tra loro.
Per questo l'uomo era così piccolo,
per infiltrarsi meglio nelle fenditure.
Era un piccolo uomo o la memoria stenta
a ravvivarsi. Non so, ricordo solo
che non mancai quel funerale. Un giorno
come un altro, del '930.

Aver tradotto e assaporato il nettare di poeti stranieri ha significato verosimilmente per Montale, il Montale delle *Occasioni*, la ricostruzione ideale di un'Europa storicamente frantumata e contratta. Quanto alla Grecia, l'attenzione del poeta genovese è caduta non a caso proprio su Kavafis, colui che aveva rappresentato il suo spazio geografico ed esistenziale (il βίωμα si direbbe in greco) dal di fuori e diversamente dagli altri poeti di una Grecia indifferente alla sua presenza¹¹.

¹¹ Sul significato dell'uomo europeo, così come si annida nella raccolta delle *Occasioni*, si vedano alcuni suggestivi rilievi in GIACHERY, *La poesia di Montale*, cit., pp. 457-472.

In *Leggendo Kavafis*, che è una delle poesie della raccolta *Quaderno di quattro anni*, datata 17 febbraio 1975, tra le meno frequentate dalla critica, Montale compie un ricorso a una memoria di doppia valenza: da una parte il salto nella personale e intoccabile intimità del ricordo e, dall'altra, attraverso una sorta di metalinguaggio poetico, il richiamo a strutture di personale appartenenza.

Leggendo Kavafis

Mentre Nerone dorme placido nella sua
traboccante bellezza
i suoi piccoli lari che hanno udito
le voci delle Erinni lasciano il focolare
in grande confusione. Come e quando
si desterà? Così disse il Poeta.
Io, sovrano di nulla, neppure di me stesso,
senza il tepore di odorosi legni
e lambito dal gelo di un aggeggio
a gasolio,
io pure ascolto suoni tictaccanti
di zoccoli e di piedi, ma microscopici.
Non mi sveglio, ero desto già da un pezzo
e non mi attendo ulteriori orrori
oltre i già conosciuti.
Neppure posso imporre a qualche famulo
di tagliarsi le vene. Nulla mi turba. Ho udito
lo zampettio di un topolino. Trappole
non ne ho mai possedute.

Montale sembra voler suggerire un invito al compiacimento dell'atto di per sé desultorio, casuale (ancora "occasionale"?¹²) della memoria, scevra di ogni potere simbolico, surreale, o men che mai allucinatorio¹³ (non si tratta di un flusso di coscienza, tutt'al più del-

¹² A proposito di recuperi memorativi, proprio a *Leggendo Kavafis* è opportuno accostare *A Liuba che parte* (di *Occasioni*), dove ritornano, soprattutto nella prima parte, schegge di immagini comuni: "Non il grillo ma il gatto / del focolare / or ti consiglia, splendido / lare della dispersa tua famiglia. / La casa che tu rechi / con te rinvolta, gabbia o cappelliera?, / sovrasta i ciechi tempi come il flutto / arca leggera - e basta al tuo riscatto". (Ringrazio ancora una volta la Stevanoni per avermi suggerito questa notazione, con cui si permette di istituire un interessante legame tra le due raccolte di Montale).

¹³ Come lascia invece intendere A. MARCHESE, *Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, Torino 1996, p. 254, relativamente all'organizzazione del *Quaderno* di cui questa poesia fa parte: "Colpisce - scrive il critico - nel *Quaderno* la trasposizione

la memoria), benché non perda mai la parola poetica il suo potente carattere evocativo. Con larga probabilità la parola poetica è impiegata a riorganizzare un mondo inesistente oggettivamente (quello reale pare tornato nel caos), ma che, trovando il referente entro sé stessa, attraverso una schidionata di immagini, metafore dell'instabilità, richiede, anzi esige, di essere nuovamente ridefinita in una logica primordiale, in un *logos*, insomma, originario, nel quale torna a esistere e a esprimersi anche un principio di divinità, tanto per parafrasare la nota sentenza neotestamentaria di Giovanni I,1 (“Ev ἀρχῆ ἦν ὁ λόγος”). Dunque, con Scrivano, che sottolinea l'esemplarità di questa poesia nel senso di una massiccia presenza d'immagini irreali, le quali sostanzialmente ribaltano le funzioni logiche e richiamano la parola (e non la parola le immagini), possiamo riscrivere: “La citazione del poeta greco è collegata, per mezzo di un passaggio che anche contiene un rapido moto di repulsione (nell'opposizione tra ‘odorosi legni’ e ‘aggeggio a gasolio’) a una presa di coscienza/dichiarazione di sé che è precisa nella misura in cui recupera elementi poetici immagazzinati nella memoria e ripresi in toni diversi, arrivando a costruire una nuova realtà”¹⁴. Il poeta opera una sorta di risemantizzazione interna più che di oggetti, pure importanti nella loro interna costellazione simbolica¹⁵, più che di fatti o di sensazioni depositate nella memoria, di parole poetiche già codificate, passate cioè alla storia per altre circostanze. Qui è l'aspetto misterico/magico della parola, non negli oggetti che evoca, ma nella sua realtà assoluta, colta tutt'altro che nel segno di un realismo di tipo crepuscolare, bensì munita d'oggettiva correlazione, per impiegare la terminologia eliotiana, che bene ha adattato Seferis in un suo apprezzabile saggio comparatistico su Eliot e Kavafis¹⁶.

simbolica del sentimento di deiezione dell'io in un complesso di immagini che, proprio in virtù di un rimarcato e abnorme realismo, assumono l'evidenza e il valore di affabulazioni oniriche: sogni in presenza della ragione, si vorrebbe aggiungere, fantasmagorie meditative, allucinazioni metafisiche e, anche, incubi riemergenti dall'inconscio”.

¹⁴ SCRIVANO, *Eugenio Montale*, cit., p. 491.

¹⁵ Cfr. P.M. MINUCCI, *Kavafis*, Firenze 1979, p. 82: “gli ‘oggetti’ della poesia kavafiana si vanno [...] definendo su una strada che rinvia a quella seguita in Italia da Montale, per il processo di simbolizzazione cui saranno sottoposti gli ‘oggetti’ della sua poesia giungendo a qualificarsi quali oggetti-simbolo, ‘amuleti’ ”.

¹⁶ SEFERIS, *Poesia. Prosa* cit., pp. 547-584.

Delle due poesie di Kavafis legate al nome di Nerone, vale a dire *Il termine di Nerone* (Ἡ διορία τοῦ Νέρωνος) che è del 1918 e *I passi* (Τὰ βήματα: in una prima stesura il titolo era *I passi delle Eumenidi*¹⁷), composta nel 1909, è evidente la lettura montaliana di quest'ultima, che qui proviamo a ritradurre:

I passi

Sopra il suo eburneo letto, adornato
d'aquile coralline, dorme fondo
Nerone – ignaro, pacato e sereno,
forte nel vigore della carne
e nel rigoglio di giovanile bellezza.
Ma nella stanza d'alabastro che racchiude
degli Enobarbi l'antico larario
come sono inquieti i suoi Lari.
Tremano i piccoli dèi della casa
tentando di celare i loro corpi meschini.
Perché hanno udito un grido infausto,
un grido di morte salire dalla scala:
i passi di ferro che scuotono gli scalini.
E ora disanimati i tristi Lari
sul fondo del larario s'immergono,
e l'uno urta e fa cadere l'altro,
cade un piccolo dio sopra ad un altro
dopo aver compreso che grido fosse,
hanno inteso ormai i passi delle Erinni.

Il senso della storia, bisogna sottolineare, è essenziale anche in Kavafis. Tuttavia, non vi si deve attribuire il significato di mera funzione digressiva, da nostalgico *laudator temporis acti*, o allusiva e illusoria nello stesso tempo, in contrapposizione alla sua attualità, da cui è salutare la fuga. Tutt'altro. Propriamente la storia "correla" in Kavafis lo specchio del transeunte. Neppure, d'altronde, bisogna credere che il suo assiduo amore per la storia, così profondo da sostenere qualunque confronto con gli "esperti" storici (e Montale ricorda l'atteggiamento schivo di costoro di fronte all'erudizione di Kavafis¹⁸) sia un vezzo nostalgico, teso al recupero dell'imponente

¹⁷ Cfr. T. MALANOS, 'Ο Καβάφης, Atene 1957, p. 213 e C. KAVAFIS, *Poesie*, a cura di F.M. PONTANI, Milano 1961, p. 228.

¹⁸ E. MONTALE, *Un poeta greco*, in E. MONTALE, *Prose e racconti*, a cura di M. FORTI e L. PREVITERA, Milano 1995, p. 498.

significato di una classicità perduta. Illuminanti in proposito sono alcune riflessioni di Seferis, che conviene rileggere per esteso:

Le parole di Kavafis: "Io sono un poeta storico" [...] non possono voler dire se non poeta che ha senso storico. Su questo argomento Eliot ha idee assai concrete. Vediamo alcune caratteristiche. Il senso storico di Eliot "porta di conseguenza la concezione non solo di ciò che è remoto, del passato, ma anche della sua attualità" e "forza l'uomo a scrivere non soltanto con la propria generazione nel sangue, ma anche col sentimento che l'intera letteratura d'Europa, da Omero in poi, costituisce una categoria simultanea". Non è un pigro abbandono a vecchie tiepide consuetudini, ma è "ciò che dà allo scrittore la più acuta consapevolezza del proprio posto nel tempo, della propria contemporaneità". La coscienza storica offre inoltre all'odierno scrittore un metodo per esprimere "determinati elementi stabili della natura umana" e, insieme, "per dare forma e significato all'immenso panorama d'inerzia e d'anarchia che è il mondo contemporaneo". Non so quali fossero le opinioni di Kavafis sul mondo contemporaneo, né sul valore dell'uomo in genere. Ma guardando la sua opera non posso non osservare che la sua coscienza poetica si comporta come se fosse d'accordo con queste idee, e il suo senso storico non solo lo rende acutamente contemporaneo, ma gli offre a un tempo lo stesso metodo. La costante umana che Kavafis esprime senza mai posa, e in grado assai più elevato d'ogni altro suo motivo caratteristico, è l'inganno, la beffa; e il panorama delineato dalle sue poesie è un mondo d'ingannati e d'ingannatori¹⁹.

Del resto, Kavafis non parla mai di Pericle e di un'epoca aurea di Atene, ma orienta l'attenzione su città, figure e fatti marginali, satelliti rispetto alla storia ateniese. "Il mondo di Kavafis – annota ancora Seferis – si trova ai confini dei luoghi, degli uomini dell'età che egli illuminò con tanta cura analitica; là dove esistono mescolanze, trapassi, trasposizioni, trasgressioni; in città la cui luce splende e vacilla: Antiochia, Alessandria, Sidone, Seleucia, l'Osroene, la Commagene; è un mondo d'ermafroditi, e la loro lingua è un miscuglio"²⁰.

Ogni richiamo è alla marginalità del personaggio; così marginale quanto inopportuna risulta ogni sua azione quando decide di intervenire e Kavafis non lesina anche su paradigmi mitologici, talora,

¹⁹ SEFERIS, *Poesia. Prosa*, cit., pp. 573-574 (trad. Pontani).

²⁰ *Ivi*, p. 575 (trad. Pontani).

forse dietro suggestioni non solo pseudo-omeriche ma anche dannunziane²¹: è esemplare il caso di Metanira (cfr. la poesia *Interruzione*²²), l'incauta moglie del re d'Eleusi, che interrompe la realizzazione di un disegno divino quale l'immortalità che Demetra avrebbe conferito al piccolo Demofonte se non fosse stata stoltamente interrotta da Metanira.

Ma anche qui, in questa rappresentazione, certo vuole esserci un pezzo dell'uomo Kavafis, e ciò ha avvertito bene anche Montale: "Kavafis ha trasferito se stesso in personaggi più o meno immaginari [...] facendo rivivere un mondo ellenistico e tardo bizantino ch'egli avvicina al nostro oggi e sente come nostro contemporaneo"²³. E in precedenza Montale aveva rimarcato questo pseudo-storicismo, o storicismo apparente (che pure certa critica kavafiana continua a lodare), che sfiora invece ogni ambito temporale, ribaltandone i termini: "Kavafis affolla le sue poesie di personaggi storici; ma è un rovesciatore di miti e di leggende. Cesare e Cleopatra sono suoi contemporanei ma appaiono di riflesso nelle sue pagine. Il suo interesse va al loro figlio Cesarione, il pallido sensitivo ragazzo di cui nelle storie si leggono solo poche righe; e ch'egli ci dipinge dopo la caduta di Alessandria, sperando abbiano pietà di lui gli stolti che al suo passaggio sussurravano: 'Sono troppi questi Cesari!'"²⁴.

Questo riavvicinamento non è frutto di una nostalgia, come dirà nel seguito del saggio, ma di una volontà di rintracciare quelle cifre che nella storia hanno denunciato la più forte variabilità del tempo: le epoche, insomma, che con maggiore violenza hanno lasciato impresso il segno di un loro passaggio. Quella di Kavafis è dunque l'autentica percezione di un decadente, di un esteta *sui generis*, che avverte, con pieno controllo e lucidità peraltro, l'instabilità di un'epoca, la condizione ibrida di un passaggio, proprio com'era l'epoca

²¹ Avverte comunque Pontani (KAVAFIS, *Poesie*, cit., p. 227) che "il contatto [scil. con D'Annunzio] è casuale: Kavafis conobbe l'italiano ed ebbe tra mano poesie di D'Annunzio, ma, probabilmente, solo anteriori al 1869". Per la definizione del mito si veda lo pseudo-omerico *Inno a Demetra*, in *Inni omerici*, a cura di F. CASSOLA, Milano 1986³, vv. 233-257 e, per l'analogo caso di Teti e Achille, il commento a p. 477.

²² In KAVAFIS, *Poesie*, cit., pp. 12-13 (Διακοπή).

²³ MONTALE, *Un poeta greco*, cit., p. 496 (cfr. Appendice 3.4).

²⁴ MONTALE, *Un poeta alessandrino* (cfr. Appendice 3.3). Il riferimento è alla poesia *Cesarione* (Καίσαριών) del 1918 (cfr. KAVAFIS, *Poesie*, cit., pp. 92-93).

alessandrina, con la sua commistione di religioni e di culti, di moralità e immoralità, fino alla confusione. Questo carattere decadente ha già posto in evidenza Montale, il quale mostra tutta la sensibilità di cogliere la sottile, quasi comune e familiare, ironia kavafiana, tanto da porre un solido veto all'etichetta parnassiana che taluno aveva continuato ad attribuire al poeta greco: "Suppongo però che la sua erudizione fosse quella dell'artista che prende il suo bene dove lo trova e se ne infischia dell'esattezza storica; l'erudizione di un moderno esteta, insomma, qualcuno ha detto di un parnassiano: ma come conciliare col gelo del *Parnasse* il tragicomico *sense of humour* di molte poesie kavafisiane? L'esteta ch'era in lui è rivelato, tuttavia, da certi oggetti o indumenti d'uso che egli ha lasciato: pantofole di velluto ricamate, statue arcaiche, bellissimi vasi smaltati; dallo scrupolo ch'egli pone nel citare le sue fonti (un coacervo che farebbe impazzire un vero storico) e infine dall'insistenza con cui egli si descrive come scultore e come artefice, come personaggio che occupa un posto insigne nella civiltà del suo tempo"²⁵. Allora il richiamo storico funziona in Kavafis, come ha sintetizzato Vitti, nel valore di un'"omologia" all'età contemporanea e ai suoi problemi non sempre coerentemente distinguibili²⁶.

Evocare Kavafis ha senso per Montale soltanto se si instaura un processo di fitti richiami e di referenze che attraversano innanzitutto intratestualmente il linguaggio stesso montaliano. E bisogna far attenzione che nel *quinto* Montale (o il *secondo*, per taluni o, meglio, nel Montale di *Quaderno di quattro anni*) è proprio il linguaggio l'assoluto protagonista insieme con il suo peso retorico, mentre gli oggetti sono messi da parte, svuotati di ogni virtuale referenza. Come rileva ancora Scrivano, qui "il linguaggio, privo di referenti esterni, rivela di averne uno saldissimo in se stesso, la comunicazione, per essere, non ha bisogno di comunicare qualcosa che, come nella commedia di Jonesco [*La cantatrice calva*], sarebbe un modo per tradire istantaneamente qualsiasi messaggio, costringere ad essere altro da quello che è. Fuori dall'inquietudine della situazione non v'è nulla: l'attesa opaca continua, senza alcuna luce che non sia di lampi im-

²⁵ MONTALE, *Un poeta greco*, cit., p. 498 (cfr. Appendice 3.4).

²⁶ Cfr. M. VITTI, *Storia della letteratura neogreca*, Roma 2001, p. 240.

provvisi e brevi e neppur raggiungibili pienamente. Quella che può essere apparsa parabola è in realtà una linea sempre uguale²⁷.

L'attesa opaca, straniante, carica di angoscia, che traspare nell'ultimo autoironico Montale si salda efficacemente con la presentazione dell'unica traduzione (mediata) da Kavafis: *Aspettando i Barbari*.

I Barbari

Sull'agorà, qui in folla, chi attendiamo?

– I Barbari, che devono arrivare.

– E perché i Senatori non si muovono?

Che aspettano essi per legiferare?

– È che devono giungere, oggi, i Barbari.

Perché dettare leggi? Appena giunti,

i Barbari, sarà compito loro.

– Perché l'imperatore s'è levato
di buon ora ed è fermo sull'ingresso
con la corona in testa?

– È che i Barbari devono arrivare
e anche l'Imperatore sta ad attenderli
per riceverne il Duce; e tiene in mano
tanto di pergamena con la quale
gli offre titoli e onori.

– E perché mai
sono usciti i due consoli e i pretori
in toghe rosse e ricamate? e portano
anelli tempestati di smeraldi,
braccialetti e ametiste?

– È che vengono i Barbari e che queste
cose li sbalordiscono.

– E perché
gli oratori non son qui, come d'uso,
a parlare, ad esprimere pareri?

– È che giungono i Barbari, e non vogliono
sentire tante chiacchiere.

²⁷ Cfr. SCRIVANO, *Eugenio Montale*, cit., p. 486. Si veda anche LUPERINI, *Storia di Montale* cit., pp. 236-237.

– E perché
tutti sono nervosi? (I volti intorno
si fanno gravi). Perché piazze e strade
si vuotano ed ognuno torna a casa?
– È che fa buio e i Barbari non vengono,
e chi arriva di là dalla frontiera
dice che non ce n'è più neppur l'ombra.
– E ora che faremo senza i Barbari?
(Era una soluzione come un'altra,
dopo tutto...).

La suggestione più forte che ha indotto Montale alla scelta di questa poesia può senz'altro risiedere nella metafora dell'abbandono alle trame del destino, che sottentra come estrema soluzione a un'angosciante attesa, chiamata a rimarcare l'ineluttabile inanità dell'uomo (di quale allusività – ci si chiede – potrebbe caricarsi la traduzione, benché non condotta sull'originale greco, del più neutro verso “*νὰ δεχθεῖ τὸν ἀρχηγό τους*” di Kavafis, resa “per riceverne il Duce?”), variamente evidenziata nella poesia montaliana e ricordata in una prosa del '59 (intitolata all'“Odradek” kafkiano), confluita successivamente nella raccolta *Auto da fé*²⁸.

Un poeta greco è il titolo dell'ultimo, stravagante, *reportage* della trilogia prosastica dedicata alla Grecia. Tra il maggio e il giugno del '62 erano originariamente apparsi sul “Corriere della Sera” i tre articoli: *Lepanto, maggio* (poi, *Sulla Via Sacra*), *Il carattere dei Greci*, e *Atene, giugno* (poi, *Un poeta greco*). Questi rendiconti di viaggio andranno a costituire in un secondo momento la sezione delle prose dal titolo indicativo *Fuori di casa*. Si tratta, insomma, del frutto di Montale giornalista, recensore e corrispondente culturale del “Corriere della Sera”, il giornale con cui sin dal '46, e più sistematicamente dal '48 (con la condizione contrattuale di produrre cinque elzeviri al mese), inizierà un'attività di collaborazione. Fra i numerosi saggi alcuni andranno a costituire il *corpus* dei poemetti in prosa della *Farfalla di Dinard*, che è del 1956 (ripubblicata nel '60 in edi-

²⁸ E. MONTALE, *Auto da fé. Cronache in due tempi*, a cura di G. ZAMPA, Milano 1995, pp. 109-110.

zione più ampia e ancora nel '75) e di cui la raccolta *Fuori di casa*, composta nel '69 e ripresa nel '75, sarà poi la naturale prosecuzione²⁹.

Al di fuori del bozzetto folkloristico che prevale nei due saggi *Sulla Via sacra* e *Il carattere dei Greci* e che rientra nello stile di una letteratura odepica, il terzo scritto, quello dedicato a Kavafis e alla percezione poetica dell'universo ellenico moderno, assume delle proporzioni spaziali e uno spessore culturale ben diverso, come ha voluto sottolineare il Forti, dal ritratto-racconto alla moda del Cecchi di *Et in Arcadia ego* (Milano 1936), per configurarsi come un "ritratto" storico-critico forse più consentaneo per una sezione del volume montaliano *Sulla poesia*³⁰.

Non è peregrino, a questo punto, rammentare che Kavafis, insieme con Sikelianòs, Seferis, Kazantzakis, Ritzos ed Elitis, si annovera tra coloro che hanno valicato la ribalta dello scenario europeo, e di certo Kavafis è, fra questi, il poeta più noto, a giudicare dall'attenzione che i nostri letterati, anche se solo desultoriamente, gli hanno rivolto. Più massiccia è stata tale attenzione allorquando furono disponibili in traduzione raccolte antologiche sulla poesia greca contemporanea e in particolare le sue poesie, per opera soprattutto di B. Lavagnini³¹, P. Stomeo³², M. Vitti³³ e F.M. Pontani. Dal '69, anzi, compatibilmente con gli studi e i commenti che proprio Pontani andava mettendo a punto per la definitiva sistemazione mondadoriana (la prima edizione integrale risale al 1961), le "letture" kavafiane si moltiplicano nei discorsi dei nostri scrittori, dopo timidi accenni già a partire dal secondo decennio del secolo (è del giugno 1922 la presentazione di A. Cartraro di *Un poeta della nuova Grecia* sul "Popolo Romano"). Si interessarono così a vario titolo del poeta greco di Alessandria scrittori come Marinetti, Ungaretti, Giudici, Caproni, Moravia, Betocchi, Bo, Chiara, Del Buono, Pam-

²⁹ Per i riferimenti cronologici ci basiamo sulla documentata introduzione di M. Forti all'edizione mondadoriana di MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. XI-CX.

³⁰ *Ivi*, p. XLIX.

³¹ M.B. LAVAGNINI, *Trittico Neogreco. Porfiras - Kavafis - Sikelianos*, Atene 1954 e ID., *Ariodafnusa. 32 poeti neogreci (1880-1940)*, Atene 1957.

³² P. STOMEO, *Antologia della lirica greca moderna*, vol. I, Matino (Le) 1955.

³³ M. VITTI, *Poesia greca del '900*, Parma 1957, su cui esiste una nota di recensione di Montale.

paloni, Pignotti, Simongini, Valori, Musa, Sereni e, fra questi, con il contributo più corposo, anche Montale. Un ruolo di importante mediazione, alimentato da "stima e simpatia" reciproca proprio con Montale, deve aver giocato, poi, la poetessa-traduttrice italoфона Margherita Dalmàti, di cui Stevanoni ricostruisce un sicuro ed essenziale quadro di riferimento³⁴.

Suggestivamente il richiamo non casuale a Kavafis che si trova in Cesare Garboli, studioso di Sandro Penna³⁵, immettendo il lettore di nuovo nell'universo montaliano fin dal titolo: *Penna, Montale e il desiderio*, alimenta la forte tentazione di approfondire il parallelismo tra Kavafis e Penna, ma i limiti di questo studio impongono solo qualche accenno fugace. In numerosi punti il saggio di Garboli è illuminante dal nostro punto di vista, soprattutto là dove si sottolinea l'interesse di Montale per gli "scrittori irregolari e per gli scrittori di talento"³⁶. Tale interesse è riferibile a Penna, che egli scopre nel '32, ma tende implicitamente a estendersi anche ad altri nomi della cultura europea, tra cui Kavafis, il poeta in definitiva più "irregolare" della Grecia moderna. E anche il poeta greco che, geograficamente (in quanto alessandrino) più al margine degli altri per un subdolo gioco della sorte, era diventato internazionalmente il più noto, a dispetto anche degli sforzi dei bardi nazionali come Kostis Palamàs (1859-1943). È un fenomeno che Montale aveva pienamente percepito, sottolineando che "Kavafis è infatti il solo moderno poeta greco che abbia raggiunto fama internazionale e la sua reputazione (sembra un paradosso) è aumentata dal fatto ch'egli, a differenza di altri grandi suoi predecessori, non è stato mai un bardo nazionale, un padre della patria, non ha subito, cioè, la sorte di quei poeti 'risorgimentali' che la Grecia (non meno dell'Italia) ha consacrato e che l'estero considera come prodotti locali, da non portarsi fuori sede"³⁷.

L'ossessiva omosessualità che pervade le poesie di Penna è una cifra che accomuna molta parte della poesia kavafiana, se si pensa

³⁴ STEVANONI, *Fortuna greca di Montale*, cit., pp. 5-27.

³⁵ S. PENNA, *Poesie*, a cura di C. GARBOLI, Milano 1995.

³⁶ C. GARBOLI, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano 1996, p. 37.

³⁷ MONTALE, *Un poeta greco*, cit., p. 495 (cfr. Appendice 3.4).

alla forte carica emotiva di numerose tra le *Poesie erotiche*³⁸. Ma soprattutto nei concetti che scandiscono il senso del tempo e dell'esistenza si riconoscono molti tratti della poesia di Kavafis. Se si parla di inetichebbilità fra le caratteristiche prominenti della poesia di Penna, di atipia rispetto a una pacifica collocazione fra le categorie più tradizionali e moderne, fino a esumere la definizione di alessandrinismo, allora non esiste migliore parallelo che Kavafis, autentico epigono della poesia alessandrina, di cui egli riesce senza troppo sforzi anche a riproporre i moduli fonici.

Dicevamo del concetto del tempo (quello che sarà centralissimo e onnicomprensivo dell'esperienza umana in Montale, soprattutto nelle sue ultime raccolte³⁹), un tempo qui legato particolarmente al ricordo e all'istante che ne definisce i labili confini. Esso è così immaginato da Penna in una poesia che lo stesso Montale leggerà nel '32, avanti la stesura dei suoi *Mottetti: La vita... è ricordarsi di un risveglio*⁴⁰:

La vita... è ricordarsi di un risveglio
triste in un treno all'alba: aver veduto
fuori la luce incerta: aver sentito
nel corpo rotto la malinconia
vergine e aspra dell'aria pungente.
Ma ricordarsi la liberazione
improvvisa è più dolce: a me vicino
un marinaio giovane: l'azzurro
e il bianco della sua divisa, e fuori
un mare tutto fresco di colore.

Viene automatico e naturale l'avvicinamento almeno al seguente testo di Kavafis:

Lontano

Questo ricordo lo vorrei ridire...
Ma ormai s'è così spento... quasi più nulla resta –
perché lontano giace, negli anni della prima adolescenza.

³⁸ Si veda ora anche il volume C. KAVAFIS, *Poesie erotiche*, Milano 1986, per la cura di N. CROCETTI.

³⁹ In particolare si veda L. GRECO, *Tempo e "fuor del tempo" nell'ultimo Montale*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale*, cit., pp. 487-494.

⁴⁰ Il testo in Penna, *Poesie*, cit., p. 3.

Pelle come di gelsomino fatta...
Quella sera d'agosto – ma era agosto?...
Ricordo appena gli occhi; erano azzurri, credo...
Ah sì, azzurri, uno zaffiro azzurro.

Nei versi risuona la fugacità, dolorosa, persino del ricordo: odori e sensazioni sono scomparsi e in ogni caso non più riproponibili nella loro interezza⁴¹. “Non c'è in Penna – commenta Garboli – lo struggimento per il passare del tempo, o la percezione storica del tempo, la sua *vanitas*. Penna, come Kavafis, è stoico, uno stoico che vive la vita di un epicureo, ma, a differenza di Kavafis, non è un poeta moderno ma antico”⁴². In effetti, il ricordo del marinaio che si rinnova in Penna è una ricostruzione ipnotica, allucinata forse, meno realistica del ricordo di Kavafis che, invece, appartiene al tempo storico, andato, sfumato. L'amore efebico, scevro da ogni moralismo farisaico, trionfa rispettivamente in Penna, che in questo modo epigrammatico definisce la giovinezza nella sezione *Croce e delizia* (1927-1957)⁴³:

Forse la giovinezza è solo questo
perenne amare i sensi e non pentirsi

e in Kavafis, di cui si può accostare a Penna una poesia scritta nel '18: *Comprensione* (Νόησις).

La mia giovinezza, gli anni del mio piacere –
solo adesso ne vedo chiaro il senso.

Quanti vani pentimenti, inutili...
Ma non ne comprendevo il senso, allora.

Nella mia giovinezza dissoluta
prendevo forma intento di poesia,
disegnava quell'arte i suoi confini.

Perciò non erano mai fermi i miei rimpianti.
E il proposito di smettere, di cambiare,
durava al massimo due settimane.

⁴¹ Sulla poesia indugia particolarmente il commento di MINUCCI, *Kavafis*, cit., pp. 53-60.

⁴² GARBOLI, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. 7.

⁴³ PENNA, *Poesie*, cit., p. 239.

Il profondo sentire che tutto scorre, l'acuta percezione del flusso temporale che, in fondo, nulla muta se non nella dimensione dell'individuo, dell'uomo che si corrompe, destinato com'è a un perenne isolamento dalla realtà, fino ad andare, per così dire, in dissonanza col tempo, agisce da protagonista nella poetica di Kavafis. È sufficiente ricordare una sequenza di poesie, scritte prima del 1911, come *Città* (Πόλις) per esempio, facilmente accostabile per l'ossessione con cui si ripropone una realtà sempre anonima e decettiva, all'"osso" *Forse un mattino andando*, ovvero *Candele* (Κεριά), *Mura* (Τείχη), *Le finestre* (Τὰ παράθυρα). Di queste due ultime, almeno, varrà la pena di rileggere i versi e proiettare il fuoco dei significati (purtroppo non quello dei significanti) direttamente su Montale, senza ulteriori commenti.

Mura

Senza riguardo, senza pudore né pietà,
m'han fabbricato intorno erte, solide mura.
E ora mi dispero, inerte, qua.
Altro non penso: tutto mi rode questa dura
sorte. Avevo da fare tante cose là fuori.
Ma quando fabbricavano come fui così assente!
Non ho sentito mai né voci né rumori,
M'hanno escluso dal mondo inavvertitamente.

[trad. Pontani]

Non sarà certo sfuggito a Montale, nella sua ansia di ricerca di uno spazio privilegiato di poesia, il titolo del componimento kavafiano, quello che esprime e sancisce il definitivo distacco, inconsapevole prima, ironico poi, di Kavafis con la realtà circostante.

Finestre

Queste oscure camere, ove trascorro
giorni di noia, su e giù percorro
in cerca di finestre. – Quando s'aprirà
una finestra, di conforto è l'unica via. –
Finestre però non si trovano o non so
trovarle. Forse è meglio non trovarle.
Forse la luce sarà un'altra tirannia.
Chissà quali cose nuove mostrerà.

Proprio di quest'ultima c'è chi ha voluto mostrare un afflato più ampio e meno originale, ricollegando la poesia ad alcune espressioni di *Paludes* di Gide, o richiamando alcune somiglianze con *Les fenêtres* di Mallarmé, ma con scarsa incisività, mentre la recensione che ne fece Moravia sul "Corriere della Sera" nel luglio del '59 ha mostrato una tipicità tutta dello scrittore alessandrino⁴⁴. Chi è familiare con certe tematiche montaliane degli *Ossi di seppia* non può non riconoscere subito l'insofferenza nei confronti della vita, l'angoscia e il dolore che il solo pensiero di vivere suscitano e non richiamare alla mente un'incalzante idea di "stagnazione" dell'esistenza, così come è fotografata p. es. nella chiusa di *Botta e risposta II* (1962) di *Satura*: (dove si rincontra, fra l'altro, l'immagine, anzi il suono del "ticchettio di zoccoli" identico ai suoni "tictaccanti di zoccoli" di *Leggendo Kavafis*):

A liberarci, a chiuder gli intricati
cuniculi in un lago, bastò un attimo
allo stravolto Alfeo. Chi l'attendeva
ormai? Che senso aveva quella nuova
palta? e il respirare altre ed eguali
zaffate? e il vorticare sopra zattere
di sterco? ed era sole quella sudicia
esca di scolaticcio sui fumaioli,
erano uomini forse,
veri uomini vivi
i formiconi degli approdi?

La scelta delle traduzioni poetiche di Montale non rientra – come ha osservato Luperini – in un disegno di approccio sistematico a un determinato scrittore straniero, quasi la traduzione fosse una soglia di accesso all'opera complessiva, e la presenza di una sola poesia di Kavafis nel *Quaderno di traduzioni* ne è già la riprova. Ciò non toglie, ovviamente, che Montale non abbia letto altro del poeta greco. Al contrario, deve averlo fatto anche a fondo, visto che *Leggendo Kavafis* confessa apertamente tale esperienza e i dati per la sua presentazione nelle prose di *Fuori di casa* sono complessivamente ben documentati. In ogni caso, bisogna metter conto che l'accostamento montaliano agli autori stranieri è senz'altro estemporaneo, desultorio,

⁴⁴ Cfr. la nota alla poesia in KAVAFIS, *Poesie*, cit., p. 227.

da autodidatta; in una parola “occasionale”, dettato piuttosto “dall'accensione esistenziale e/o dallo stimolo formale che un singolo testo gli offre, presentandosi a lui, dunque, come ‘occasione’ individuale”⁴⁵. Risultano incontri promossi all’insegna di una soddisfazione vitale, ineliminabile, comunque guidati da un felice sesto senso: “Sono in gioco – scrive Zampa – affinità elettive, ‘occasioni’ in senso meno drammatico di quello altrove inteso, ma altrettanto nobile: la riprova è data dalla qualità altissima del linguaggio, dal ritmo immediatamente riconoscibile. Più che di traduzioni è giusto parlare di originali eseguiti su spinta, dietro accensione di motivi sentiti come propri”⁴⁶. L’incontro con la poesia di Kavafis può senza difficoltà rientrare nel caso della “accensione esistenziale”, senza godere, purtroppo, a pieno del livello formale che Montale, come ha sempre dichiarato, non ha potuto mediare direttamente dal testo originale⁴⁷. Si limitò a leggerne una traduzione inglese inizialmente di John Mavrogordato⁴⁸ e in seguito di W.H. Auden, che a sua volta sfruttava la versione francese di M. Yourcenar (coadiuvata da K.Th. Dimaràs). Del resto, per leggere a fondo Kavafis occorre una larga competenza nei fatti di lingua, tanto più che egli si serve volutamente, anche per vezzo da salotto, di un ibridismo linguistico che muove sperimentalmente dai più lontani recessi del greco ellenistico e bizantino, cristallizzato in un’immobile *katharevusa* (la lingua dotta), per inoltrarsi nella forma colloquiale più comune, puntellandosi sull’espressione in volgare⁴⁹. E poco importa, allora, se si tratta di un meccanismo che, fondante certo nella pratica di Kavafis, purtroppo Montale non poté leggere in modo diretto nel poeta greco, poiché egli stesso ne era in prima battuta sommamente competente di fronte alla tradizione italiana.

⁴⁵ LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 78.

⁴⁶ G. Zampa, Introduzione a E. MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano 1984, p. LII.

⁴⁷ In una nota alla redazione del *Quaderno di traduzioni* dichiara che “La poesia *I Barbari* di Kavafis è stata da me tradotta dall’inglese. Ne offro il testo neogreco per i pochi che possano controllare che cosa resta dell’originale nella traduzione di una traduzione. Io non saprei come compiere questa verifica”; citato nelle *Note ai testi*, in MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 1146.

⁴⁸ Cfr. più avanti, Appendice 3.4.

⁴⁹ Illuminanti al riguardo le pagine dello studio di M. PERI, *Quattro saggi per Kavafis*, Milano 1978.

1.2. *La lettera da Kifissia*

La presenza della Grecia in Montale torna in *Botta e risposta III* (datata al novembre del '68) della raccolta *Satura: un frammento di memoria attraverso un'amicizia saldata dalla passione per la musica e dalla persecuzione della storia*.

Ho riveduto il tetro dormitorio
dove ti rifugiasti quando l'Almanacco
di Gotha straripò dalle soffitte
del King George e fu impietoso al povero
malnato. Già la pentola bolliva
e a stento bolle ancora mentre scrivo.
Mi resta il clavicembalo arrivato
nuovo di zecca. Ha un suono dolce e quasi
attutisce (per poco) il borbottio
di quel bollore. Meglio non rispondermi.

La *Lettera da Kifissia* rimesta i torbidi momenti ("già la pentola bolliva") seguiti in Grecia al fatidico 21 aprile 1967, quando si diffuse, con sorpresa generale, l'avvenuta instaurazione della legge marziale⁵⁰. Era iniziato il periodo del regime dei colonnelli. L'innominato interlocutore greco di Montale è Margherita Dalmati, fedele ammiratrice e traduttrice del poeta genovese, irretita dalla sua poesia fin dai primi momenti di presenza in Italia⁵¹. "Nella produzione risalente agli anni del noviziato poetico della Dalmati è agevolmente identificabile una trama di riferimenti perspicui alla poesia montaliana. Tale acclimatazione indusse la Dalmati a tradurre alcune liriche di Montale [...] *La casa dei doganieri, 11 Mottetti, Notizie dall'Amiata, L'arca, Piccolo testamento*"⁵². Insieme amarono la musica, che fu lieve conforto all'aspro suono della tirannide ("Mi resta il clavicembalo [...]. Ha un suono dolce e quasi / attutisce (per poco) il borbottio / di quel bollore"), ma che soprattutto insieme alla poesia e alle "ombre che si nascondono / tra le parole", costituiscono le uniche e sublimi armi, "poche ma durature", con cui può combattere – risponde Montale – il poeta, senza l'onta della vigliaccheria o il solenne omaggio del martire:

⁵⁰ Cfr. anche F. CROCE, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Genova 1991, pp. 83-84.

⁵¹ Cfr. STEVANONI, *Fortuna greca di Montale*, cit., pp. 6-9.

⁵² *Ivi*, p. 7.

Di quel mio primo rifugio
io non ricordo che le ombre
degli eucalipti; ma le altre,
le ombre che si nascondono
tra le parole, imprevedibili,
mai palesate, mai scritte,
mai dette per intero,
le sole che non temono
contravvenzioni,
persecuzioni, manette,
non hanno né un prima né un dopo
perché sono l'essenza della memoria.
Hanno una forma di sopravvivenza
che non interessa la storia,
una presenza scaltra, un'asfissia che non è
solo dolore e penitenza.

E posso dirti senza orgoglio,
ma è inutile perché
in questo mi rassomigli,
che c'è tra il martire e il coniglio,
tra la galera e l'esilio,
un luogo dove l'inerte
lubrifica le sue armi,
poche ma durature.

Resistere al vincitore
merita plausi e coccarde,
resistere ai vinti quand'essi
si destano e sono i peggiori,
resistere al peggio che simula
il meglio vuol dire essere salvi
dall'infamia, scampati (ma è un inganno)
dal solo habitat respirabile
da chi pretende che esistere
sia veramente possibile.

Ricordo ancora l'ostiere
di Xilocastron, il menu
dove lessi barbunia, indovinai
ch'erano triglie e lo furono,
anche se marce, e mi parvero
un dono degli dèi. Tutto ricordo
del tuo paese, del suo mare, delle
sue capre, dei suoi uomini,
eredi inattendibili di un mondo

che s'impara sui libri ed era forse
orrendo come il nostro.
Io ero un nume
in abito turistico, qualcosa
come il Viandante della Tetralogia,
ma disarmato, innocuo, dissotterrato,
esportabile
di contrabbando da uno specialista.

Ma ero pur sempre nel divino. Ora
vivo dentro due chiese che si spappolano,
dissacrate da sempre, mercuriali,
dove i pesci che a gara vi boccheggiano
sono del tutto eguali. Se non fosse
che la pietà è inesauribile eppure
è un intralcio di più, direi che è usata male.
Ma la merito anch'io? Lascio irrisolto
il problema, sigillo questa lettera
e la metto da parte. La ventura
e la censura hanno in comune solo
la rima. E non è molto.

2. *Le traduzioni*

Oltre al preciso sguardo d'insieme, tutt'ora insostituibile, tracciato dalla Stevanoni nel '73⁵³, ove si prendevano in considerazione gli unici cinque traduttori di alcune poesie montaliane, possiamo aggiungere che il novero dei traduttori non è aumentato di molto, passando recentemente a otto o nove. Pertanto, senza ripetere le analisi della Stevanoni sulle scelte stilistiche nelle traduzioni della Dalmàti, di Nikolareizis, di Alepis, della Kopp e di Lorentzatos, procederemo sulla stessa falsariga a considerare una campionatura di aspetti stilistici dei nuovi tributi a Montale.

Va subito detto che, fra le più vistose e, talora, inevitabili violenze al testo montaliano intercorrono arbitrari inserimenti di sostantivi, di sintagmi pronominali o di protasi esplicative che diluiscono e blandiscono le tensioni ritmico-semantiche ricercate dell'originale, fino a ribaltare il verso prosastico di Montale e la sua ironica corrosione metrico-ritmica in una mera prosa versificata. In alcuni casi la menda può ritenersi veniale, ma solo perché non avvertita dai Greci

⁵³ *Ibid.*

come tale, i quali, purtroppo, in circostanze come queste non dispongono (o non vogliono più disporre) di uno statuto morfologico-lessicale così duttile che la lingua greca d'un tempo possedeva. Certe raffinatezze stilistiche oggi non riescono più se non ricorrendo a una trasgressione (orientata verso il passato) dell'ammodernamento della lingua.

Quest'aspetto di blanda equivalenza tra le attuali competenze dell'una (la greca) e dell'altra lingua (l'italiana) non deve essere trascurato, pur considerando che ambedue abbiano lo stesso sofferto vistosi livellamenti storici. E, come si sa, in Montale talora il livellamento linguistico non è storico o casuale, bensì concertato. Con certa evidenza Montale appare tanto più gran poeta quanto maggiori sono le difficoltà che ogni suo traduttore ha incontrato e cercato di sormontare. Ma non si tratta sempre e comunque di difficoltà, è bene precisarlo, di natura soggettiva, bensì soprattutto d'ordine ermeneutico che la poesia stessa di Montale non agevola per nulla, anzi complica. Dunque, ogni traduttore, pur ossequioso della fedeltà globale, si è rivelato fedelissimo nella parzialità, interpretando ed esaltando l'aspetto che la propria sensibilità stimolava più degli altri. Insomma, come di solito accade nelle traduzioni, anche i traduttori di Montale hanno prodotto dei lavori che rispecchiano piuttosto sé stessi che l'autore originale, sacrificando spesso le cifre ineludibili del testo di partenza (versificazione, assonanze, echi, connotazioni semantiche ecc.).

Si può aprire la nuova rassegna, di cui ovviamente i limiti di spazio imporranno una stretta selezione, partendo dal volumetto antologico curato da Panajotis Chatzigakis, il quale, già familiare con la poesia di Ungaretti, traduce quasi per intero (sono fuori *Falsetto* e *Ministrels*) la raccolta *Ossi di seppia* ('Εουτζένιο Μοντάλε, *Σουπιό-κόκαλα*, εισαγωγή - μετάφραση Παν. Χρ. Χατζηγάκη, 'Αστρολάβιος Εὐθύνη 31, Ατene 1995, pp. 102). Esemplifichiamo con la versione di *In limine*:

ΣΤΟ ΚΑΤΩΦΑΙ

Ἄγάλιαζε ἂν ὁ ἄνεμος πού μπαίνει μέσ στό περιβόλι
σαλεύει τό κύμα τῆς ζωῆς:
ἐδῶ πού βουλιάζει ἕνας νεκρός
τῶν ἀναμνήσεων σφρός,
κῆπος δέν ἦτανε, μά κοιμητήρι.

Δέν εἶναι πέταγμα αὐτό πού ἀκοῦς τό φτερούγι
μά τοῦ αἰώνιου κόλπου ἢ ταραχή·
Δές πού μεταμορφώνεται αὐτή ἢ μοναχική
λωρίδα γῆς σέ χωνευτήρι.

Ἔνας ἀναβρασμός εἶναι ἀπό ἄω ἀπό τόν τοῖχο τόν
ἄδρῦ.

Ἄν προχωρήσεις πέφτεις ἐπάνω
ἴσως ἐσύ, στό φάντασμα πού σέ σώζει:
ταχτοποιοῦντ' ἐδῶ οἱ ἱστορίες, οἱ πράξεις
πού ἔχουν καταργηθεῖ γιά τό μελλοντικό παιχνίδι.

Γύρευε μιὰ σπασμένη θηλιά
στό δύχτυ πού μάς περισφίγγει, πήδηξε, φύγε!
Πήγαινε, γιά σένα προσευχήθηκα – τώρα ἢ δίψα
θά εἶναι γιά μένα ἐλαφριά, λιγότερο τραχιά ἢ σκουριά.⁵⁴

Il valore ritmico dell'originale, strutturato sull'alternanza di endecasillabi e settenari, è pressoché scomparso. È pur vero che il verso di Montale in componimenti del genere è solo apparentemente “regolare”, sovente pronto a rovesciare i suoi schemi fino a negarli: “A ogni analisi particolare ci si accorge – commenta Bàrberi Squarotti – che lo schema tradizionale del verso non è che una spoglia quasi completamente svuotata di realtà ritmica, e l'interno movimento del metro appare quasi una deformazione amaramente parodistica della regolarità tradizionale”⁵⁵. Ciò non giustifica lo sbilanciamento, a livello ritmico, “in avanti” procurato nella resa greca dall'eccessivo accumulo di parole ossitone (ζωῆς, νεκρός/σωρός, ταραχή/μοναχική, ἄδρῦ, θηλιά/ἐλαφριά/τραχια/σκουριά) che violano il pacato andamento trocaico dell'originale, il quale, peraltro, chiude, rallentando ulteriormente, con il verso sdrucchiolo “ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la ruggine...”. La parodia montaliana dello schema ritmico tradizionale riesce efficace se non si perde com-

⁵⁴ “Godi se il vento ch'entra nel pomario / vi rimena l'ondata della vita: / qui dove affonda un morto / viluppo di memorie, / orto non era, ma reliquiario. / Il frullo che tu senti non è un volo, / ma il commuoversi dell'eterno grembo; / vedi che si trasforma questo lembo / di terra solitario in un crogiuolo. / Un rovello è di qua dall'erto muro. / Se procedi t'imbat- ti / tu forse nel fantasma che ti salva: / si compongono qui le storie; gli atti / scancellati pel giuoco del futuro. / Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi! / Va, per te l'ho pregato, – ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la ruggine...”.

⁵⁵ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *L'erosione metrica di Montale*, in *Letteratura italiana. Novecento. I Contemporanei*, a cura di G. GRANA, vol. IV, Milano 1979, p. 3469.

pletamente di vista il modello. Ciò si perde, purtroppo, in una traduzione. Al v. 4 σωρός, di per sé “mucchio”, non specifica l’intreccio indistinto dei ricordi espresso da “viluppo”, mentre κοιμητήρι di v. 5 equivale al generico “cimitero”, λειψανοθήκη (“reliquiario”) invece non avrebbe incontrato alcun ostacolo espressivo. Diluita e faticosa è la resa di “è al di qua dall’erto muro” (εἶναι ἀπὸ ’δῶ ἀπὸ τὸν τοῖχο τὸν ἄδρῦ), così come arbitraria è l’inserzione della virgola al v. 12 (ἴσως ἐσύ, στό φάντασμα πού σέ σώζει), che fa perdere l’ambiguità alla posizione del dubitativo “forse”, costruito ἀρὸ κοινῶ nel-l’originale (“Se procedi t’imbatti tu forse”, o “forse nel fantasma che ti salva”). Al v. 17 γιὰ σένα προσευχήθηκα significa “per te ho pregato”, da cui è patente l’omissione dell’oggetto della preghiera (“l’ho pregato”). La chiusura con *enjambement* in assonanza interna (“sete / lieve”) è saltata nella traduzione, anzi, rinviata all’ultimo verso nella pesante iterazione di parole ossitone in rima (ἐλαφριά, τραχιά, σκουριά).

Più varia è la scelta antologica curata da Nikos Aliferis (Eugenio Montale, *Φινιστέρε καὶ ἄλλα ποιήματα μετὰφραση Νίκος Ἀλιφέρης, Ἐκδόσεις Ἄγρα*, Atene 1995, pp. 134), il quale traduce quindici componimenti da *Finisterre*, cinque da *Ossi di seppia*, quattro da *Occasioni*, tre da *La bufera e altro*, quattro da *Satura*, tre da *Diario del '71 e del '72*⁵⁶. L’impostazione dell’Aliferis è inequivocabilmente orientata alla ricerca di una maggiore tensione poetica rispetto alla prosa versificata del precedente traduttore. Tuttavia, anche questa peculiarità disturba la resa e si distacca non poco dal

⁵⁶ Segnatamente sono stati tradotti i seguenti componimenti: *La bufera* (Ἡ μπόρα), *Lungomare* (Παραλιακός), *Su una lettera non scritta* (Ἐνα γράμμα πού δὲν γράφτηκε), *Nel sonno* (Ἐνύπνιο), *Serenata indiana* (Ἰνδιάνικη σερενάτα), *Gli orecchini* (Τὰ σκουλαρίκια), *La frangia dei capelli...* (Οἱ ἀφέλειες), *Finestra Fiesolana* (Παράθυρο στο Φιέζολε), *Il giglio rosso* (Ὁ κόκκινος κρίνος), *Il ventaglio* (Ἡ βεντάλια), *Personae Separatae* (*Personae Separatae*), *Larca* (Ἡ κιβωτός), *Giorno e notte* (Μέρα καὶ νύχτα), *Il tuo volo* (Τὸ πέτογμά σου), *A mia madre* (Στὴν μητέρα μου), *I limoni* (Οἱ λεμονιές), *Spesso il male di vivere...* (Συχνὰ τὴν δυστυχία τῆς ζωῆς...), *Forse un mattino...* (Ἴσως κάποιο πρωῒ...), *Casa sul mare* (Σπίτι στὴν θάλασσα), *Noi non sappiamo...* (Ἐμεῖς δὲν ξέρουμε τί πρόκειται...), *Dora Markus* (Δώρα Μάρκους), *Il fiore che ripete...* (Τὸ ἄνθος πού ὄλο νεύει), *Notizie dall’Amiata* (Νέα ἀπὸ τὴν Ἀμιάτα), *La casa dei doganieri* (Τὸ σπίτι τῶν τελωνοφυλάκων), *Vento sulla Mezzaluna* (Ἄνεμος στὸ Μισοφέγγαρο), *Incantesimo* (Σαγήνη), *Il Gallo Cedrone* (Ὁ τσαλαπετεινός), *La morte non ti riguardava* (Ὁ θάνατος δὲν σέ ἀφοροῦσε), *I falchi* (Τὰ γεράκια), *La belle dame sans merci* (*La belle dame sans merci*), *L’Arno a Rovezzano* (Ὁ Ἄρνος στὸ Ροβετσάνο), *Come Zaccheo*, (Σὰν τὸν Ζακχαῖο), *Il lago di Annecy* (Ἡ λίμνη τοῦ Ἀνεσῦ), *Annetta* (Ἀννέτα), *All’amico Pea* (Στὸν φίλο Πέα).

messaggio montaliano. Prendiamo ad esempio l'“osso” *Spesso il male di vivere ho incontrato*:

Συχνά τήν δυστυχία τῆς ζωῆς ἀπάντησα:
τὸ ἐμποδισμένο ρυάκι ποῦ γαργάριζε,
τὸ ζάρωμα στὸ ξεραμένο
φύλλο, τὸ ἄλογο σφριασμένο.

Καλὸ δὲν γνώρισα, ἐξὸν τὸ θαῦμα
ποῦ ἀποκαλύπτει τὴν θεία Ἄδριαφορία:
τὸ ἄγαλμα στὴν νάρκη
τοῦ μεσημεριοῦ, τὸ σύννεφο, καὶ τὸ γεράκι νὰ στέκεται ψηλά.⁵⁷

Nella versione di Chatsigakis la sintassi e la rispondenza ritmica è manifestamente più attenta:

Συχνά συνάντησα τὴν κακοπάθεια τῆς ζωῆς
ἦταν ὁ παφλαμός τοῦ ρυακιοῦ τοῦ ἐμποδισμένου,
ἦταν ὁ μαρασμός τοῦ φύλλου τοῦ καψαλισμένου,
ἦταν τὸ ἄλογο τὸ σφριασμένο καταγῆς.

Καλὸ δὲ γνώρισα ἐκτός ἀπὸ τὸ θαῦμα
ποῦ κάνει φανερὴ τὴ θεϊκὴ Ἄδριαφορία:
ἦταν τὸ ἄγαλμα μέσ στὴ μεσημεριάτικη ἀδράνεια,
καὶ τὸ σύννεφο, καὶ τὸ γεράκι ποῦ ὑφώθηκε στὰ οὐράνια.

Si noti l'anafora di ἦταν, rispondente sì al modello (“era il rivo... / era l'incartocciarsi... [...] era il cavallo...”), ma troppo severa e rigida, rispetto all'anafora “mancata”, o “spostata” (o “parodiata”) di Montale. Entrambi i traduttori risolvono l'infinito “di vivere” col sostantivo τῆς ζωῆς, segno che l'insormontabile assenza in greco dell'infinito grammaticale induce al sacrificio di quel senso di vago e indefinito caratteristico della poesia degli *Ossi*. Nessuno dei due traduttori osserva la rima interna “incontrato / strozzato” che, insieme ad altro, genera continuamente entro sé stessa una nuova realtà ritmica e immaginativa e, inoltre: “possiede l'indicazione più sottile e attiva di conclusione di un periodo ritmico, di precisazione dell'am-

⁵⁷ “Spesso il male di vivere ho incontrato: / era il rivo strozzato che gorgogliava, / era l'incartocciarsi della foglia / riarsa, era il cavallo strarnazzato. / Bene non seppi, fuori del prodigio / che schiude la divina Indifferenza: / era la statua nella sonnolenza / del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato”.

bito discorsivo dell'immagine e del concetto poetico, è come una sigla apposta alla costruzione di nuovi schemi ritmico-metrici⁵⁸.

La Bufera e altro è una raccolta, com'è noto, in cui, diversamente da *Ossi di seppia*, campeggiano forme più aperte del metro e in cui la rima appare rarefatta. Nella traduzione della poesia *Vento sulla mezzaluna*, Aliferis arrischia una soluzione piuttosto inconsulta:

ΑΝΕΜΟΣ ΣΤΟ ΜΙΣΟΦΕΓΓΑΡΟ

Ἡ μέγαλη γέφυρα δὲν ὀδηγοῦσε σ' ἐσένα.
Μ' ἕνα σου νεῦμα, θὰ σ' εἶχα φθάσει διαπλέοντας
καὶ τοὺς ὑπονόμους. Ἄλλὰ ὅμως οἱ δυνάμεις μου,
μὲ τὸν ἥλιο πάνω στὰ κρύσταλλα
τῶν μπαλκονιῶν, κιόλας μ' ἀφῆναν.

Ὁ ἄνθρωπος ποὺ κήρυσσε στὸν καμπύλο δρόμο
μὲ ρώτησε "Ξέρεις ποὺ εἶναι ὁ Θεός;" Τό 'ξερα
καὶ τοῦ τό 'πα. Κούνησε τὸ κεφάλι του. Χάθηκε
μέσα στὸν στρόβιλο ποὺ ἄρπαξε σπῆτια κι ἀνθρώπους,
τὰ σήκωσε ψηλά, πάνω στὴν πίσσα.⁵⁹

Nella prima parte, dove l'endecasillabo montaliano è sfruttato in tutti i modi (dall'uscita tronca di v. 1 a quella piana dei vv. 2 e 4, a quella sdrucchiola dei vv. 3 e 5), molto si perde del sapore originario; la posizione dell'avversativa "Ma" non è più quella forte, esterna al verso, ma inserita al centro e per di più attenuata dal pleonastico ὅμως; l'azione delle forze che andavano stremandosi è banalizzata dall'inserimento dell'"io", più volte indirettamente evocato: da δυνάμεις μου e da μ' ἀφῆναν, che producono un'evidente alterazione semantica. L'unica rima, quella interna "navigando / comando" è ingenuamente pretermessa. La seconda parte sembra più regolare, anche nel tentativo di riprodurre la sequenza allitterante sulla sibilante di v. 6 ("dissi. *Scosse il capo. Sparve*") con una successione di velari sorde e aspirate: Καὶ τοῦ τό 'πα. Κούνησε τὸ Κεφάλι του. Χάθηκε. Disturba la spezzatura nei versi di chiusura, determinata

⁵⁸ BÀRBERI SQUAROTTI, *L'erosione metrica di Montale* cit., p. 3472.

⁵⁹ "Il grande ponte non portava a te. / T'avrei raggiunta anche navigando / nelle chiaviche, a un tuo comando. Ma / già le forze, col sole sui cristalli / delle verande, andavano stremandosi. / L'uomo che predicava sul Crescente / mi chiese 'Sai dov'è Dio?'. Lo sapevo / e glielo dissi. Scosse il capo. Sparve / nel turbine che prese uomini e case / e li sollevò in alto, sulla pece".

dall'arbitrario asindeto, là dove Montale aveva scelto una sequenza maggiormente fluida in polisindeto ("uomini e case / e li sollevò in alto").

Ancora quindici poesie di Montale propone in traduzione, senza testo a fronte, la rivista "Ποίηση" per la cura di K. Kursaris (Eugenio Montale, *Δεκαπέντε ποιήματα*, εισαγωγή-μετάφραση Κ.Γ. Κουρσάρης, 8 [1996], pp. 57-75)⁶⁰. Fra i quindici titoli si scorgono traduzioni non nuove, anche se ritentate con diverso impegno e risultato. Si prenda ad esempio la traduzione de *Il gallo cedrone*:

a) Ο ΑΓΡΙΟΓΑΛΟΣ

Ἐκεῖ πού εσύ γκρεμίζεσαι μετά τόν ἀκαριαῖο πυρολισμό
(ἀναβράζει ἡ φωνή σου,
κοκκινόμαυρο σαλμί οὐρανοῦ καί γῆς σέ χαμηλή φωτιά)
κι ἐγὼ καταφεύγω, καίγομαι κι ἐγὼ μέσα στό λάκκο.

Ζητᾶ βοήθεια ὁ λυγμός. Ἦταν πιό γλυκό νά ζοῦμε
παρά νά βουλιάξουμε σ' αὐτό τό μάγμα,
ἦταν πιό εὐκόλο νά διαλυθοῦμε στόν ἄνεμο
παρά ἐδῶ στό βοῦρχο, καμένοι, πάνω στή φλόγα.

Νιώθω στό στήθος μου τήν πληγή σου κάτω ἀπό ἕνα θρόμβο
φτερῶν.

Τό βαρὺ μου πέταγμα δοκιμάζεται σ' ἕναν τοῖχο
κι ἀπό τούς δυό μας ἀπομένουν μονάχα
λίγα σταχτόχρωμα πούπουλα στό πουρνάρι.

Συμπλοκές ἀπό ράμφη, ἔρωτες,
φωλιές μαρμάρινων θεϊκῶν ἀβγῶν!
Τώρα τό πετράδι τῶν αἰωνόβιων φυτῶν, ὅπως ἡ κάμπια,
λαμποκοπᾶ στό σκοτάδι, ὁ Δίας ἔχει ἐνταφιαστεῖ.

e si confronti con la seguente versione dell'Aliferis:

⁶⁰ Dopo una rapida introduzione biografica sono tradotti: *Gallo cedrone* ('Ο ἀγριογάλος), *Luce d'inverno* (Χειμωνιάτικο φῶς), *Caro piccolo insetto* (da *Xenia I*) (Μικρὸ ἀγαπημένο ἔντομο), *La morte non ti riguardava* (da *Xenia II*) ('Ο θάνατος δέ σέ ἀφοροῦσε), *Fine del '68* (Τέλος τοῦ '68), *L'Arno a Rovizzano* ('Ο Ἄρνος στό Ροβετσάνο), *Niente di grave* (Τίποτα τό σοβαρό), *A questo punto* (Σ' αὐτό τό σημεῖο), *Leggendo Kavafis* (Διαβάζοντας τόν Καβάφη), *Un poeta* ("Ενας ποιητής), *Protegetemi* (Προστατέψτεμε), *L'eroismo* ('Ο ἥρωισμός), *Non è ancora provato che i morti* (Δέν ἔχει ἀκόμη ἀποδειχτεῖ), *Il giorno dei morti* ('Η ἡμέρα τῶν νεκρῶν), *Ho tanta fede in te* ("Εχω τόση πολλή πίστη σέ σένα).

b) Ο ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ

Ἐκεῖ ὅπου σωριάστηκες μετὰ ἀπ' τὴν ἀκαριαία
ντουφεκιά
(ἢ φωνὴ σου κοχλάζει, μαυροκόκκινο
σαλμί τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς σὲ σιγανὴ φωτιά)
ἔχω κι ἐγὼ καταφύγει, καίγομαι κι ἐγὼ μὲς στὸ χαντάκι.

Καλεῖ βοήθεια ὁ λυγμός. Ἦταν γλυκύτερο
νὰ ζεῖς παρὰ νὰ βουλιάζεις σ' αὐτὸ τὸ μάγμα;
πιὸ εὐκόλο νὰ χαλαστεῖς στὸν ἄνεμο παρὰ
ἐδῶ στὴ λάσπη, πετσιασμένος ἀπ' τὶς φλόγες.

Νιώθω στὸ στήθος τὴν πληγὴ σου, κάτω
ἀπὸ ἓνα γρόμπο φτερῶν· τὸ βαρὺ μου πέταγμα
ἄγγιξε ἓναν τοῖχο κι ἀπ' τοὺς δύο μας μείνανε μονάχα
κάμποτα φτερὰ στὸ νοτισμένο πουρνάρι.

Τσακώματα ραμφῶν, ἔρωτες, φωλιές ἀγῶν
μαρμαρένιων καὶ θείων! Τώρα τὸ πετράδι
μακρόβιων φυτῶν, καθὼς ἐτούτῃ ἢ κάμπια
φέγγει μὲς στὸ σκοτάδι. Ὁ Δίας θάφτηκε στὴν γῆ.⁶¹

Saltano immediatamente all'occhio alcune imprecisioni di natura ritmico-semantiche. Le sequenze timbriche sono praticamente eluse e il gioco temporale nell'antitesi presente/passato (due volte in tutto il componimento: v. 5 "Era" e v. 16 "è sotterrato") non viene in alcun modo rispettato in b), mentre se a) presenta una maggiore (ma non completa) aderenza, tuttavia la ripetizione di ἦταν al v. 7 smorza la tensione dello zeugma originale: a) γκρεμίζεσαι (presente), b) σωριάστηκες (passato) per "t'abbatti"; a) καταφεύγω (presente), b) ἔχω καταφύγει (passato) per "riparo"; a) δοκιμάζεται (presente), b) ἄγγιξε (passato) per "tenta" (fra l'altro ἀγγίζω "avvicinare" è qui improprio). Poco fedeli anche le rese del singolare/plurale: tanto καμένοι πάνω στὴ φλόγα di a) quanto πετσιασμένοι ἀπ' τὶς φλόγες di b) non rendono a pieno l'"incrostati sulla fiamma" dell'originale. Più convincente, sia per scelte lessicale sia per un ritmo

⁶¹ "Dove t'abbatti dopo il breve sparo / (la tua voce ribolle, rossonero / salmi di cielo e terra a lento fuoco) / anch'io riparo, brucio anch'io nel fosso. / Chiede aiuto il singulto. Era più dolce / vivere che affondare in questo magma, / più facile disfarsi al vento che / qui nel limo, incrostati sulla fiamma. / Sento nel petto la tua piaga, sotto / un grumo d'ala; il mio pesante volo / tenta un muro e di noi solo rimane / qualche piuma sull'ilice brinata. / Zuffe di rostri, amori, nidi d'uova / marmorate, divine! Ora la gemma / delle piante perenni, come il bruco, / luccica al buio, Giove è sotterrato".

ritrovato, l'ultima strofe di b); nell'Aliferis si avvertono, invece, storture cacofoniche (p. es. Τσακώματα ραμφῶν [...] φολιές αὐγῶν) e inserimenti di deittici di pura fantasia: καθὼς ἐτούτη ἡ κόμπια per "come il bruco".

Come ultimo esempio della presente rassegna bisogna ricordare la traduzione di tre liriche, tratte dalla sezione degli *Ossi* "Mediterraneo", di Miranda Barò, recentemente apparse in "ἡ λέξη" (fasc. 145-146 [maggio-agosto 1998], pp. 378-380) e specificamente *Antico, sono ubriacato dalla voce...*, *Ho sostato talvolta nelle grotte* e *Noi non sappiamo quale sortiremo*. Nel complesso, queste versioni sono abbastanza riuscite, pur con qualche forzatura o banalizzazione. Ne riportiamo solo alcuni versi che necessitano di qualche chiarimento:

ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ

Ἀρχαία θάλασσα, ἔχω μεθύσει ἀπ' τῆ φωνή
πού βγάνει ἀπὸ τὰ στόματά σου ὅταν ἀνοίγουν
σάν πράσινες καμπάνες καί ξαναρίχνονται
πίσω καί διαλύονται
[...]
καί ν' ἀλλάσσομαι ἔτσι ἀπὸ κάθε ρύπο
ὅπως κι ἐσύ πού στ' ἀκρογιάλια χτυπᾷς
μέσ σέ φελλούς καί φύκια κι ἀστερίες
τ' ἀνώφελα ἐρείπια τῆς ἀβύσσου σου⁶²

L'inserimento del sostantivo θάλασσα al v. 1 scopre subito quell'identità di mare-uomo che, invece, Montale ha tentato di celare fino all'ultimo, sospendendo nell'indistinto il senso dell'esistenza⁶³. In chiusura di poesia, la compattezza del supporto fonosimbolico creato da quelle ricercate sequenze allitteranti e assonanti dei vv. 19-21: "Sbatti Sulle Sponde / tra Sugheri AlghE AstErie" viene recuperato nella traduzione in maniera diluita nel corso di tutti i versi, facendo "saltare" la rimalmezzo "asterie / macerie". Inoltre, la tensione determinata dalla frase montaliana in asindeto di v. 20:

⁶² "Antico, sono ubriacato dalla voce / ch'esce dalle tue bocche quando si schiudono / come verdi campane e si ributtano / indietro e si disciolgono" [...] "e svuotarmi così d'ogni lordura / come tu fai che sbatti sulle sponde / tra sugheri alghe asterie / le inutili macerie del tuo abisso".

⁶³ Sul senso dell'indistinto procurato nella metamorfosi marina si rimanda alle osservazioni di LUPERINI, *Il significato di Mediterraneo*, in *Montale o l'identità negata*, cit., pp. 30-68.

“sugheri alghe asterie” è stata attenuata con l’inserimento dei polisindeto καί, κι, non proprio pertinente.

Ancora l’Aliferis presenta, in “ή λέξη” (fasc. 147 [settembre-ottobre 1998], pp. 526-528), altre cinque nuove traduzioni da Montale: Ζοφρέ (*Jaufrè*), ‘Ο Πρίγκιπας τῆς Γιορτῆς (*Il Principe della Festa*), ‘Η ἼΑγρᾶ (*La caccia*), Στὸ πριζόνι μου (*Al mio grillo*), Ἐν κατακλείδι (*Per finire*), tutte tratte da *Diario del ’72*. Nonostante resti fermo che l’immagine di Montale data al lettore greco è inevitabilmente incompleta, non si può non apprezzare il buon esito di queste nuove raccolte. Riportiamo a campione la riuscita versione di Ζοφρέ:

‘Ο Ζοφρέ περνᾷ τίς νύχτες κατακωμένος
σ’ ἓνα βαρέλι. Τό χάραμα πετιέται
μιά ἀγριόπαπια καί ξαστοχεῖ. Ἀργότερα
τὸ φῶς τόν τυφλώνει, ξανακοιμᾶται
Ἡ ἄσκοπη προσπάθεια ἐκείνου πού πασχίζει
νά περικλείσει τό πᾶν σέ κάποιο τίποτε
πού φανερώνεται μόνο γιατί προσπίπτει
στήν ἀντίληψή μας⁶⁴,

annotando semplicemente una lieve stonatura semantica nella resa del verso finale (nel quale si perde anche la rima): “che si rivela solo perché si sente” non è propriamente equivalente a “perché cade (o si getta) nel nostro sentire” del greco.

Su altro non indugeremo, riconoscendo comunque ai nuovi traduttori il giusto merito di essersi diligentemente cimentati in un’impresa, quella di tradurre Montale, davvero ardua e probabilmente poco remunerativa.

⁶⁴ “Jaufré passa le notti incapsulato / in una botte. Alla prim’alba s’alza / un fischione e lo sbaglia. Poco dopo / c’è troppa luce e lui si riaddormenta. / È l’inutile impresa di chi tenta / di rinchiudere il tutto in qualche niente / che si rivela solo perché si sente”.

3. APPENDICE

PROSE DI MONTALE SULLA GRECIA

3.1 *Sulla Via Sacra* (1962)⁶⁵

Alla tellurica lacerazione della crosta terrestre fa riscontro, in Grecia, una quasi lussuriosa ricchezza di vegetazione povera. Poco o niente di nuovo per chi conosca il paesaggio italiano; ma da noi la varietà insidiosa la continuità del piacere, provoca una soddisfazione che muta d'ora in ora e non consente le fruttuose ruminazioni di un'altissima noia. Noi Italiani godiamo del nostro paesaggio a cucchiaini; mentre in Grecia la misura è quella del gallone. Anche l'insidia della fauna umana qui è sventata. Si possono percorrere cento chilometri incontrando soltanto qualche asinello o qualche capra; e solo il guasto è dato dai torpedoni turistici, frequenti, veloci e ingombranti. Chi s'intruppa in questi viaggi ha però il vantaggio di poter pernottare più o meno confortevolmente fuori di Atene perché le agenzie turistiche possiedono i migliori alberghi e riservano le camere ai loro clienti. Il viaggiatore isolato ha ben poche speranze di passare la notte a Delfi o ad Olimpia se non dispone di una *roulotte* personale; e deve limitarsi a qualche breve incursione seguita da un necessario ritorno alla base.

Giunto a Delfi, chi non voglia retrocedere ad Atene, non ha che due scelte: o farsi traghettare sulle prode del Peloponneso dove il paesaggio è molto meno interessante ma dove esiste la possibilità di trovare un albergo decente; oppure proseguire fino a Lepanto, lungo una strada cosparsa di macigni e di buche, giudicata impraticabile anche da guide stampate parecchi anni addietro. E questa è la soluzione che ho dovuto scegliere io, perché a Lepanto qualcuno mi attendeva: un personaggio importante che conosce perfettamente la nostra lingua e la nostra letteratura.

Ma prima dovrei dire qualcosa di Delfi, luogo sacro arroccato lungo un'impervia salita che domina lo scosceso burrato di un fiume senz'acqua e un piccolo triangolo di mare, lontanissimo. A Delfi, mi

⁶⁵ Da *Prose e racconti* cit., pp. 483-488 (al testo, come nei successivi, sono state eliminate le note originali). Sulla tessitura stilistica della raccolta delle prose si veda G. TAFFON, *Lingua e stile di Montale in "Farfalla Dinard" e "Fuori di casa"*, "Letteratura italiana contemporanea", IX, 23 (1988), pp. 177-204.

diceva l'amico Fenton, uno scrittore americano che vive in Grecia da anni, bisogna risiedere a lungo in attesa che giunga l'ora della rivelazione. In difetto di questa, bisogna limitarsi ad ammirare il famoso auriga dagli occhi di smalto e ad immergere le mani nella fonte Castalia esprimendo mentalmente un desiderio. Non mi sono sottratto a questo rito, ma purtroppo i desideri erano molti e contrastanti e non penso che possano essere esauditi. Intorno a Delfi sono rovine di ogni genere che possono essere visitate a dorso di mulo. L'aria di Delfi è elettrica, eccitante, probabilmente misterica; ma il mistero e il turismo non sono conciliabili. Esiste, se non sono male informato, un progetto, caldeggiato dall'Unesco, di fondare a Delfi un falansterio riserbato a intellettuali, poeti e scrittori "ad alto livello" nella speranza che una scintilla del fuoco sacro si apprenda alle loro anime. Non vedo però come un Hölderlin o un Federico Nietzsche (nessuno dei due venne mai in Grecia) potrebbero allogarsi con vantaggio in una simile frateria. Probabilmente i pochi eletti saranno scelti secondo criteri scientifici studiati da tecnocrati dell'intelligenza e della produzione letteraria. E la Grecia, la Grecia veramente immortale, sarà conosciuta e venerata soltanto da alcuni grandi spiriti che mai vi avranno messo piede.

Non già che l'Ellade d'oggi deluda il viaggiatore "sentimentale" (un tipo di turista destinato a scomparire) perché ancora oggi essa può offrir molto a chi abbia occhi e sensibilità; ma è questione d'anni. Fate che il turismo fluviale divenga addirittura alluvionale e vedrete anche qui le conseguenze. Per ora il paesaggio greco ha saputo difendersi: suppongo che le costruzioni troppo alte siano vietate da particolari leggi, ed anche dal fatto che qui siamo in terra vulcanica, squassata da non rari terremoti. Unica triste eccezione, l'Hotel Hilton in via di costruzione ad Atene: un mostruoso *building* semicircolare che potrà ospitare almeno un migliaio di persone. Un altro albergo di enormi proporzioni sorge a millecento metri di altezza sul monte Parnete, a sessanta chilometri dalla capitale. È costato somme enormi e questa spesa minacciò addirittura la stabilità del Governo. Tuttavia sulla vetta di quel monte, che in inverno è coperto di neve, la macchia bianca dell'albergo non può dirsi una stonatura.

Un miracolo di armonia è invece la lunga serpeggiante strada che da Atene porta ad Eleusi, a Tebe (più volte terremotata ed oggi poco più che un villaggio), a Levadia e infine a Delfi. Qui la vegetazione ha gli alti e i bassi di un poema in cui l'aspirazione si alterna a fasi di nutriente torpore. Il paesaggio è tutto un succedersi di strofi irregolari,

l'evidente lavoro dell'uomo non giunge a farne un quadro umanistico. Gli avvallamenti e le brevi salite si danno il cambio, i pini, gli oliveti e gli eucalipti cedono il posto a piccoli vigneti protetti da mura a secco formati da grandi pietre. Un folto gregge di capre può vedersi raccolto, col pastore e col cane, all'ombra di un albero. Ma forse la maggior sorpresa è data dalla varietà delle erbe minute, dai cuscini di velluto che rivestono le rocce, dal proliferare delle roselline selvagge. Le luci sono spesso accecanti, il vento che soffia da gole lontane sommuove il tappeto dei muschi là dove qualche chiazza di verde si ostina a crescere su ciglioni di terra rossastra. Monotonia e spreco, miseria e sotterranea convulsa esuberanza sembrano dovunque i caratteri di questa "via sacra" del mondo antico. L'uccello più frequente è quella gazza nera striata di bianco che gli Spagnoli chiamano *hurraca* e che in tale quantità si vede solo in Provenza e in Catalogna. Anche i corvi sono numerosi, più tardi appariranno i falchi. Dopo Delfi ne ho visti due, giovani, robusti, che si azzuffavano amorosamente su un muretto della strada, indifferenti al passaggio della nostra macchina.

Lasciata Delfi, dopo aver dato una breve occhiata a ciò che resta del tempio di Apollo, comincio la parte più penosa del viaggio. Dapprima l'attenzione si ferma su una sterminata selva di olivi selvaggi (sterminata ma non tale da formare una foresta: piuttosto una lunghissima galleria arborea), poi la strada si fa quasi impraticabile, piena di gobbe e di buche, sparsa di macigni e di montagne di detriti. Il mare non si vede più, si sale si scende continuamente in mezzo alle rocce e l'automobile è costretta a procedere quasi a passo d'uomo. Giunti al villaggio di Amfissa, riuscimmo a identificare due notabili del paese (un poliziotto e il sindaco) i quali si offersero cortesemente di telefonare a Naupatto (Lepanto) per informare il nostro ospite che, con l'aiuto degli dèi, saremmo giunti a destinazione assai tardi. Intanto si era fatto buio. Non s'incontrava anima viva, ripreso il cammino si dovette cambiare una ruota. Saremmo stati più tranquilli se almeno si fosse veduto il mare; ma la strada – se così può chiamarsi quella rocciosa crosta di terra – riprende sempre a salire tra irte muraglie e solo negli ultimi chilometri strapiomba sulla piccola città. Per fortuna i notabili di Amfissa avevano mantenuto la promessa e nell'ultimo tratto venne a soccorrerci la macchina del nostro ospite, il signor Novas, deputato del collegio di Missolungi, appartenente a una dinastia di deputati di quel collegio, più volte ministro e accademico di Atene. Scrittore e poeta oltreché uomo politico attualmente schierato a fianco del *ralliement* dei partiti

d'opposizione capeggiati da Papandrèu, Kÿrios Novas è il personaggio più importante di Lepanto, sua città natale. Ha da poco ricostruito la sua casa, distrutta da un incendio durante la guerra civile e vi ha raccolto una impressionante documentazione di tutto ciò che si è pubblicato sulla famosa battaglia svoltasi quasi quattro secoli fa al largo dell'attuale Naùpaktos.

Con lui e col barbuto *papas* della città, giunto a darci il suo augurale saluto (ma fu una grande sorpresa vedere una folta barba nera infilarci in piena notte nello sportello della nostra macchina) proseguimmo senza incidenti il viaggio fino all'ospitale casa del nostro protettore. Là giunti consultai non so quanti carmi ed epinici, per lo più pubblicati a Venezia nel 1571-72 in onore di Don Giovanni d'Austria e dei suoi ammiragli. Né la rara collezione si ferma qui, perché è completata da curiose stampe dell'epoca: in una d'esse, eseguita evidentemente *ad hoc* da un disegnatore moderno, si vede addirittura Cervantes che con la sola mano rimastagli è impegnato in una lotta mortale con un turco.

A parte questa collezione, che finirà in un museo locale, non c'è molto da vedere a Lepanto. Il porto forma un anello molto armonioso e tra boschetti di oleandri si scorgono le rovine di un castello veneziano. C'è molto silenzio a Lepanto e se la piccola città possedesse un albergo confortevole potrebbe essere consigliata a chi desideri vivere qualche giorno in pace.

Il mattino seguente, svegliatomi di buonora, udii il suono lamento di una voce umana, alternato a un chiacchiericcio di passeri. Era un venditore ambulante di polpi che lanciava il suo appello. È possibile che fra qualche anno il nome di Lepanto si associ nella mia memoria ai tentacoli e alle ventose di un polipaio in un canestro. Tutta la Grecia è questo, è *anche* questo, per chi non sia archeologo e non sappia padroneggiare a fondo le reliquie della sua scomparsa civiltà. È un insieme di apparizioni naturali che si direbbero impossibili altrove e che in realtà si possono vedere dovunque, ma che solo qui assumono il valore di un misterioso richiamo: e nell'allucinante magia del suo paesaggio, povero ma intenso, indigente e sublime. Purtroppo una simile scoperta doveva avere altro valore in altri tempi, quando venire in Grecia era un'impresa ben più difficile. Diventare cittadini spirituali della Grecia voleva dire qualcosa ai tempi di Byron che qui trovò la morte, è oggi impossibile per chi vi giunga in *jet* per pochi giorni. Eppure è un errore venire qui con l'animo di chi entra in un museo. Bisognerebbe diradare la

cortina affascinante, e talvolta paurosa, delle immagini che si vedono, delle forme che si toccano, per entrare nel vivo di questa Grecia d'oggi, per conoscerne gli uomini, per apprendere com'essi vivano, che cosa possono ancora darci e che cosa possiamo apprendere da loro. Per conoscere, insomma, se c'è una Grecia viva accanto alla terra dei morti che si può studiare e amare stando chiusi in una biblioteca. Ed è quello che prima o poi vorrei tentare, anche se la mia visita d'oggi è stata troppo breve.

3.2 *Il carattere dei Greci* (1962)⁶⁶

Lasciata Patrasso, che sarebbe piacevole per i suoi portici e consigliabile per un più lungo soggiorno se i suoi alberghi di prima categoria fossero all'altezza della qualifica, percorremmo senza incidenti la lunga strada costiera che conduce a Pyrgos, piccola città dove un benzinario ci consigliò di portarci sul vicino promontorio di Katàkōlon se volevamo gustare eccellenti *barbugna* (triglie) appena pescate. Lungo una via costiera sparsa di oleandri, in riva a un mare sul quale non si vedono barche, sorgono infatti ristoranti molto modesti, poco più che baracche, dove è possibile pranzare all'aperto. Eravamo i soli clienti: la padrona accese per noi il fuoco. Dietro uno steccato di canne che divideva il poco spazio da altro terreno coltivato un ragazzo gettava un osso a un piccolo cane color ruggine che si precipitava ad afferrarlo. Accortosi del nostro interesse per il suo cane egli scagliò l'osso sempre più vicino a noi per farci ammirare meglio l'inverosimile grado di bastardaggine della sua scodinzolante bestiola. Né il cane, però, né le squisite triglie distolsero il mio pensiero dai Greci che avevo intravisto al di là della folla cosmopolita affollante gli alberghi di Atene in occasione delle recenti *bodas* principesche (ad Atene per più giorni fu pubblicato addirittura un quotidiano in lingua spagnola). Dietro quel fasto effimero che cosa c'era? L'ultima volta ch'ero giunto ad Atene (1948) la guerra civile era finita da poco, negli alberghi mancava persino l'acqua, e in ogni famiglia regnava il lutto. Lasciamo stare quelli che caddero combattendo, ma chi ha mai contato coloro che morirono di fame negli ultimi tempi di quella tragedia?

Non sono passati troppi anni ed oggi tutto è diverso. I Greci si divertono, affollano le taverne, vanno matti per il teatro e mostrano

⁶⁶ MONTALE, *Prose e racconti*, cit., pp. 489-494.

una espansività che si direbbe meridionale se fosse, com'è nel nostro mezzogiorno, più rumorosa e più gesticolante. Non manca neppure la vita intellettuale, contraddistinta da uno spirito di vivace individualismo. Esistono, per esempio, non meno di quattro o cinque società di scrittori una delle quali – non la più antica – porta il titolo di “nazionale” ed è presieduta da un accademico. E c'è anche una rivista letteraria bimensile, “Nèa Estìa”, che pur essendo indipendente ha un certo carattere di ufficialità. È come se da noi la “Nuova Antologia” pubblicasse il meglio dei nostri giovani autori.

Profitto dell'occasione per rivolgere qualche domanda a Maria Nike che mi accompagna nel mio breve viaggio e che sa tutto della Grecia e dell'Italia. La interrogo sul carattere dei Greci.

“I Greci” mi dice “non pensano mai al domani. Con l'aiuto del clima dell'Attica, che è secco e leggero, amano vivere fuori di casa e riempiono tutte le trattorie. Il Greco è frugale, anche se la sua cucina risulta troppo complicata per il forestiero. E dorme poco. La vita notturna non si interrompe che per brevi ore. Di notte si può trovare tutto nelle edicole, che non vendono solo giornali esteri ma anche sigarette, carta da lettere, sapone, aspirina e un'infinità di piccole cose. Il Greco è impaziente e ribelle: dove c'è una società, un gruppo, una scuola, ecco sorgere altri gruppi o istituti analoghi, in concorrenza. Solo una guerra che minacci l'indipendenza nazionale può metter tutti d'accordo. A parte qualche svalgiatore di gioiellerie i Greci si fanno un dovere di riportare alla polizia gli oggetti smarriti, che sono innumerevoli. Dato il modo di vivere e le non sempre facili comunicazioni Atene può gareggiare con Londra in fatto di smarrimenti e felici recuperi. Talvolta l'oggetto smarrito è riportato con un messaggio di auguri e felicitazioni”.

“E la famiglia? I mariti?”

“Il marito greco non è fedele ma ama a modo suo la famiglia; non vuole però dimostrarlo in modo troppo chiaro. E non è mai noioso. Dopo il matrimonio non cambia vita, come avviene spesso in Italia, e continua a frequentare gli amici di prima. In Grecia esiste il divorzio, concesso dal tribunale e accettato dalla Chiesa. Si possono avere anche tre mogli (non contemporaneamente, s'intende), non una di più. Il matrimonio civile non è ammesso. I preti si sposano, prima dell'ordinazione, e solo i vescovi devono essere celibi. Nella vita politica del paese la Chiesa esercita poca o nessuna influenza. Di solito i preti sono poveri e rispettati. Qui, in un certo senso, è il popolo dei fedeli che elegge i suoi pastori. Prima che il pastore venga consacrato in chiesa, una do-

menica mattina dopo la messa, si chiede ai fedeli: è degno? (*àxios*); e tutti devono rispondere: degno. Se una sola voce risponde "indegno", l'accusatore deve giustificare il suo giudizio e può darsi che la consacrazione non abbia luogo.

"Le cerimonie nuziali, in Grecia, sono un rito caratteristico al quale i forestieri assistono numerosi. Sulle teste degli sposi vengono poste, e poi scambiate, due coroncine bianche unite da un nastro, simbolo di un vincolo che si presume (per il momento) indissolubile. Dopo un'allocuzione del *papas* gli sposi baciano il Vangelo, bevono un sorso di vino bianco (è la loro Eucarestia) e compiono poi un giro circolare, quasi una danza, intorno ai tre preti celebranti. E tutto è accompagnato da un sommesso coro gregoriano; gli invitati gettano sugli sposi foglie di camelia e manciate di riso. Anche gli occasionali curiosi si associano al diluviante omaggio. Dopo un quarto d'ora tutto è finito. In fin dei conti risultano più spettacolari i matrimoni che avvengono in Italia".

"Ma la passione che i Greci hanno per lo spettacolo" mi dice Maria Nike "si mostra altrove: a teatro. Ci sono una ventina di teatri ad Atene, compreso un teatro nazionale. Nei teatri antichi il popolo accorre ad assistere alle tragedie classiche in versione moderna. Vecchi e giovani, operai e ragazzi restano immobili per ore a guardare Elettra, Antigone ed Edipo con le lagrime agli occhi. Non sono venuti a divertirsi, sono 'andati al teatro', è un'altra cosa. Solo in questo e nelle danze popolari la tradizione non è stata interrotta. Anche il teatro moderno è eseguito in modo perfetto (Pirandello ha interpreti eccezionali). Tutte le recite sono affollatissime e non è facile trovare un posto libero. Il festival della tragedia antica richiama gente da tutto il mondo (ma qui, suppongo io, entrano in ballo le ragioni del turismo e nove decimi degli spettatori non hanno alcuna idea di quello che si svolge sulla scena).

Non manca neppure il teatro d'opera, anche se non c'è un teatro che disponga di un palcoscenico adatto: sono incredibili le ovazioni che accolgono gli artisti dopo aver eseguito le arie più note. Il pubblico acquista il libretto del *Barbiere di Siviglia* (in greco) e lo legge con attenzione, come in Italia si leggeva – in altri tempi – il testo di *Parsifal*".

"Il Greco" continua Maria Nike mentre proseguiamo il viaggio verso Olimpia "si stanca della monotonia e non lascia pietra su pietra. Un bel teatro ottocentesco c'era ad Atene e vi aveva recitato anche Sarah Bernhardt; ma è stato demolito. Qui sono rari i suicidi così frequenti invece nei paesi nordici dove c'è una morte prima della morte; mentre da noi c'è una vita anche dopo la morte. C'è il culto dei morti tramandato dall'antichità e adattato allo spirito del cristianesimo.

Lo stesso edificio della nostra Chiesa ha ancora la sua base nella filosofia platonica”.

“Che cosa accade” chiedo io “il primo maggio, il giorno in cui dalla troppo fredda e troppo remota *Kefisià* sono disceso in città per trovare un alloggio meno eccentrico? Mi sono trovato immerso in una festa floreale di cui mi sfuggiva il senso”.

“Il nostro primo maggio è la festa dei fiori e dell’amore. Tutti mettono una ghirlanda di fiori sopra gli usci delle case o sotto i balconi. È la festa dei fidanzati dell’amore e della gioventù. Le ghirlande restano al loro posto fino al primo maggio successivo; le vecchie ghirlande appassite sono poi bruciate sui fuochi che si accendono nelle strade nella notte di San Giovanni, il 24 giugno. E tornata la Persefone dall’Ade, si è portato Gesù al sepolcro venerdì santo, come si portava Adonis nell’antichità. Dioniso-Bacco è risorto, entra col vino nel corpo dei suoi fedeli. È con questo spirito che il popolo assiste ancora al dramma antico, come si va oggi in chiesa. Dopo tutto *ekklesia* vuol dire popolo radunato”.

Maria Nike mi parla poi della passione politica dei Greci. In ogni borgo c’è almeno un caffè che ha un suo parlamento e una sua opposizione riconosciuta. In quei locali dove avvengono frequenti baruffe le donne non sono ammesse. “Lì e al monte Athos” aggiunge maliziosamente. Chi sa come si è formata l’indipendenza greca dal 1821 ad oggi e attraverso quali vicende essa sia maturata fino ai nostri giorni può immaginare quanto sia acuminato e velenoso qui in Grecia il chiodo della politica. Ma non è mio compito parlarne, né la mia informazione sarebbe sufficiente. Per ora non mi resta nient’altro da fare che stringer la mano a molti uomini di lettere (c’è senza dubbio una *élite*, qualcosa come una “terza forza” politicamente inefficiente come accade, su scala maggiore, anche in Italia) e ammirare rovine, monumenti e paesaggi. Tutto il resto lo scoprirò in seguito, se mi accadrà di ritornare.

E mi concentro così sugli anelli, sui saliscendi di una strada dove s’incontrano di tanto in tanto donne e fanciulli che vendono rosari di nespole. Olimpia (pronunciate Olimpìa) si nasconde fino all’ultimo e quando si rivela mostra la più bella conca che alberi cielo ed acque possano formare. Corot avrebbe forse potuto dipingerla, con la sua maniera minuziosa e insieme larga. Mentre la fonte Castalia non mi aveva offuscato la memoria di Vaucluse, qui c’è un concentrato di Toscana e di Umbria che solo qualche rara apertura provenzale può suggerire, non però eguagliare. A Olimpia si ammira, naturalmente, l’Er-

mete di Prassitele e molte altre cose. Ma non penso che la mia penna possa ricreare simili capolavori, e il viaggio è ancora lungo. Per il momento Olimpia è destinata ad alloggiarsi, piccola come il ricordo di un pastello, negli archivi della memoria. E con essa questa meravigliosa poesia che Maria Nike – probabile sua autrice – mi regala prima di congedarsi: “Nulla esiste là dove la Moira / segna i destini sotto una luce spettrale / e odia le vie del mare e le vie della terra / dal prezioso ricamo della primavera. / Difficile sarà lo sbarco per noi, / passeggeri di frodo. / E intanto spegni la candela. / Non ci sono altri sentieri”.

3.3 *Un poeta alessandrino*

(“Corriere della Sera”, 13 aprile 1955)

La diffusione di una letteratura moderna è raramente proporzionata al suo valore intrinseco. I paesi che possono, per dir così, riportare le loro opere letterarie sono pochi, e sono quelli ai quali si riconosce peso e prestigio di grandi Potenze. Date un’occhiata all’elenco dei premi Nobel per le lettere, e vi accorgete che se un certo criterio di distribuzione geografica è stato osservato, più spesso si è reso omaggio all’egemonia di alcune letterature dominanti. In fatto di poesia, ben poco è stato mietuto in terre che hanno avuto un risveglio notevole; e tra queste la Spagna, la Catalogna, la Grecia (diremmo l’Ungheria se non ci fosse di mezzo la solita cortina di ferro), ed anche, perché no, l’Italia, che ha poeti ma non forse “bardi”...

Fermiamoci un momento nell’Ellade, ricca di una fioritura letteraria che vanta nomi tutt’altro che ignoti. Ci si dice che altri lauri potevano degnamente scendere ma non scesero – a inghirlandare le tempie di poeti veramente nazionali come Costis Palamàs (morto nel ’43) e Angelo Sikelianòs (morto nell’anno 1951). Quel poco che ne conosciamo – purtroppo in traduzioni – non ci fa superare la barriera del rispetto. Più curioso, più avvincente è invece il caso di un poeta che sta veramente varcando i confini della sua lingua: Costantino Kavafis, morto ad Atene⁶⁷, ma nato e vissuto in Egitto. Poeta non patriottico, non demotico, non estetizzante – non dannunziano-liberty, insomma – la sua penetrazione non ha nulla in comune coi successi decretati dagli uffici-stampa e dall’orgoglio nazionalistico.

⁶⁷ In effetti l’indicazione è errata; nel successivo saggio, invece, correttamente Montale dichiara la morte di Kavafis ad Alessandria.

Costantino Kavafis apparteneva alla colonia greca d'Egitto e in lui poco si trova della Grecia contemporanea, all'infuori della lingua. La sua era una famiglia di commercianti residente in Egitto dal 1845: una famiglia cosmopolita e poliglotta. Costantino, nato ad Alessandria nel 1863, aveva passato alcuni anni dell'infanzia a Liverpool e a Londra, e poi a Costantinopoli. Dopo il 1885 il poeta visse sempre ad Alessandria, dapprima mediatore in borsa, poi impiegato nel servizio statale delle irrigazioni. Fu un ottimo burocrate che tenne quel posto per trentaquattro anni. Morto nel '33 ad Atene⁶⁸, dove si era recato per curarsi, egli fu del tutto sconosciuto nei circoli letterari neogreci. Non pubblicò libri, ma solo qualche foglietto che regalava agli amici. In vita sua non mise fuori che un libriccino di quattordici poesie che poi salirono a ventuna in una successiva edizione. Oggi le sue liriche, nella edizione ateniese del 1948, sono 154. Messe da parte le cose giovanili, di minore originalità, si può considerare che la sua fama crescente sia affidata a una trentina di poesie.

Il lettore italiano che voglia conoscerle non è più obbligato a studiare il neogreco, lingua anche a noi inaccessibile: venticinque poesie ne ha tradotto in versi italiani Bruno Lavagnini in un pregevole libro (*Trittico neogreco: Porfiras, Kavafis, Sikelianòs*) edito da poco dall'Istituto Italiano di Atene; e l'intero *corpus* dell'opera poetica del Kavafis ha dato in versione inglese John Maurogordato (*The Poems of C.P. Cavafy*, The Hogarth Press, Londra 1952⁶⁹). Il Lavagnini non è il primo che abbia tradotto in italiano liriche del Kavafis; ma il suo apporto è finora il più ricco.

A una prima occhiata Kavafis sembra autore di "poemi conviviali" come ne scrissero Pascoli e Rilke: poemetti d'intonazione neoclassica, e sia pure con sentimento moderno. Ma le somiglianze si fermano all'esteriorità, perché Kavafis è un vero alessandrino nello spirito e nella carne, del tutto alieno da quei ripensamenti umanistici che sono sempre alle radici di ogni neoclassicismo poetico. Kavafis è un pagano, come non fu certo Pascoli e come non fu nemmeno Rilke, che pure hanno definito poeta anticristiano. Forse un raffronto potrebbe farsi con le poesie bizantine di W.B. Yeats, ma Yeats è un maestro del verso, un genio della grande tradizione europea che passa attraverso Baudelaire,

⁶⁸ Vedi nota precedente.

⁶⁹ Per l'esattezza l'edizione londinese è del 1951; quella utilizzata da Montale dell'anno seguente è della Grove Press, New York, sempre con introduzione di R. Warner.

un poeta del tutto intraducibile; mentre Kavafis ha limitati rapporti con questa tradizione; ed è anche traducibile, nei limiti in cui lo è Kafka, un poeta che non ha analogie con lui e che pure lo ricorda. La tragedia di Kafka, estraneo a Praga, probabilmente estraneo a qualsiasi mondo terreno, è un poco quella di Kavafis, greco di periferia, anch'egli figlio di una diaspora ben diversa (quella del mondo ellenistico) da lui vissuta con una gravità di cui non conosciamo precedenti.

Kafka non è di questa terra, neppure lo Stato di Israele avrebbe fatto per lui: il suo mondo precorre i campi di concentramento. Kavafis parte invece dall'Alessandria di oggi per riscoprire l'Alessandria dei Tolomei, l'intero mondo ellenistico che comprendeva città come Antiochia, Gerusalemme, Seleucia ed Efeso, regni come quelli di Siria, di Media, della Commagene e quel regno di Macedonia, dal quale, dopo la conquista di Alessandria, tutto un mondo era cominciato. (Citiamo da Rex Warner, uno dei traduttori di Kavafis). Da quel crogiuolo nacque l'Elleno: secondo Kavafis "la migliore delle cose; mai l'umanità ha prodotto nulla di più prezioso". La genialità di Kavafis consiste nell'essersi accorto che l'Elleno di allora corrispondeva all'*homo Europaeus* di oggi; e nell'essere riuscito ad immergerci in quel mondo come se fosse il nostro. Quando Kafka scrive: "Abbiamo qui il dottor Bucefalo" la nostra fiducia nel suo personaggio è immediata; allorché Kavafis dice: "Sono diventato un vagabondo squattrinato: questa fatale città, Antiochia, con la sua stravagante vita ha divorato tutti i miei risparmi" e descrive se stesso come un giovane in eccellente salute, prodigioso maestro di greco, esperto di ogni corruzione e ben deciso a venderci a uno dei tre pretendenti al trono di Siria, l'identificazione è del pari totale, la nostra credulità non ha limiti.

Kavafis è un pagano assoluto, ma al vecchio mondo è legato dalla lussuria, non da un consenso razionale o religioso. Persino l'imperatore Giuliano gli dispiace per la sua *pruderie* e per la ridicola barba. Il nascente mondo cristiano lo turba e lo offende. Si reca a visitar la salma del suo giovane amico Myris morto da poco e trova in quella casa quattro preti che recitano orazioni a Gesù o a Maria ("Non m'intendo – dice – della loro religione"). Dunque anche il suo giovane compagno d'orgie, il ragazzo che scandiva alla perfezione i versi greci, l'amico di cui egli "adorava le follie" era un cristiano! Ora si rammenta che quando la compagnia dei suoi amici levava brindisi ad Apollo e si metteva sotto la sua protezione, il ragazzo si teneva in disparte e susurrava, probabilmente a mo' di giaculatoria: "fatta eccezione per me". E conclude:

“Sentii oscuramente che Myris mi si allontanava; ch’egli diventava un cristiano con la sua gente e che per lui io ero un estraneo. E un dubbio mi veniva: forse io ero stato ingannato dalla mia passione ed ero stato pur io straniero a lui. Fuggii da quella terribile casa, l’abbandonai di corsa prima che la mia memoria di Myris fosse acciuffata e guastata dalla loro Cristianità”⁷⁰.

Kavafis affolla le sue poesie di personaggi storici; ma è un rovesciatore di miti e di leggende. Cesare e Cleopatra sono suoi contemporanei ma appaiono di riflesso nelle sue pagine. Il suo interesse va al loro figlio Cesarione, il pallido sensitivo ragazzo di cui nelle storie si leggono solo poche righe; e ch’egli ci dipinge dopo la caduta di Alessandria, sperando abbiano pietà di lui gli stolti che al suo passaggio sussurravano: “Sono troppi questi Cesari!”.

Ripetiamo: nessun neoclassicismo è in Kavafis: confrontate l’Antonio di Heredia con l’Antonio a cui egli dice: “Saluta l’Alessandria che tu perdi!, salutala come un forte, come si addice a te, che fosti degno di una tale città” per sentire che fra i due poeti corre ben altro che mezzo secolo. Kavafis è anche umorista. Nella strana poesia *Attendendo i barbari*, egli descrive la piazza, l’agorà piena di gente. Consoli, pretori, un popolo intero eccitato è in attesa. Poi giunge la notizia che i barbari non verranno, che l’invasione è per lo meno prematura e tutti ritornano delusi alle loro case. “E ora che faremo senza i Barbari? Erano una soluzione, dopo tutto...”⁷¹.

Purtroppo, è difficile citare, da traduzioni. Lavagnini ha insistito sulle prime poesie di Kavafis ma abbiamo l’impressione che in esse il poeta non superi il manierismo di certe formule di gusto francese. Questo poeta è probabilmente discosto dalle correnti della lirica moderna, includendo in esse anche quell’alessandrinismo che fu sempre e tornerà di moda in ogni epoca di ispirazioni riflesse. E invece un epigrammista dotato del gusto narrativo di un Landor, un poeta della tarda latinità, un decadente nell’accezione storica (vorremmo dire classica) del termine. In tempi di finto decadentismo (anche questa “è una soluzione, dopo tutto...”) la sua fama sembra assisa su basi solide. Quando parla dei traffici e dei negozi dell’Alessandria d’oggi ricorda il Saba “antiquario” (non ci sarà una somiglianza fra i due emporii, Alessandria e Trieste, che ebbe una notevole colonia greca?); ma là dove la rievoca-

⁷⁰ Si tratta della poesia *Myria. Alessandria 340 d.C.* (Μύριας Ἀλεξάνδρεια τοῦ 340 μ. Χ.).

⁷¹ Cfr. qui, pp. 293-294.

zione si libera, la sua figura di poeta narratore, di mitografo, di mitomane non rammenta nessun altro. Kavafis, scrive Philip Sherrard che ha pure tradotto sue poesie, è uno dei rari poeti d'oggi che ci abbiano presentato visibilmente, che abbiano avuto un mondo anche oggettivo da mostrarci. Ce n'è abbastanza perché egli possa spaziare fuor dei limiti di un tempo e di una letteratura, sia pure quella di una terra che non cesserà mai di stupirci.

3.4 *Un poeta greco*

(“Corriere della Sera”, 5 giugno 1962)⁷²

Del poeta neo-greco Costantino Kavafis ebbi già ad occuparmi due volte diffusamente. Il mio primo articolo risale al '57⁷³. Cinque anni fa poco si era tradotto di lui in Italia e il mio scritto si fondò sulla versione inglese di Sir John Maurogordato. Ora è disponibile l'intero *corpus* delle sue poesie in versione italiana di F.M. Pontani e col testo originale a fronte (nello “Specchio” mondadoriano). Posso quindi riprendere il discorso interrotto con la quasi certezza ch'esso non cadrà del tutto nel vuoto. Kavafis è infatti il solo moderno poeta greco che abbia raggiunto fama internazionale e la sua reputazione (sembra un paradosso) è aumentata dal fatto ch'egli, a differenza di altri grandi suoi predecessori, non è stato mai un bardo nazionale, un padre della patria, non ha subito, cioè, la sorte di quei poeti “risorgimentali” che la Grecia (non meno dell'Italia) ha consacrato e che l'estero considera come prodotti locali, da non porarsi fuori sede.

Kavafis apparteneva alla comunità greca di Alessandria oggi assai decimata; fanciullo passò alcuni anni in Inghilterra ma poi la città natale lo riassorbì⁷⁴. Diventò funzionario in non so quale ufficio dell'Irrigazione e fu anche mediatore in borsa. Andò due volte ad Atene, la prima intorno al 1901, la seconda nel 1932, per farsi operare alla gola; morì in Alessandria nell'anno successivo. La sua gloria è stata postuma perché il poeta pubblicò pochissimo in vita sua: in forma di libro solo una *plaque*, poi ristampata con aggiunte; in veste di foglietti volanti gran parte delle altre poesie. Questi fogli, di cui ho veduto alcuni esemplari, non devono far pensare a nulla di popolare, come il pescatore di

⁷² MONTALE, *Prose e racconti* cit., pp. 495-499.

⁷³ In realtà l'articolo, riprodotto al punto precedente, risale al '55.

⁷⁴ Di fatto, nel 1885 rinuncerà alla cittadinanza inglese per riprendere quella greca.

Chiaravalle: sono impressi assai preziosamente e destinati senza dubbio a finir tra le mani dei rilegatori. I fedeli di Kavafis ne posseggono varie collezioni ed oggi esistono edizioni normali delle liriche del poeta e sta crescendo di giorno in giorno il contributo della critica alla comprensione delle sue centocinquanta brevi composizioni.

A parte queste, esistono alcune decine di poesie giovanili rifiutate; possono esser lette nel saggio critico biografico che Michele Peridis ha dedicato al poeta nel '48⁷⁵. Il Peridis, avvocato alessandrino oggi trasferitosi ad Atene per comprensibili ragioni, ha conosciuto in Egitto Pea e Ungaretti ed è una buona fonte di informazioni sull'ambiente in cui Kavafis ebbe a formarsi. Non meno ricco di notizie di prima mano è un altro letterato da me conosciuto, Giorgio Papoutsakis a cui si deve una traduzione francese di tutte le poesie dal Kavafis accettate. Anche il Papoutsakis ha vissuto a lungo in Egitto ed è in grado di darci il ritratto di un Kavafis *en pantoufles* di cui per ora, in attesa ch'egli pubblichi l'atteso libro sull'argomento, posso anticipare qualche spunto⁷⁶. Non prima, però, di aver ricordato che Kavafis ha trasferito se stesso in personaggi più o meno immaginari (o appena nominati da Plutarco o da Svetonio o da altri storici e cronisti più recenti) facendo rivivere un mondo ellenistico e tardo bizantino ch'egli avvicina al nostro oggi e sente come nostro contemporaneo.

S'intende che il ravvicinamento è frutto di nostalgia, è il culto di quel tipo d'uomo l'Elleno, "la più preziosa delle cose prodotte dall'umanità" – che difficilmente si troverebbe nella Grecia d'oggi ma che nei gruppi della diaspora doveva vivere ancora come un mito, come un resto di fuoco sotto la cenere. Non so nulla di Alessandria, né tanto meno dell'Alessandria d'oggi, duramente "scremata" dalle leggi nasseriane, ma chi abbia letto *Justine* di Durrell e alcune antiche pagine di E.M. Forster⁷⁷ potrà comprendere come la vita e la poesia di Kavafis siano inseparabili dal fondo e dal sottofondo di un'Alessandria che ai nostri giorni dev'essere assai diversa.

⁷⁵ Si riferisce al denso profilo biografico tracciato da M. Pieridis, *Ὁ βίος καὶ τὸ ἔργο τοῦ Κωνστ. Καβάφη*, Atene 1948, nel quale, fra l'altro, si davano per la prima volta alla luce le 14 poesie rifiutate.

⁷⁶ Nel '58, infatti, G. Papoutsakis completerà l'edizione in argomento (C.P. ΚΑΒΑΦΥ, *Poèmes*, Paris).

⁷⁷ È probabile che a Montale sia capitato di rintracciare l'articolo che E.M. Forster scrisse su Kavafis per la rivista inglese "Athenaeum" nel 1919. Il Foster svolse un ruolo molto determinante nella vita artistica del poeta greco, introducendo la sua opera presso i più stimati scrittori anglofoni del tempo, tra cui Eliot, Lawrence e Tynbee.

In attesa di quanto sarà scritto durante l'anno kavafisiano ormai prossimo (1963, ricorrenza della nascita) ecco come ricordano il poeta i quattro o cinque critici che qui ad Atene (oltre i due già citati) si contendono il culto della sua memoria. Kavafis aveva una bellissima voce e vantava la discendenza fanariota della madre (Fanari era il quartiere dei dotti di Costantinopoli). La madre fu la sola donna da lui amata; gli altri amori del poeta furono del genere "sterile e riprovato" che egli attribuisce a molti suoi personaggi. Pare che il futuro biografo Papoutsakis – il quale ha raccolto in un piccolo museo gran parte degli oggetti e delle carte del poeta – distruggerà la leggenda di questi amori e che a tale condizione l'erede di Kavafis, Alessandro Sengòpulos, ha messo nelle sue mani quel ricco materiale.

La casa del poeta, in via Lepsius ad Alessandria, era arredata di mobili pesanti, di legno scolpito, intagliato e incrostato di madreperla: mobili di gusto arabo. Il poeta amava la penombra e la luce delle candele. Quando un ospite gli riusciva gradito accendeva candele supplementari; in caso contrario spegneva le candele una dopo l'altra, e questo era il segno del congedo. Lo stesso accadeva per i beverage; agli amici cari offriva *whisky*, agli altri diceva con aria distratta: "Ah, già, mi ricordo che lei non beve".

A giudicare dalle fotografie Kavafis era magro, occhialuto, di statura forse media, elegante nel portamento. Non trasandato né *bohème*, doveva circondarsi di un certo *bric-a-brac*, legato però a ricordi di famiglia. Sopra un' *étagère* teneva in mostra i gioielli di famiglia, anelli, bottoni di diamanti fuori moda ch'egli portava quando era invitato nell'alta società greca di Alessandria. Dicono che abbia trascorso gran parte della vita recitando a perfezione "la parte di Kavafis": la voce, le frasi, i gesti, tutto era scrupolosamente studiato e mandato a memoria. Un'esecuzione impeccabile. Del periodo che interessa la sua poesia (tutta l'epoca ellenistica – 200 a.C.-655 d.C. – e tutta l'epoca bizantina – 842-1355 d.C. –) egli aveva una larghissima conoscenza, tanto che i professori di storia lo evitavano per non cadere in qualche domanda-trabocchetto (era una delle sue tante civetterie). Suppongo però che la sua erudizione fosse quella dell'artista che prende il suo bene dove lo trova e se ne infischia dell'esattezza storica; l'erudizione di un moderno esteta, insomma, qualcuno ha detto di un parnassiano: ma come conciliare col gelo del *Parnasse* il tragicomico *sense of humour* di molte poesie kavafisiane?

L'esteta ch'era in lui è rivelato, tuttavia, da certi oggetti o indumenti d'uso ch'egli ha lasciato: pantofole di velluto ricamate, statue arcaiche, bellissimi vasi smaltati; dallo scrupolo ch'egli pone nel citare le sue fonti (un coacervo che farebbe impazzire un vero storico) e infine dall'insistenza con cui egli si descrive come scultore e come artefice, come personaggio che occupa un posto insigne nella civiltà del suo tempo.

È sorprendente notare che Kavafis, perfetto conoscitore della lingua inglese, scrisse in una lingua che dovette riapprendere all'età di nove anni benché fosse la sua lingua materna. Il neo-greco era trent'anni fa (ed è ancora) in una fase assai fluida e le ricchezze della lingua parevano inesauribili. Da una parte la lingua illustre (quella che usano ancora i giornali), dall'altra la lingua demòtica, la lingua veramente parlata. Kavafis, a quanto pare, attinse liberamente alle due fonti e si creò un linguaggio tutto suo. Forse la difficoltà dell'impresa spiega perché egli preferì esprimersi in greco anziché in inglese. Ma c'è chi si spinge più lontano e illustra con ragioni puramente letterarie anche la faccenda dei "mal riposti nervi". Amori di questa fatta non apparivano più nelle lettere greche dall'epoca di Stratone mentre in Inghilterra non avrebbero avuto sapore di novità. Tale considerazione avrebbe avuto un peso decisivo nella scelta, anzi nelle scelte, del poeta. In ogni modo si tratta di ipotesi, probabilmente suggerite dal desiderio di non lasciare alcuna ombra sulla sua vita e sulla sua crescente fama.

Una fama, è quasi inutile dirlo, quasi tutta postuma e abbastanza recente. In vita Kavafis fu più deriso che applaudito; aveva pubblicato poche cose e in un tempo di poesia declamatoria la sua lirica (così poco lirica nel senso ordinario della parola) non poteva esser compresa che dai giovani. Tuttavia quando egli venne ad Atene per farsi operare i più illustri letterati greci gli fecero visite di omaggio. Il maggiore di tutti – Sikelianòs – ricoperto da una lussuosa cappa azzurra si presentò alla porta della sua camera nascondendo un grande mazzo di rose bianche. Kavafis andò ad aprire; il visitatore lasciò cadere teatralmente la cappa, rovesciò le rose sul letto e abbracciò l'alessandrino gridando con voce tonante: "Amatissimo poeta e fratello!". Dopodiché si affollarono i giovani poeti intorno al letto del malato, ognuno recitando i suoi versi e chiedendo giudizi e consigli. Ma Kavafis, quasi totalmente afono, poté sottrarsi a quella tortura. E poco dopo l'infermo tornò a casa sua per morire. Si spense nell'ospedale greco di Alessandria il 29 aprile del 1933 ed è sepolto nel cimitero della Comunità [...].