

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

06

---

20  
16

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 6 - NOVEMBRE 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

### Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),  
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,  
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

### Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## IL *CID* DI MONTALE: UNO STILE DI TRADUZIONE

ELENA COPPO – *Università di Padova*

L'articolo presenta e analizza la traduzione montaliana del *Cid* di Corneille (1960), che rappresenta un caso particolare nel corpus delle traduzioni montaliane. Essa viene analizzata dapprima sotto il profilo metrico, in particolare per quanto riguarda la versificazione e l'impiego della rima, e poi sotto il profilo stilistico, evidenziando tre tendenze fondamentali della traduzione montaliana: la *variatio*, l'*enjambement* e la concentrazione espressiva. Si tratta di costanti stilistiche che si ritrovano anche nelle altre traduzioni di Montale, in particolare nelle versioni delle liriche inglesi contenute nel *Quaderno di traduzioni*. Questo permette di parlare, per Montale, di un vero e proprio stile o metodo di traduzione, da lui applicato anche a testi molto diversi per epoca, lingua e genere letterario di appartenenza.

This article aims to analyse Montale's translation of Corneille's *Le Cid* (1960), which represents an isolated case in Montale's corpus of literary translations. The metrical analysis especially concerns the choice of verses and the use of rhyme, while the stylistic analysis points out three fundamental tendencies of Montale's translation: *variatio*, *enjambement* and expressive concentration. The same stylistic features can be perceived in his other translations, especially in those of English poems which are part of *Quaderno di traduzioni*. This enables us to consider them as stylistic or methodological traits of Montale's translations applied to verses written in different eras and languages, and belonging to different literary genres.

### I MONTALE TRADUTTORE E IL *CID*

Che Montale sia stato, oltre che poeta, anche traduttore, è cosa ben nota; non tutte le sue traduzioni hanno però goduto di pari attenzione da parte della critica. In genere si ricordano le liriche del *Quaderno di traduzioni*,<sup>1</sup> soprattutto le versioni dei tre sonetti shakespeariani e quelle da T.S. Eliot, studiate nel quadro di un'indiscutibile affinità poetica. Ma le esperienze di Montale come traduttore sono più variegate, come ricorda egli stesso in questo passo del 1960: «Ho tradotto molto: cinque drammi di Shakespeare (*Amleto*, *Racconto d'inverno*, *La commedia degli errori*, *Timone d'Atene* e *Giulio Cesare*); il *Cid* di Corneille; il *Faust* di Marlowe; il *Billy Budd* di Melville; parecchi *entremeses* e racconti di Cervantes; un volume intero di liriche straniere (*Quaderno di traduzioni*) ecc.»<sup>2</sup>

Tuttavia, Montale sembra non aver mai attribuito grande importanza a questa sua attività di traduzione, di cui anzi ha sempre parlato in maniera riduttiva, arrivando persino a definirla, nel 1946, «forzata e sgradita»: «E anche nel nuovo libro [*Le occasioni*] ho continuato la mia lotta per scavare un'altra dimensione nel nostro pesante linguaggio polisillabico, che mi pareva rifiutarsi a un'esperienza come la mia. Ripeto che la lotta non

1 La prima edizione è del 1948 (EUGENIO MONTALE, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948), mentre la seconda, con alcune integrazioni, è del 1975 (*Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1948).

2 EUGENIO MONTALE, *E. M.*, «Poesie», in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 87-91, a p. 90. Si tratta della *Prefazione* all'edizione svedese degli *Ossi di seppia*, nella traduzione Gösta Andersson, del 1960. Un elenco completo delle traduzioni montaliane, nell'ordine di pubblicazione, si trova in LAURA BARILE, *Bibliografia montaliana*, Milano, Mondadori, 1977.

fu programmatica. Forse mi ha assistito la mia forzata e sgradita attività di traduttore».<sup>3</sup> Del resto non è un mistero che fra il 1938 e il 1943, dopo che fu rimosso dalla direzione del Gabinetto Vieusseux per il suo rifiuto di iscriversi al partito fascista, le traduzioni divennero per Montale un modo per guadagnarsi da vivere: «i soli *pot boilers* a me concessi», come le definisce lui stesso nella *Nota* alla prima edizione del *Quaderno di traduzioni*, del 1948.<sup>4</sup> Comunque, per quanto abbia talvolta vissuto questa attività come una costrizione, Montale ne riconosce almeno il valore di apprendistato tecnico, funzionale allo sviluppo della sua produzione poetica originale, nonché a una riflessione sulle caratteristiche e sulle potenzialità della lingua italiana a partire dal confronto con altre lingue europee.

Ben più tarda è tuttavia la traduzione del *Cid* di Corneille, pubblicata nel 1960, quando l'epoca dei *pot boilers* era ormai finita da tempo, così come la fase di apprendistato montaliano. Nel corpus delle sue traduzioni, il *Cid* occupa una posizione piuttosto isolata, per diverse ragioni. Innanzitutto, a livello cronologico, dato che l'attività traduttoria di Montale si concentrò soprattutto fra gli anni trenta e quaranta, per poi diradarsi. Ancor di più, a livello linguistico: la lingua in assoluto più tradotta da Montale fu infatti quella inglese, seguita dalla spagnola, come si può ricavare anche dalla composizione del *Quaderno di traduzioni*; in effetti, l'unico altro esempio di traduzione montaliana dal francese si trova proprio nel *Quaderno*, ed è la lirica *La berline arrêtée dans la nuit* di Lubicz-Milosz, poeta di lingua francese ma di origini lituane. Tuttavia, la *Berlina ferma nella notte* non è certo opera che si possa paragonare al *Cid*, e anzi ne mette in evidenza l'unicità nel panorama delle traduzioni di Montale.

Un'ulteriore particolarità di questa traduzione è costituita dalle circostanze e dalle finalità della sua elaborazione: essa venne infatti commissionata a Montale dalla Rai per essere letta alla radio, nell'ambito dei cicli teatrali proposti negli anni Cinquanta dal Terzo Programma. Fra il 1956 e il 1965 la ERI (la casa editrice della Rai) pubblicò una collana di dieci volumi, *I Classici del teatro*, che dovevano documentare l'attività svolta dalla Radio Italiana; il *Cid* di Montale venne inserito nel quinto volume, dedicato al *Teatro francese del grande secolo* e uscito appunto nel 1960.<sup>5</sup>

In questa sede si proporrà una breve descrizione della metrica del *Cid* montaliano, seguita da una più approfondita analisi stilistica, che permetterà di mettere in luce i punti di contatto con le altre traduzioni di Montale.

3 EUGENIO MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 561-569, p. 567. Il commento venne pubblicato per la prima volta nel 1946 in «La Rassegna d'Italia», I, pp. 86-88.

4 La *Nota* all'edizione del 1948 (assente invece in quella del 1975) viene riportata integralmente da GILBERTO LONARDI, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 144-163, a p. 144.

5 PIERRE CORNEILLE, *Il Cid*, in *Teatro francese del grande secolo*, a cura di Giovanni Macchia, trad. da Eugenio Montale, Torino, ERI-RAI, 1960, pp. 125-201. Non vengono fornite indicazioni sulla data della lettura radiofonica (senz'altro successiva al 1950, anno di nascita del Terzo Programma).

## 2 UNA TRADUZIONE PER L'ORECCHIO

L'analisi metrica del *Cid* non può che cominciare dalla *Nota* che Montale fa precedere alla traduzione, e nella quale spiega brevemente le scelte effettuate in merito alla versificazione e all'impiego della rima:

Il *Cid* tradotto in martelliani a rima baciata sarebbe riuscito inferiore a *Una partita a scacchi*. Ho preferito tradurre in versi lunghi irregolari, ma quasi tutti divisi da una cesura: il che rende possibile di inserire versi più brevi là dove la necessaria concisione richiede di non rimpolpare la frase. Si ottiene così, se non l'isocronia dell'originale, un martellamento ritmico abbastanza uniforme, che permette di tradurre restando fedeli al testo. Ho soppresso le rime, anche quelle, assai numerose, che casualmente erano rimaste. Le rime «povere» di Corneille non sono accettabili che in una lingua felpata come la francese; e la ricerca di rime «ricche» avrebbe condotto alle più gravi alterazioni. Non si dimentichi, infine, che la presente versione, destinata alla radio, è nata più per l'orecchio che per l'occhio.<sup>6</sup>

Per cominciare, Montale esclude la possibilità di tradurre gli alessandrini a rima baciata di Corneille con dei martelliani rimati allo stesso modo. Eppure, teoricamente, una simile scelta non sarebbe stata poi tanto assurda: il verso martelliano – quello utilizzato da Giuseppe Giacosa nella sua *pièce* del 1873, *Una partita a scacchi* – fu introdotto in Italia fra il XVII e il XVIII secolo da Pier Jacopo Martello, proprio nell'ambito della versificazione teatrale, per riprodurre in italiano l'alessandrino francese, all'epoca in cui il teatro francese in alessandrini era all'apice del successo. Verso d'importazione dunque, il martelliano è un doppio settenario pensato per essere perfettamente corrispondente al doppio *hexasyllabe* francese. Nel 1956, solo quattro anni prima di quella di Montale, era stata pubblicata la traduzione del *Sid* (grafia fonetica qui preferita a quella tradizionale) di Ugo Dettore, che giustificava la propria scelta del martelliano, benché nel suo caso non rimato, considerando questo tipo di verso come «il miglior avvicinamento all'alessandrino francese».<sup>7</sup> E in martelliani a rima baciata è la più recente traduzione italiana del *Cid* in circolazione, curata da Giancarlo Monti e uscita nel 2012.<sup>8</sup>

È chiaro tuttavia che secondo Montale il martelliano avrebbe irrimediabilmente compromesso la qualità della traduzione; la sua scelta è quindi un'altra: versi liberi «lunghi» (dunque di misura superiore all'endecasillabo), quasi tutti cesurati (ossia composti), e alternati qua e là da versi più brevi; poiché i versi lunghi sono composti di due unità, e i versi brevi corrispondono a una soltanto, il risultato è «un martellamento ritmico abbastanza uniforme». Si tratta di una soluzione che sembra coniugare perfettamente la libertà del poeta e la fedeltà del traduttore: da un lato i versi liberi gli consentono di sviluppare il discorso senza l'ostacolo di uno schema metrico troppo rigido e gli offrono un margine sillabico più ampio di quello concesso dagli endecasillabi o anche dai mar-

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>7</sup> PIERRE CORNEILLE, *Il Sid*, trad. da Ugo Dettore, Milano, Rizzoli, 1956.

<sup>8</sup> PIERRE CORNEILLE, *Il Cid*, trad. da Giancarlo Monti, Milano, Feltrinelli, 2012.

telliani;<sup>9</sup> dall'altro l'inserimento di versi brevi agisce come correttivo, permettendogli di riprodurre l'essenzialità di quei passi che, se ampliati, perderebbero in valore oltre che in fedeltà all'originale.

La contrapposizione fra i versi liberi di Montale e i martelliani utilizzati da altri traduttori risulta tuttavia molto meno netta dopo aver effettuato l'analisi metrica della traduzione montaliana. I «versi lunghi irregolari» di Montale sono formati dall'unione di due emistichi che misurano ciascuno dalle 5 alle 9 sillabe, il che consente una notevole varietà di combinazioni; non tutte però vengono impiegate con la stessa frequenza. La misura standard, cui corrisponde ben il 70% dei versi utilizzati, è infatti quella composta da due emistichi di 7 o 8 sillabe metriche ciascuno, dunque 7+7, 7+8, 8+7 o 8+8. Se poi si considerano singolarmente queste quattro varianti, lo schema 7+7 risulta decisamente preponderante:<sup>10</sup> posto che si tratta pur sempre di versi irregolari, la cui classificazione metrica non è e non può essere sempre univoca, è comunque possibile ricondurre senza difficoltà a questo schema – sulla base del computo sillabico e della suddivisione in due emistichi, marcata dalla sintassi o ancor di più dalla punteggiatura – quasi il 40% dei versi impiegati. La percentuale risulta più bassa nel I atto (30%), aumenta nel II (35%) e arriva al culmine nel III (44%) per poi stabilizzarsi: si evidenzia quindi una progressiva inclusione degli alessandrini nel tessuto metrico della traduzione, o una progressiva attrazione di Montale verso la misura che riproduce in italiano quella dell'originale francese.

Oltre all'impiego degli alessandrini, va considerato anche quello degli endecasillabi: la loro presenza è in realtà piuttosto debole, pari appena al 10% del totale, ma risulta comunque interessante perché, come l'alessandrino, anche l'endecasillabo rappresenta un polo di attrazione regolare nel contesto versoliberista, e inoltre per il rapporto peculiare che si viene a creare fra queste due tipologie versali. Innanzitutto, nel corso della traduzione, la presenza degli endecasillabi segue una linea curiosamente inversa rispetto a quella descritta per i doppi settenari, diminuendo progressivamente dal I al IV atto (14%, 11%, 7%, 5%), con una lieve ripresa nel V (8%). Inoltre, gli endecasillabi vengono utilizzati per lo più in combinazione con gli alessandrini, in strutture chiasmiche (due alessandrini che racchiudono due endecasillabi, o viceversa), oppure in coppia (alessandrino + endecasillabo, o viceversa). Quest'ultima soluzione è frequente nella traduzione di brevi frasi particolarmente significative, come quella con la quale Don Diego riconosce nel Conte il suo successore: *Infine, se vogliamo risparmiare i discorsi, / voi siete oggi ciò ch'io fui un giorno* (vv. 197-198); o quella con cui Chimena prevede la sofferenza che l'aspetta: *Questo uragano porta la minaccia / di un sicuro naufragio, non saprei dubitarne* (vv. 412-413);

- 9 Cfr. *ivi*, pp. 75-76. Giancarlo Monti osserva che nemmeno le 14 sillabe del martelliano risultano sempre sufficienti a riprodurre il contenuto di un alessandrino di 12 sillabe, poiché accade di frequente che le parole francesi siano più brevi delle loro corrispondenti italiane, e ad aumentare il computo intervengono anche differenze apparentemente di poco conto, come il fatto che in francese gli aggettivi possessivi non siano preceduti dall'articolo, mentre in italiano sì.
- 10 Schema che, va precisato, ammette uscite tronche o sdruciole tanto nel primo quanto nel secondo emistichio: per questo si preferirà qui parlare, per Montale, di doppi settenari o alessandrini piuttosto che di martelliani. Il verso teorizzato da Martello presenta alcune limitazioni, quali l'uscita parossitona per entrambi gli emistichi (che rende costante il computo di 14 sillabe), la coincidenza di pausa metrica e pausa sintattica alla cesura, e la composizione in distici a rima baciata: cfr. FURIO BRUGNOLO, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, in «Anticomoderno», II (1996), pp. 257-284, a p. 260-261.

o infine, la dichiarazione del re: *io veglio per i miei, li conservo con cura / come la testa i membri che la servono* (vv. 558-559).

Questa sorta di complementarità fra endecasillabo e alessandrino è una caratteristica che può essere individuata anche nella poesia originale montaliana, come ha notato Brugnolo:

In definitiva [...] suggerirei di interpretare il sistema prosodico di Montale come fondato essenzialmente – per quanto riguarda i versi “lunghi” – su due misure base, endecasillabo e alessandrino (che non a caso convivono perfettamente anche nelle traduzioni poetiche [...]) e sulle loro due rispettive varianti: endecasillabo “regolare” e dodecasillabo, da un lato, alessandrino “regolare” e tredecasillabo dall’altro.<sup>11</sup>

Dopo la scelta dei versi, il secondo punto su cui Montale si sofferma nella sua *Nota* è rappresentato dalla rima. Esclusa l’ipotesi di riproporre nella traduzione le *rimes plates* di Corneille, va tenuto presente però che, data la prossimità delle lingue in questione, capita talvolta che le rime del testo francese passino naturalmente alla traduzione italiana. Il fenomeno, frequente ma non sistematico, mette però a rischio l’uniformità stilistica del testo di arrivo; inoltre, le rime riprodotte rischiano di acquisire un risalto di cui non godevano nell’originale. Forse anche per questo Montale sceglie di eliminarle del tutto, rendendo così il testo italiano uniformemente non rimato. La ragione da lui adottata è però un’altra, e sembra consistere nella diversa sonorità del francese rispetto all’italiano: la lingua francese è «felpata», più attutita, smorzata, e per questo le rime facili<sup>12</sup> come quelle di Corneille, naturali in francese, in italiano risulterebbero eccessivamente pesanti e monotone.

Se la riproduzione forzata delle rime avrebbe senz’altro prodotto «gravi alterazioni», l’eliminazione delle rime superstiti richiede comunque un lieve intervento sul testo. La strategia montaliana più frequente e meno invasiva consiste nella sostituzione di una delle due parole in rima con un’altra, dal significato più o meno equivalente. Ad esempio, nel tradurre questi versi: *Quoi ! vous craignez si peu le pouvoir souverain... / D’un sceptre qui sans moi tomberait de sa main ?* (vv. 379-380), caratterizzati dalla rima *souverain : main*, perfettamente corrispondente a quella italiana *sovrano : mano*, Montale sostituisce l’aggettivo *sovrano* con il complemento *del re*: *Come? Voi non temete dunque il potere del re? / Senza di me quel potere cadrebbe dalla sua mano* (vv. 343-344). Ma se è il termine *roi* a provocare la rima francese *roi : toi*, e quella italiana *re : te*, Montale ricorre al sinonimo *sovrano*: così i versi: *Ne sont point des exploits qui laissent à ton roi / Le moyen ni l’espoir de s’aquitter vers toi* (vv. 1219-1220) diventano: *Non sono imprese tali che lascino al tuo sovrano / né i mezzi né la speranza di sdebitarsi con te*.

Una seconda soluzione è la modifica dell’*ordo verborum*: una delle due parole in rima viene anticipata all’interno del verso, oppure posposta all’inizio del verso successivo; nel

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 274.

<sup>12</sup> Montale parla delle «rime povere» di Corneille; in francese l’espressione *rime pauvre* ha però un preciso significato tecnico, indica cioè la rima minima, che riguarda esclusivamente la vocale tonica finale. Rime di questo tipo sono rare in Corneille. Per «rime povere» Montale intenderà piuttosto rime facili, tra parole di uso comune.

primo caso si crea spesso una rima interna, nel secondo è frequente l'*enjambement*. Un esempio, ancora con la rima *toi : roi*, si ha in questi versi: *Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi, / Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi* (vv. 1839-1840), tradotti da Montale anticipando il complemento *contro di te*: *Per vincere un punto d'onore che contro di te sta lottando, / tu lascia fare il tempo, il tuo valore e il tuo re* (vv. 1796-1797).

Infine, in conclusione della sua breve *Nota*, Montale ricorda che questa sua traduzione è stata elaborata ai fini della trasmissione radiofonica. Il dato ha senza dubbio implicazioni importanti: prima fra tutte, l'indipendenza della traduzione rispetto al testo di partenza, dato che la lettura alla radio impedisce il confronto diretto, visivo, con quest'ultimo. Risulterebbe evidente, altrimenti, la minore estensione del *Cid* montaliano, che conta 1797 versi contro i 1840 di Corneille.<sup>13</sup> una differenza dovuta in parte alla capacità di Montale di concentrare due versi in uno, ma anche ad un certo numero di versi semplicemente omessi. Questi si concentrano nel I atto per poi diminuire, dettaglio interessante che, insieme al graduale aumento degli alessandrini di cui si è già parlato, fa pensare a una progressiva adesione di Montale al testo di partenza. Comunque, se l'originale e la sua traduzione venissero presentati l'uno accanto all'altro (cosa che nel volume ERI, giustamente, non avviene), sono numerose le differenze che ne verrebbero immediatamente messe in luce, a livello retorico e ritmico-sintattico.

### 3 IL RITMO MONTALIANO

Facendo riferimento alle liriche inglesi tradotte da Montale nel *Quaderno di traduzioni*, e in particolare ai tre sonetti shakespeariani, Lonardi ha osservato che l'attività di traduttore di Montale è caratterizzata da una capitale «infedeltà al ritmo» poiché, di fronte a testi che presentano una certa uniformità ritmica, egli manifesta una spiccata tendenza ad alterarla:

1. con la variazione là dove si trovi di fronte, all'opposto, alla ripetizione (epanalessi, isocoli o comunque ritorni di un identico ordine sintattico...), abbastanza facile da incontrare nella poesia anglosassone, in genere meno allergica al «popolare» di quanto lo sia la nostra; e 2. con l'uso frequente dell'*enjambement*, il che fa saltare la coincidenza periodo sintattico-misura versale che c'è in Shakespeare.<sup>14</sup>

Maria Pia Musatti ha osservato invece che, al di là della varietà dei testi contenuti nel *Quaderno* e delle soluzioni attuate per tradurli, è comunque possibile individuare

una tendenza comune a tutta la raccolta, un imperativo unitario che ha guidato la fatica del traduttore, come del resto tutta la sua esperienza artistica, ed è lo sforzo alla massima concentrazione del dettato poetico (che porta spesso a uno sfronamento degli elementi lessicali non funzionali o a un loro mutamento di valore)

<sup>13</sup> Per questo motivo, nel riportare i versi del testo di Corneille e della traduzione di Montale, si segue una diversa numerazione.

<sup>14</sup> LONARDI, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, cit., p. 153.

rispetto ad una esplicitazione troppo esterna dei motivi ispiratori, a un'effusione emotiva troppo scoperta.<sup>15</sup>

Queste tre tendenze del Montale traduttore – la propensione alla *variatio*, l'impiego dell'*enjambement* e la concentrazione espressiva – sono proprio quelle che emergono con maggior evidenza anche dalla traduzione del *Cid*. Sono, del resto, tratti stilistici strettamente collegati l'uno all'altro: l'*enjambement* è in effetti una forma di *variatio* ritmico-sintattica, la tendenza alla *variatio* determina la soppressione delle ripetizioni e quindi la concentrazione del dettato, e quest'ultima comporta una ricomposizione del discorso che si accompagna spesso all'*enjambement*.

La *variatio* è notoriamente un tratto stilistico profondamente radicato nella tradizione poetica italiana – Lonardi l'ha definita una «vocazione “petrarchesca”»<sup>16</sup> – ma di certo trova un ottimo rappresentante nel Montale traduttore: tra le liriche del *Quaderno*, si può citare ad esempio la versione di *To the Muses* di Blake, in cui la triplice anafora di *whether* viene tradotta da Montale adottando tre soluzioni diverse, oppure quella di *The Indian to his Love* di Yeats, in cui l'ordine soggetto + verbo + complemento che caratterizza i primi versi lascia il posto a soluzioni più varie:

The island dreams under the dawn  
and great boughs drop tranquillity;  
the peahens dance on a smooth lawn,  
a parrot sways upon a tree [...].

L'isola sogna sotto l'alba,  
dai grandi tronchi stilla la pace;  
sul prato liscio danzano i pavoni,  
un pappagallo dondola su un ramo [...].

Nel caso del *Cid*,<sup>17</sup> questa tendenza è tanto più presente in quanto il testo di partenza offre molte occasioni di metterla in pratica: lo stile di Corneille è infatti ricchissimo di simmetrie e di parallelismi costruiti sulla ripetizione sintattica, che Montale scompone e scardina sistematicamente. Prendiamo in considerazione questo passo, nel quale Don Sancio si offre a Chimena come suo campione:

Oui, Madame, il vous faut de sanglantes victimes :  
Votre colère est juste, et vos pleurs légitimes ;  
Et je n'entrepris pas, à force de parler,  
Ni de vous adoucir, ni de vous consoler.  
Mais si de vous servir je puis être capable,  
Employez mon épée à punir le coupable ;  
Employez mon amour à venger cette mort :  
Sous vos commandements mon bras sera trop fort.  
(vv. 773-780)

Si, signora, dovete far vendetta col sangue:  
giusta è la vostra collera e il vostro pianto.  
Voi non dovete credere che con queste parole  
io intenda consolarvi o raddolcirvi. Ma se io  
posso essere da tanto di offrirvi il mio servizio,  
usate la mia spada per punire il colpevole.  
Fate vendetta dunque con quest'arma:  
ai vostri ordini il mio braccio sarà più che forte.  
(vv. 730-737)

Si osservi innanzitutto il trattamento riservato ai vv. 774 e 776 del testo corneliano, due *alexandrins* costruiti sulla simmetria degli emistichi che li compongono: *Votre colère est juste, et vos pleurs légitimes; ni de vous adoucir, ni de vous consoler*. Nel primo

<sup>15</sup> MARIA PIA MUSATTI, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, in «Strumenti critici», XLI (1980), pp. 122-148, a p. 124.

<sup>16</sup> LONARDI, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, cit., p. 154.

<sup>17</sup> Per gli estratti del *Cid* di Corneille si è fatto riferimento a PIERRE CORNEILLE, *Théâtre complet*, a cura di Pierre Lièvre e Roger Caillois, trad. da Giancarlo Monti, Paris, Gallimard, 1950.

caso, la simmetria consiste nella struttura possessivo + sostantivo + aggettivo. Montale, nel tradurre, sposta il primo dei due aggettivi, *giusta*, in apertura del verso, finendo per attribuirlo a entrambi i sostantivi, benché si accordi soltanto con il primo. Viene meno, quindi, l'equilibrio stabilito da Corneille, e il verso appare sbilanciato, con il secondo emistichio a fare da appendice al primo. Nel secondo caso, l'intervento montaliano ha dimensioni più ampie, e interessa nel suo complesso il distico formato dai vv. 775-776: pur integrando il testo corneliano (la formula francese *je n'entreprends pas* diventa *Voi non dovete credere che [...] io intenda*), Montale trova ancora, al v. 733, uno spazio sufficiente per anticipare l'inizio del verso e della frase successivi: *Ma se io* (fr. *Mais si [...] je*). È soprattutto quest'ultima modifica a stravolgere la simmetria perfetta del verso francese, nonché il rapporto fra metrica e sintassi, con l'introduzione di un forte *enjambement* tra soggetto e verbo. Infine, il caso più significativo è forse quello che riguarda i versi corneliani 778-779: *Employez mon épée à punir le coupable; / employez mon amour à venger cette mort*, che procedono paralleli l'uno all'altro, a partire dall'anafora iniziale. Di tutto ciò non rimane traccia in Montale. Il primo dei due versi viene tradotto parola per parola, *usate la mia spada per punire il colpevole*, ma si chiude con un punto fermo, e il successivo presenta una struttura completamente diversa: conserva, del corrispondente corneliano, l'idea della vendetta, passata dall'infinito *venger* all'esortazione *Fate vendetta*, ma fa riferimento ancora una volta alla spada (*quest'arma*), tralasciando ogni accenno all'amore e quindi ai sentimenti di Don Sancio per Chimena che, per quanto non siano difficili da desumere, rimangono impliciti.

I casi fin qui analizzati riguardano l'organizzazione sintattica, ma anche a livello lessicale Montale evita le ripetizioni traducendo una sola volta il termine ripetuto o differenziandone la resa. Due esempi molto chiari, tra i molti possibili, si possono ricavare dal dialogo fra Chimena e la sua nutrice nella III scena del II atto. Questa si apre con la rassicurazione della nutrice: *Apaise, ma Chimène, apaise ta douleur* (v. 443), che Montale traduce: *Contieni il tuo dolore, mia Chimena* (v. 406), riducendo i due imperativi ad uno soltanto; l'*alexandrin* corneliano viene reso così con un endecasillabo caratterizzato inoltre dall'allitterazione e dalla quasi rima di *Contieni* e *Chimena*. Poco più avanti, i due versi pronunciati da Chimena: *S'il ne m'obéit point, quel comble à mon ennui! / Et s'il peut m'obéir, que dira-t-on de lui?* (vv. 487-488), vengono tradotti da Montale differenziando il verbo: *S'egli non acconsente, a quali estremi mi trovo! / E se poi mi ubbidisce, che diranno di lui?* (vv. 449-450). I due termini si distinguono sicuramente per intensità – il primo appartiene all'ambito della richiesta, piuttosto che dell'ordine – ma il significato complessivo non ne risente, e la scelta montaliana, in questo caso, non sembra avere altro effetto che quello della variazione lessicale.

Per comprendere quanto questa tendenza alla *variatio* influenzi profondamente la traduzione montaliana, si possono prendere in considerazione due dati. Il primo è che essa riguarda tutti gli elementi del discorso, non soltanto sostantivi e verbi, ma anche avverbi, pronomi e semplici connettivi. Si considerino ad esempio i vv. 1227-1228 di Corneille, in cui il re ha appena attribuito a Rodrigo il titolo di *Cid*: *Et qu'il marque à tous ceux qui vivent sous mes lois / Et ce que tu me vaux, et ce que je te dois*. Montale traduce: *E apprenda a chi è soggetto alle mie leggi / ciò che tu vali per me e quanto ti dobbiamo*

(vv. 1182-1183), differenziando le due occorrenze del nesso *et ce que*. Il secondo dato è che questi stessi schemi di variazione vengono messi in atto da Montale anche in mancanza di un confronto diretto con il testo originale. Lo si può osservare nella traduzione del v. 1658 di Corneille: *L'assassin de Rodrigue ou celui de mon père!*, esclamazione attribuita a Chimena, mentre è in corso il duello fra Don Rodrigo e Don Sancio. Eccezionalmente, questo verso non è soggetto, nella resa montaliana, ad una sintesi, ma viene anzi ampliato, sia dal punto di vista metrico che sintattico, ottenendo così un doppio novenario: *Colui che assassina Rodrigue o quegli che uccise mio padre!* (v. 1612), dove i due emistichi presentano una triplice variazione: del pronome (*colui e quegli*), del verbo (*assassinare e uccidere*) e del tempo verbale (presente e passato remoto).

Quando Montale, per evitare le ripetizioni, anziché variarne i termini, evita semplicemente di tradurle, questo può avere delle ripercussioni sull'organizzazione versale, sul rapporto fra metrica e sintassi e quindi sul ritmo del discorso. Lo si vede bene nel passo seguente:

Écoute, écoute enfin comme j'ai combattu,  
Écoute quels assauts brave encor ma vertu.  
L'amour est un tyran qui n'épargne personne :  
Ce jeune cavalier, cet amant que je donne,  
Je l'aime. (vv. 79-83)

Tu ascolta dunque come ho combattuto,  
quali assalti sostiene la mia virtù. L'amore  
è un tiranno che mai risparmia alcuno. Questo  
giovane cavaliere, questo amante ch'io dono  
ad altri, io l'amo. (vv. 72-76)

In questi versi con i quali l'Infanta si rivolge alla nutrice Leonora, la triplice ripetizione dell'imperativo *écoute* si riduce, in Montale, a un solo *ascolta*, e questo, insieme alla soppressione dell'avverbio *encor*, gli permette guadagnare tempo e di anticipare l'inizio del verso successivo, dando origine ad una sequenza di *enjambements*.

L'uso sistematico dell'*enjambement* è appunto un altro tratto distintivo della traduzione del *Cid*, quello che maggiormente la distingue dall'originale. Anche in questo caso, il fenomeno fa parte di una tecnica, o di uno stile di traduzione, prettamente montaliani, e da lui applicati a testi anche profondamente diversi: nel suo studio su Montale traduttore, Maria Pia Musatti fa notare che il «vasto impiego della tecnica dell'inarcatura» è un fenomeno che «ha un carattere di generalità nel *Quaderno* [...] e non si giustifica esclusivamente con esigenze metriche». <sup>18</sup> Una duplice giustificazione di questa pratica viene fornita, partendo dalle versioni dei sonetti shakespeariani, da Rachel Meoli Toulmin, che spiega come l'*enjambement* consenta a Montale non solo di scrivere «versi a lui più congeniali», ma anche di risolvere «il problema delle diverse "velocità" delle due lingue, riuscendo a guadagnare tempo, laddove il linguaggio di Shakespeare è più disteso, per potersi dilungare poi quando lo richiede la particolare compattezza del verso inglese»: <sup>19</sup> l'*enjambement* viene quindi interpretato come uno strumento della traduzione montaliana, funzionale al passaggio da una lingua all'altra. Il meccanismo è esattamente quello osservato nell'ultimo brano citato, in cui la contrazione di un primo verso consente l'anticipazione di un elemento e provoca una serie di inarcature consecutive. Lo stesso avviene nella traduzione del *Sonnet XXII*, di cui si riporta la seconda quartina: al

<sup>18</sup> MUSATTI, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, cit., pp. 131-32.

<sup>19</sup> RACHEL MEOLI TOULMIN, *Shakespeare e Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, in «Belfagor», xxvi (1971), pp. 453-466, a p. 457.

v. 5, Montale anticipa la traduzione di *is but – è ancora* – e guadagna così un “vantaggio” rispetto al testo originale, che mantiene poi nei versi successivi:

For all that beauty that doth cover thee  
is but the seemly raiment of my heart,  
which in thy beast doth live, as thine in me,  
how can I then be elder than thou art?

Quella beltà che ti ravvolge è ancora  
parvenza del mio cuore che nel tuo  
alberga – e il tuo nel mio –; e come allora  
decidere chi è il vecchio di noi due?

Considerando ancora le versioni dei *Sonnets* shakespeariani, si può individuare un altro impiego frequente dell'*enjambement*, che riguarda i distici finali, traducendo i quali Montale redistribuisce il contenuto in due periodi disuguali, uno minore e l'altro maggiore rispetto alla misura del verso; dal momento che questa rimane invariata – si tratta sempre di due endecasillabi – è la contrazione di uno dei due periodi a permettere il più ampio distendersi dell'altro. Si riportano qui sotto i distici finali dei sonetti XXII e XXXIII; in un caso è il secondo periodo ad essere ridotto, nell'altro il primo:

Presume not on thy heart when mine is slain;  
thou gav'st me thine, not to give back again.

Spento il mio cuore, invano il tuo riprendere  
vorresti: chi l'ha avuto non lo rende.

Yet him for this my love no with disdaineth;  
suns of the world may stain, when heaven's sun  
[staineth.

Pur non ne ho sdegno: bene può un terrestre  
sole abbuiarsi, se è così il celeste.

È bene notare comunque che non si tratta di una struttura caratteristica delle sole traduzioni dei *Sonnets*: la si ritrova anche in chiusura delle versioni di *To the Muses* di Blake e di *The Garden Seat* di Hardy:

The languid strings do scarcely move;  
the sound is forced, the notes are few !

Tarde e fioche le corde, il vostro suono  
è forzato, le note sono poche!

For they are as light as upper air,  
they are as light as upper air !

perché sono leggeri come l'aria  
di lassù, perché sono fatti d'aria!

Commentando questi ultimi due versi, Mengaldo ha osservato che «ancora una volta dunque Montale attua la sua figura prediletta, e più nelle traduzioni che nella poesia “originale”, del distico finale sbilanciato». <sup>20</sup> Ebbene, questa struttura sembra riecheggiata da molte delle coppie di versi in cui ci si imbatte nella traduzione del *Cid*, ottenute esattamente attraverso lo stesso procedimento. Il fatto è tanto più significativo se si considera che il contesto metrico è, in questo caso, molto diverso, molto più libero, e «la difficoltà di rendere nel breve spazio a disposizione tutto il significato dell'originale» <sup>21</sup>, di cui parla Meoli Toulmin per le traduzioni dei *Sonnets*, non vale in questo caso. Niente impedirebbe infatti a Montale di adattare le misure versali alle esigenze contenutistiche, traducendo i due *alexandrins* consecutivi con due versi di misura anche molto diversa. In vari casi, invece, la traduzione si avvale dello stesso metodo di contrazione e distensione imperniato sull'*enjambement*; così avviene ad esempio nei distici seguenti:

<sup>20</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *La panchina e i morti (su una versione di Montale)*, in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 191-207, a p. 199.

<sup>21</sup> MEOLI TOULMIN, *Shakespeare e Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, cit., p. 458.

Si l'amour vit d'espoir, il p rit avec lui :  
C'est un feu qui s' teint, faute de nourriture  
(vv. 108-109)

Je sens en deux partis mon esprit divis  :  
Si mon courage est haut, mon c ur est embras   
(v. 119-120)

Votre espoir vous s duit, votre mal vous est doux ;  
Mais enfin ce Rodrigue est indigne de vous.  
(v. 527-528)

L'amore vive e muore con la speranza.   un fuoco  
che si estingue se   privo di alimento.  
(vv. 101-102)

L'anima mia   divisa in due parti: se   alto  
il mio coraggio, il cuore   arroventato.  
(vv. 109-110)

Vi seduce la vostra speranza e il vostro male  
v'  dolce; eppure questo Rodrigo   indegno di voi.  
(vv. 489-490)

Per capire quanto questa struttura sia presente a Montale, pu  essere utile citare un ultimo esempio, tratto dalla scena finale del *Cid*: si tratta di un caso decisamente eccezionale, poich  un unico *alexandrin* corneliano viene tradotto con due versi (un *alessandrino* e un *endecasillabo a minore*), quando in genere avviene piuttosto il contrario. A partire quindi da un verso singolo, *Ma tête est   vos pieds, vengez-vous par vos mains* (v. 1792), Montale ricava un distico che ripropone la stessa formula riscontrata negli esempi precedenti: *Io pongo la mia testa ai vostri piedi; e voi / fate vendetta con le vostre mani* (vv. 1747-1748).

Come l'impiego dell'*enjambement* si coniughi con la ricerca della concentrazione espressiva, lo si vede bene nel passo seguente, tratto da un dialogo fra Chimena e l'Infanta; la seconda cerca di consolare la prima e di convincerla che la *querelle* tra il Conte e Don Diego non rappresenta che un *faible orage* (*Non   grande tempesta*, come traduce Montale), ma Chimena percepisce la reale portata di questa lite e ne prevede le drammatiche conseguenze:

Un orage si prompt qui trouble une bonace  
D'un naufrage certain nous porte la menace :  
Je n'en saurais douter, je p ris dans le port.  
J'aimais, j'étais aimée, et nos pères d'accord ;  
Et je vous en contais la charmante nouvelle,  
Au malheureux moment que naissait leur querelle,  
Dont le récit fatal, sitôt qu'on vous l'a fait,  
D'une si douce attente a ruiné l'effet. (vv. 449-456)

Questo uragano porta la minaccia  
di un sicuro naufragio, non saprei dubitarne.  
Ero in porto e perisco. Amavo ed ero amata,  
i nostri padri erano d'accordo. E io ve ne davo  
notizia nel momento in cui nasceva l'urto  
del quale il solo racconto, quand'esso giunse a voi,  
pot  turbare la vostra cos  nobile attesa. (vv. 412-418)

Nel confrontare il testo francese con la traduzione italiana, si nota immediatamente la maggiore concentrazione di quest'ultima, che del resto conta un verso in meno. Anche qui fin dal primo verso – un altro *endecasillabo d'apertura* – Montale guadagna un vantaggio rispetto al testo corneliano, tralasciandone il secondo emistichio (*qui trouble une bonace*), e anticipando il primo del verso seguente (*nous porte la menace*). Il procedimento si ripercuote sui versi successivi, ciascuno dei quali anticipa una porzione di testo sempre maggiore, fino ad ottenere la riduzione di un verso; a questo si accompagna la perdita della coincidenza fra metro e sintassi, evidenziata dagli *enjambements* (vv. 412-413 e 415-416) e, viceversa, dalle interruzioni di frase interne ai versi

Tuttavia, tra i fattori che determinano la concentrazione del discorso poetico va considerata, in questo caso, anche la riduzione degli aggettivi: cos , *un orage si prompt* diventa *questo uragano*, *la charmante nouvelle* una semplice *notizia*, il *malheureux moment*   un *momento* e *le récit fatal* soltanto il *racconto*. Solo al primo verso la mancanza dell'aggettivo

viene in qualche modo compensata dal sostantivo, poiché il francese *orage*, ‘temporale’ o ‘tempesta’, diventa un ben più grave *uragano* (e si noti che Montale poco prima, al v. 408, aveva tradotto lo stesso termine appunto con *tempesta*).

Questa tendenza a tralasciare gli aggettivi, specialmente quelli dal significato più generico, è stata descritta da Maria Pia Musatti come una conseguenza della ricerca montaliana di concentrazione e di incisività del dettato poetico: nelle versioni del *Quaderno*, «statisticamente sono più del doppio gli aggettivi che per i motivi più diversi non sono accolti nella traduzione, rispetto a quelli introdotti ex novo»<sup>22</sup>. Nella traduzione del *Cid*, accade facilmente che un *bon conseil* (v. 384) si traduca in un *consiglio* (v. 347), o che un *généreux prince* (v. 1121) diventi semplicemente un *re* (v. 1076), con gran risparmio in termini di sillabe, o gli *exploits célèbres* (v. 1301) soltanto *impresa* (v. 1256); aggettivi dal valore generico e spesso puramente esornativo come *beau* e *grand* vengono tradotti molto raramente. Talvolta, come nel caso della traduzione di *un orage si prompt* con *un uragano*, l’aggettivo non viene semplicemente omesso ma subisce una sorta di fusione con il sostantivo che accompagna o con il verbo che a questo si riferisce: così un *grand nombre d’années* (v. 193) diventa un *cumulo d’anni* (v. 180), l’*impuissante faiblesse* (v. 481) diventa *impotenza* (v. 443), e il verso *Déjà ce bruit fâcheux a frappé mes oreilles* (v. 1154) viene reso con *M’ha di già infastidito gli orecchi questa voce* (v. 1109), in cui il verbo *infastidire* traduce il francese *frapper* (‘colpire’) incorporando l’aggettivo *fâcheux* (‘fastidioso’). Questi fenomeni vengono registrati anche da Musatti<sup>23</sup> che nota come gli aggettivi vengano frequentemente sostituiti con altre categorie grammaticali, specificando che quando l’aggettivo ha funzione attributiva si preferisce la sostituzione con un sostantivo, mentre quando ha funzione predicativa è più frequente la sostituzione con un verbo: distinzione che effettivamente trova riscontro anche nei casi appena citati. Fra gli esempi forniti dal *Quaderno*, l’autrice ne riporta alcuni tratti dal *Sonnet XLVIII* di Shakespeare, come *vulgar thief* (v. 8) tradotto con *furfante*, o *gentle closure* (v. 11) che diventa «asilo», e inoltre il verso iniziale della già citata *The Garden Seat* di Hardy, *Its former green is blue and thin*, che Montale traduce: *Il suo verde d’un tempo si logora, volge al blu*, dove, dei tre aggettivi proposti dal testo inglese, nessuno viene reso attraverso un corrispettivo aggettivale.

#### 4 LE STANCES DE RODRIGUE

I procedimenti e le strategie di traduzione che abbiamo fin qui analizzato si intrecciano mirabilmente nella versione montaliana delle *Stances de Rodrigue*.<sup>24</sup> Si tratta dell’ultima scena del I atto, il cui protagonista è il giovane Rodrigo, che si trova a dover vendicare suo padre, l’ormai anziano Don Diego, uccidendo il Conte, padre della sua amata Chimena: di qui il conflitto interiore del giovane, diviso fra l’amore e l’onore. La scena rappresenta una vera e propria parentesi lirica all’interno del testo teatrale, dal quale si

22 MUSATTI, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, cit., p. 125.

23 *Ivi*, pp. 125-126.

24 Per un approfondimento sull’impiego delle *stances* nelle *pièces* teatrali francesi dell’epoca, si veda MARIE-FRANCE HILGAR, *La mode des stances dans le théâtre tragique français: 1610-1687*, Paris, Nizet, 1974.

distingue anche a livello formale, essendo composta non in distici di alessandrini, ma in sei strofe di dieci versi ciascuna, secondo lo schema: a<sub>8</sub> B<sub>12</sub> B<sub>12</sub> A<sub>12</sub> C<sub>12</sub> c<sub>6</sub> d<sub>10</sub> e<sub>6</sub> d<sub>10</sub> e<sub>10</sub>.

Tale struttura non viene riprodotta dalla traduzione di Montale, che si presenta come un continuum testuale; il dato è particolarmente interessante, se si considera la generale tendenza di Montale, nelle sue traduzioni, a rispettare la forma del testo di partenza.<sup>25</sup> Inoltre la scomparsa delle strofe si accompagna alla riduzione complessiva della scena, che passa dai 60 versi di Corneille ai soli 42 di Montale; il fatto risulta ancor più significativo se si considera che, in accordo con il carattere lirico di questa scena, Montale fa ampio uso di endecasillabi e di versi brevi, riducendo così ulteriormente lo spazio metrico a disposizione. Ne riportiamo qui la parte iniziale (omettendo i versi di Corneille tralasciati da Montale):

Percé jusques au fond du cœur  
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,  
Misérable vengeur d'une juste querelle,  
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,  
Je demeure immobile, et mon âme abattue  
Cède au coup qui me tue. [...]  
Que je sens de rudes combats !  
Contre mon propre honneur mon amour  
[s'intéresse :  
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse :  
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.  
(vv. 291-296 e 301-304)

Ferito nel profondo  
da un colpo inatteso e mortale,  
vendicatore d'una offesa e oggetto  
di una ingiusta sciagura,  
resto immobile e l'anima abbattuta  
cade alla prova che mi uccide.  
Quali forze in me lottano! L'onore  
contro l'amore; vendicare il padre  
  
e perdere l'amata: mi dà coraggio l'uno,  
l'altra ferma il mio braccio.  
(vv. 273-282)

Montale realizza qui un capolavoro di sintesi, unendo la semplificazione delle strutture sintattiche allo sfrondamento lessicale e arrivando così a modificare profondamente anche il ritmo del discorso.

La differenza è evidente fin dal primo verso, sorprendente nella sua brevità: Montale traduce *Percé jusques au fond du coeur*, con *Ferito nel profondo*, dove l'espressione *nel profondo* include in qualche modo il termine *coeur*, di fatto non tradotto; l'effetto drammatico che ne deriva può essere maggiormente apprezzato se messo a confronto con la più precisa traduzione di Dettore, che rende l'*octosyllabe* con un ottonario, *Or, colpito in mezzo al cuore*, il cui attacco viene in qualche modo smorzato dall'*Or* iniziale. Anche nei versi successivi, le eleganti *tournures de phrases* di Corneille vengono notevolmente sfrondate da Montale, con l'effetto di isolare e di mettere quindi in maggior evidenza i termini fondamentali della questione che affligge il protagonista: così, al v. 274, la congiunzione francese *aussi bien que*, diventa una semplice *e*, permettendo di affiancare l'uno all'altro i due aggettivi *inatteso e mortale*. Allo stesso modo, ai vv. 279-281, *L'onore / contro l'amore* traduce quella che in Corneille è una frase completa, *Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse* (v. 302), riducendola così ai suoi minimi termini, alla pura contrapposizione di *onore e amore*, i due poli del *dilemme cornelien*. Subito dopo, in *il faut venger*

25 Cfr. LONARDI, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, cit., p. 153: «Montale ama cercarsi una forma già data con cui fare i conti, nel senso che quella forma andrà nella sostanza rispettata dal traduttore» e MENGALDO, *La panchina e i morti (su una versione di Montale)*, cit., p. 196: «nel Montale traduttore – come nel poeta in proprio – la “forma” non è già una variabile soggetta alle alterazioni del momento, ma qualcosa come un a priori immutabile, non condizionato dal lavoro traduttorio ma che lo condiziona».

*un père, et perdre une maîtresse* (v. 303), la costruzione introdotta da *il faut* viene resa attraverso i soli infiniti: *vendicare il padre / e perdere l'amata*. Al contempo, scompaiono gli aggettivi *miserable, juste* e *malheureux*, anche se il secondo viene in qualche modo assorbito dalla traduzione di *querelle*, termine imparziale in francese, con l'italiano *offesa*. Anche i *rudes combats* (v. 301) diventano generiche *forze* (v. 279), ma il significato del francese *combats* non va perso, poiché passa al verbo *lottano*, assente in Corneille.

Tutto questo permette a Montale di rendere il ritmo di questi versi molto più dinamico, scomponendo le simmetrie corneliane e ricomponendone gli elementi, con l'introduzione di un *enjambement* all'altezza della prima strofa (*e oggetto / di un'ingiusta sciagura*) e, soprattutto, di una sequenza di *enjambements* in corrispondenza della seconda, in cui l'anticipazione di un elemento, *L'onore*, dà luogo alla rima interna con *amore* e che provoca una reazione a catena nei versi successivi.

Nel complesso, questi versi permettono di cogliere al meglio la differenza fra Corneille e Montale: l'effetto patetico di questa scena viene ottenuto da Corneille con la costruzione di raffinate strutture retoriche e l'impiego di un ampio registro lessicale legato alla sfera della sofferenza e del lamento, mentre Montale mira piuttosto a rendere la tragicità del dilemma di Rodrigo attraverso la brevità e la concentrazione espressiva, che si riflette sulla struttura metrica, sulla sintassi e sulle scelte lessicali.

## 5 UNO STILE DI TRADUZIONE

Il rapporto di fedeltà fra il *Cid* di Montale e quello di Corneille è difficile da definire in maniera univoca. Nel complesso, considerando che si tratta di una traduzione letteraria, e non "di servizio", il *Cid* montaliano è certamente fedele; ma la distanza fra i due testi non è sempre costante, e il livello di adesione all'originale può variare sensibilmente.

Molto più facile è individuare le relazioni fra il *Cid* e le altre traduzioni di Montale, che l'analisi stilistica ha dato più volte occasione di richiamare. Le affinità sono evidenti, soprattutto nelle scelte ritmiche e sintattiche, nonostante le profonde differenze fra le lingue di partenza, l'inglese e il francese, e i generi letterari, lirico e teatrale. Si può dire che, benché le condizioni di partenza siano sensibilmente diverse, le soluzioni adottate da Montale non lo sono altrettanto. L'impressione è dunque che la fedeltà di Montale sia rivolta, più che all'originale di Corneille, prima di tutto a se stesso, al suo proprio modo di comporre e di tradurre la poesia. Nel periodo di maggiore intensità della sua attività traduttoria, fra gli anni trenta e quaranta, Montale ha elaborato un metodo di traduzione, funzionale soprattutto alla resa di testi poetici in lingua inglese: un insieme di procedimenti tecnici che agiscono soprattutto a livello ritmico, e che certamente hanno subito l'influsso della produzione poetica originale montaliana, e l'hanno influenzata a loro volta. All'altezza del 1960, questo stesso metodo viene applicato alla traduzione del *Cid*, un testo che per la sua appartenenza al genere teatrale, e quindi per le sue ampie dimensioni, avrebbe consentito al traduttore una maggiore distensione, così come la prossimità fra la lingua di partenza e quella di arrivo gli avrebbe permesso di seguire con più agio il dettato dell'originale. La ragione è probabilmente che tali soluzioni sono state ormai interiorizzate, al punto che, per il poeta-traduttore, esse non rappresentano

più una necessità, ma una scelta. Non si tratta più, o sicuramente non soltanto, di strategie funzionali alla trasposizione da una lingua all'altra, ma di procedimenti diventati parte integrante del suo stile, mezzi formali e stilistici attraverso i quali Montale riesce ad appropriarsi del testo tradotto, e a farlo suo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARILE, LAURA, *Bibliografia montaliana*, Milano, Mondadori, 1977. (Citato a p. 237.)
- BRUGNOLO, FURIO, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, in «Anticomoderno», II (1996), pp. 257-284. (Citato alle pp. 240, 241.)
- CORNEILLE, PIERRE, *Il Cid*, in *Teatro francese del grande secolo*, a cura di Giovanni Macchia, trad. da Eugenio Montale, Torino, ERI-RAI, 1960, pp. 125-201. (Citato alle pp. 238, 239.)
- *Il Cid*, trad. da Giancarlo Monti, Milano, Feltrinelli, 2012. (Citato alle pp. 239, 240.)
- *Il Sid*, trad. da Ugo Dettore, Milano, Rizzoli, 1956. (Citato a p. 239.)
- CORNEILLE, PIERRE, *Théâtre complet*, a cura di Pierre Lièvre e Roger Caillois, trad. da Giancarlo Monti, Paris, Gallimard, 1950. (Citato a p. 243.)
- HILGAR, MARIE-FRANCE, *La mode des stances dans le théâtre tragique français: 1610-1687*, Paris, Nizet, 1974. (Citato a p. 248.)
- LONARDI, GILBERTO, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 144-163. (Citato alle pp. 238, 242, 243, 249.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *La panchina e i morti (su una versione di Montale)*, in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 191-207. (Citato alle pp. 246, 249.)
- MEOLI TOULMIN, RACHEL, *Shakespeare e Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, in «Belfagor», XXVI (1971), pp. 453-466. (Citato alle pp. 245, 246.)
- MONTALE, EUGENIO, *E. M.*, «Poesie», in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 87-91. (Citato a p. 237.)
- *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 561-569. (Citato a p. 238.)
- *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948. (Citato a p. 237.)
- *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1948. (Citato a p. 237.)
- MUSATTI, MARIA PIA, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, in «Strumenti critici», XLI (1980), pp. 122-148. (Citato alle pp. 243, 245, 248.)

### PAROLE CHIAVE

Montale; Traduzione; Corneille; *Cid*.

### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Elena Coppo è dottoranda presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL) dell'Università di Padova, dove si occupa di metrica comparata italiana e francese, con un progetto di ricerca sulla nascita del verso libero. La traduzione montaliana del *Cid* è stata oggetto della sua tesi di Laurea Magistrale in Filologia Moderna - Master Recherche Lettres et Langues, in cotutela fra l'Università di Padova e l'Université Grenoble Alpes.

[elena.coppo@phd.unipd.it](mailto:elena.coppo@phd.unipd.it)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ELENA COPPO, *Il Cid di Montale: uno stile di traduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 237–252.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VI (2016)

<b>PRIMO LEVI SCRITTORE</b>	<b>v</b>
a cura di Matteo Fadini, Carlo Tirinanzi De Medici e Paolo Zublena	
<i>Introduzione</i>	vii
ANDREA RONDINI, <i>Impossibile vivere senza aver letto</i> Se questo è un uomo. <i>La ricezione italiana contemporanea di Primo Levi</i>	I
TOMMASO PEPE, <i>Una complessa chiarezza: gli ipertesti di Primo Levi</i>	23
EMANUELE CAON, <i>Il corpo in due anime: La chiave a stella tra finzione, testimonianza e antropologia</i>	45
MARTINA BERTOLDI, <i>La costruzione de Il sistema periodico di Primo Levi</i>	65
FAUSTO MARIA GRECO, <i>Rovesciamento e alterazione nei racconti Uranio, Vanadio e in Auschwitz, città tranquilla</i>	81
GIUSEPPE ALVINO, « <i>Il nastro a rovescio</i> ». <i>Possibili influenze di Storie Naturali ne La freccia del tempo di Martin Amis</i>	97
MONICA BIASIOLO, « <i>È come sbucciare una cipolla, vi è uno strato dopo l'altro</i> ». <i>Il chimico e scrittore Levi di fronte a Kafka</i>	117
STEFANO BELLIN, <i>Primo Levi and Franz Kafka: an unheimlich encounter</i>	139
JEAN-CHARLES VEGLIANTE, <i>Rileggendo Primo Levi: la scrittura come traduzione</i>	161
<b>SAGGI</b>	<b>171</b>
FRANCESCO DIACO, <i>Riflessioni sul primo Magrelli</i>	173
<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	<b>203</b>
GUILLERMO CARNERO, <i>Fontana de' Medici</i> (trad. di Pietro Taravacci)	205
ELENA COPPO, <i>Il Cid di Montale: uno stile di traduzione</i>	237
<b>REPRINTS</b>	<b>253</b>
ALEKSANDR BLOK, <i>Colori e parole</i> (trad. di Alessandra Elisa Visinoni)	255
<b>INDICE DEI NOMI</b> (a cura di F. C. Abramo, M. Fadini e C. Polli)	<b>269</b>
<b>CREDITI</b>	<b>275</b>

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 6 - NOVEMBRE 2016

---

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo **queste** indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a **questa** pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

#### Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.