

Il simbolismo autoriflesso in Montale traduttore e tradotto

Alberto Fraccacreta

Introduzione: la traduzione poetica e il simbolismo autoriflesso

perché l'opera Sua (che nella tua si trasforma) dev'essere continuata.

Eugenio Montale, *Iride*, OV, 240

Sto spostando me stesso
traducendo il passato in un presente
che viaggia sigillato.

Valerio Magrelli, *L'imballatore, Esercizi di tiptologia*

La traduzione poetica è oggi una delle incognite dell'analisi letteraria. Un recente studio di Valerio Magrelli inserisce la questione all'interno di un vero e proprio continente da esplorare, un «nuovo paesaggio costituito dai processi di traduzione mentale»¹. Volgere un testo da una lingua A in una lingua B significa sondare il territorio franco – la «creatura scissa»² – che Walter Benjamin definì *pura lingua*³, cioè un idioma originario capace di re-integrare tutte le competenze linguistiche entro quella che potrebbe essere definita, a rigor di termini, come grammatica generativa pre-babelica⁴. Ma questa lingua integra, almeno teoreticamente, coincide con un significato puro? Se l'esame rivolto a una singola parola può, in tutta evenienza, equilibrare la coincidenza di piani, la cosiddetta traduzione d'autore, vista nella sua

globalità, mette in chiaro come la poetica di chi traduce agguanti, *secundum quid*, alcune porzioni semantiche e le assorba nel proprio *dictum*, pervertendo in questo modo, anche se lievemente, la valenza contenutistica (in termini holmesiani la «mappa»)⁵ del testo d'origine e, per così dire, la sua purezza. Altrimenti detto: un poeta che traduce un altro poeta, inserirà all'interno della traduzione elementi caratteristici della propria *poiesis* – per ciò che concerne Eugenio Montale, dei *phantasmata*⁶, ad esempio – che modificheranno in certa misura il significato iniziale, instaurando però una linea di continuità tra il testo e il lavoro di resa. Quella che normalmente è definita «traduzione d'autore» potrebbe avere, quindi, risvolti e ragioni psicologiche al di là del ripristino della pura lingua benjaminiana. Siamo nell'ambito degli *psycho-translation studies*, i quali tentano di spiegare i *translation processes* nella vasta gamma dei fenomeni dell'atto traduttorio⁷. È importante mettere in luce come, nella psicologia della traduzione poetica (se così è possibile definirla), il non rispetto della lettera del testo consista essenzialmente – mi si permetta l'espressione – in un *simbolismo autoriflesso*, ossia nell'impiego di un determinato sistema di simboli e di formule, il quale rispecchia appunto tratti peculiari dell'universo concettuale dell'autore traducevole in termini di psicologia della personalità e di visione integrale del mondo.

Ciò che vorrei dimostrare è che il poeta-traduttore cerca nel testo in via di traduzione, più o meno consciamente, le immagini e le tracce di se stesso (di ciò che

caratterizza la sua individualità lirica) fino a riprodurle ed evidenziarle al di sopra della lettera. Il simbolismo autoriflesso potrebbe essere frutto di un «atteggiamento autoriflesso» – come lo definì Jaspers in *Psychologie der Weltanschauungen*⁸ – che non consiste in una semplice e casuale ricreazione del testo, ma nella prosecuzione dell'opera (o almeno del suo ristagnamento mentale) nell'opera di un altro attraverso micro-inserzioni, sottili rimandi intertestuali e, addirittura, implicazioni di carattere pneumatico. In questo saggio è proposta, dunque, un'analisi empirica in due tempi: Montale che traduce lo Steinbeck di *To a God Unknown* e *In Dubious Battle*, argomento variamente trattato, del quale però si è posto l'accento più su aspetti di consonanza stilistica che semantica; Montale tradotto da Muldoon, nella sua versione di *L'anguilla*⁹. L'analisi cercherà di chiarire come due autori così diversi tra loro, in sede di traduzione, mostrino la stessa condotta, volta a focalizzare l'interesse sulla personale vita poetica piuttosto che sulla restituzione del testo. Il testo originario, lungi dall'essere il fine della resa, diviene così un *medium* con cui riaffermare e allargare le ragioni del proprio sentire. E con i curatori dell'*Opera in versi* si può dire: «Sic vos non vobis mellificatis apes»¹⁰.

1. Montale traduce Steinbeck: traduzione mistagoga e criptografica

Dai primi mesi del '39, con il licenziamento al Gabinetto Vieusseux, Montale inizia l'attività di traduttore per sbarcare il lunario, dopo essere naufragato anche il «progetto America»¹¹ – Irma Brandeis aveva quasi trovato una sistemazione universitaria al poeta –, per i ben noti problemi sentimentali con Drusilla Tanzi, insieme alla quale, comunque, in aprile si trasferisce in un appartamento all'ultimo piano al 38/A di viale Duca di Genova. Tra il '40 e il '41 vi è, in particolare, un'intensa produzione che varia dal romanzo americano (del '40 è la resa di *La battaglia* di John Steinbeck) al dramma scespiriano, dal teatro spagnolo alla prosa di Cervantes e Bécquer. Un articolo di Sergio Bozzola sottolinea i termini metodologici dell'officina montaliana (e non solo):

La prassi traduttrice che, negli anni Trenta e seguenti, portò alcuni nostri scrittori (Vittorini, Gadda, Montale) a valersi dell'aiuto segreto di traduttori-fantasma, più che suscitare indignati interventi

giornalistici, dovrebbe piuttosto incuriosire il lettore che si voglia anche interprete del testo, e indurlo a ricercare tra le maglie del testo stesso le tracce dello scrittore-revisore, nella certezza che una forte personalità non può evitare di 'firmare' con gusto e stile propri il testo che si trova a manipolare¹².

In poche parole: almeno per quanto riguarda *To a God Unknown*, Lucia Rodocanachi tradusse il romanzo, Montale si limitò a correggerlo e *montalizzarlo*, cioè a cesellare quel «calligrafismo traduttivo» il cui obiettivo era «esclusivamente la levigazione della angolosità, lo smorzamento delle asprezze o genericità della versione letterale, e non già il recupero dei valori profondi del testo americano»¹³. Benché Bozzola abbia ragione a sottolineare il dispendio del valore originario dell'opera, ritengo che il calligrafismo traduttivo non celi soltanto una mera esigenza estetica, ma anzi tenti di proseguire la poetica montaliana entro quella steinbeckiana. D'altra parte questa tipologia di operazioni non sarà unica in Montale, che utilizzerà collaboratori e *ghost-writers* anche per gli articoli e per i racconti, poi *montalizzando* sempre in fase di finalizzazione e pubblicazione¹⁴. Come si è notato per il *Diario postumo*, la nozione di autorialità in Montale è volutamente problematica e risente della filosofia delle relazioni a cui il poeta aderisce in maniera ambivalente durante tutto il suo percorso lirico (il tu nell'io, la soggettività come specchio dell'alterità).

L'analisi comparativa di *To a God Unknown* e *In Dubious Battle*, per via della netta differenza di intertesto (il primo con la fase intermedia della Rodocanachi¹⁵, il secondo «integralmente montaliano»¹⁶, divide le linee di resa dei due romanzi in un montalismo debole e un montalismo forte¹⁷. Ed è qui che il montalismo deve essere considerato in un'ottica strettamente poetica: la *poesis* dell'autore genovese agisce, infatti, sull'opera di Steinbeck non solo stilisticamente («calligrafismo traduttivo»), ma anche semanticamente (espressionismo traduttivo) attraverso quel *simbolo analogico* in grado di evocare una relazione tra l'immagine mentale e l'oggetto, secondo la logica simbolica di Hobbes e Peirce. La dialettica tra oggetto e occasione-spinta, espressa in *Intenzioni*¹⁸, così come la poetica del correlativo oggettivo, sarebbe presente anche nel processo di traduzione. Vi è, dunque, uno spostamento oggettuale (figurativo e simbolico) dei significati, oltre il non ripristino del messaggio originario? Proviamo con due esempi tratti da *La battaglia* e due da *Al dio sconosciuto*.

1.1 I frequentativi

Già Bozzola aveva sottolineato la «ricorrenza delle formazioni frequentative»¹⁹, spesso addensate nella stessa pagina; è il caso di questa frase:

Con uno scalpiccio, un trepestio, il gruppo si richiuse attorno al caduto che gridava steso a terra. Jim guardò freddamente il controllore. Aveva in volto il pallore dell'agonia e pareva ansimare di spasimo²⁰.

Lo studioso riconduce il frequentativo ad *Altro effetto di luna* delle *Occasioni* («un trepestio/ sul molo»)²¹. Al di là della forte carica espressiva dell'intero periodo (scalpiccio/trepestio, controllore/pallore, ansimare/spasimo) che testimonia la mano montaliana, lo scalpiccio ricorda anche «lo scalpicciare del fandango»²² della *Bufera*, lirica scritta nel '41. Se a ciò aggiungiamo gli altri frequentativi a stretto giro di pagina («con una sorta di gracidio. Un crepitio di spari»)²³, e li mettiamo in relazione con il «formicolio d'albe»²⁴ di *Su una lettera non scritta*, si può notare come in *Finisterre* (poesie databili fra il '40 e il '42) si insiste sugli iterativi che attestano analogicamente i numerosi passaggi di Clizia nello sfondo mentale dell'autore, il quale ne riversa una traccia, seppur labile, all'interno della traduzione, di fatto spostando l'attenzione del lettore verso il suo processo lirico di traduttore-autore. Ciò che può destare l'interesse di Montale nella prosa steinbeckiana è l'«evento inaudito», tipico della novella, come sottolineato da Scaffai²⁵, che agirebbe sul personale simbolismo anche nella costituzione dei racconti e del sistema prosastico *tout court*. Dal punto di vista psicologico, inoltre, si nota una forma di coazione a ripetere che si serve dei frequentativi per comunicare lo stato emotivo di speranza nel ritorno della donna amata, quasi fosse un pensiero persistente e snervante, uno «scalpiccio» di passi che «proviene/ dalla serra sì lieve»²⁶.

1.2 Il vischio

L'evidenza semantica si raggiunge, forse, in un altro punto del testo:

Si allontanarono sfangando e svischiandosi a stento dalle loro orme sul terreno non ancora battuto dai passanti²⁷.

Il testo inglese è più sobrio:

They slushed through the mud, stepping clear of the tracks when any untrampled ground showed²⁸.

Una traduzione letterale suonerebbe così: «Uscirono dalla fanghiglia, camminando e pulendosi delle tracce di fango su un terreno non calpestato da nessuno». È chiaro un incremento della letterarietà con forme intellettualizzanti che stonano, per altro, con la prosa giornalistica e diretta di Steinbeck²⁹. La cosa che più si nota, al di là della «prevalenza estetizzante»³⁰ e del contenuto ideologico di alcune rese (evidenziato da Meschonnic), sembra l'aggiunta di una patina semantica occulta che sposta il baricentro dell'autorialità in direzione di una co-autorialità nel processo di traduzione. Ai significati originari si aggiungono nuovi significati. Ed è qui che, in termini psichici, l'atteggiamento nei confronti dell'oggetto (il testo da tradurre) non è oggettivo, ma autoriflesso. Montale non cessa di essere poeta nell'atto del tradurre, ossia non cessa il suo abito mentale di rovistatore e modificatore di simboli. Lo svischiarsi di Burton, Mac e Jim non può non rievocare associativamente il «sole» che «fra le frappe/ cupo invischia»³¹ di *Finestra fiesolana* e i «vischi» «d'un gelo incorruttibile»³² di *Il giglio rosso*, entrambe poesie di *Finisterre*. Il vischio è uno dei *senhal* di Clizia, un *phantasma* che attesta la prorompente forza teologica del simbolo³³ – per i Celti, il vischio è segnale di resurrezione –, il quale poi tornerà in due *Flashes* (*Di un Natale metropolitano*, *Sulla colonna più alta*) e nel «nimbo di vischi» di *Iride*. Lo spostamento o sbilanciamento del significato è indubbio. Montale gioca con le proprie immagini, l'atto stesso del tradurre è vissuto psicologicamente come un dialogo aperto con determinate e ricorrenti figurazioni. Nel cuore di un romanzo di Steinbeck torna per un attimo il fantasma di Clizia nella sua caratterizzazione più angelicante. Da un lato le apparizioni segnalate dal frequentativo, dall'altro il suo definitivo addio marcato dal vischio. In sostanza, Montale inserisce una *grammatica mistico-teologica*, composta da parole-segnanti, teologemi carichi di un'accezione allusiva e funzionale al riconoscimento dei passaggi e della sparizione di Clizia, dentro un testo che ha ben altre finalità.

1.3 Il segno dell'assente: Iride

Esiste, però, un ristagnarsi di motivi che risorgono, di converso, nella propria riflessione lirica a seguito della traduzione e che ne attestano ancora meglio la prosecuzione: non solo Montale torce a sé la poetica steinbeckiana, ma da essa prende qualcosa. Notevole è questo passo nell'ultimo quarto di *Al dio sconosciuto*:

Benché nel mattino si fosse sentito il primo fresco autunnale, il sole dell'estate di San Martino bruciava ancora la terra. [...] Joseph conduceva la sua pariglia al trotto sulle fruscianti foglie di sicomoro³⁴.

La traduzione *montalizzata* su testo della Rodocanachi risale al '40 ma, per problemi legati alla censura, sarà pubblicata solo nel '46. La lirica *Iride* esce «in *Poesia, Quaderno Secondo*, Milano, maggio 1945 con in calce la data "1943-1944" tra parentesi tonda»³⁵. La descrizione della scena presenta tre elementi che saranno ripresi in *Iride*: lo sfondo americano (il Vermont in *To a God Unknown*, l'Ontario nella poesia della *Bufera*), l'estate di San Martino e il sicomoro.

Quando di colpo San Martino smotta
le sue braci e le attizza in fondo al cupo
fornello dell'Ontario,
[...]
ma li credi tu eguali se t'avventuri
fuor dell'ombra del sicomoro³⁶

Il «bruciare» e le «braci» dell'estate di San Martino sono direttamente proporzionali alle «foglie fruscianti» e all'«ombra del sicomoro». Non si tratta dunque di una semplice ripresa, ma di una interiorizzazione della scena che, però, volge verso il segno dell'assente: diversamente da Steinbeck, Montale utilizza i tratti descrittivi per intriderli di una segnatura analogica che dia traccia della mancanza. Fa suoi dettagli apparentemente innocui di un altro testo, conferendo loro un senso allegorico: la calura che divampa nel panorama americano e accende la vita di Clizia, il sicomoro come traccia dell'uomo (Zaccheo-Arsenio-Nestoriano) che scorge il passaggio della Crista. La mitopoiesi onirica dichiarata dal poeta («Ho sognato due volte e ritrascritto questa poesia»³⁷) potrebbe avere origine nella descrizione paesaggistica di *Al dio sconosciuto*. Il «rapimento appropriativo» del testo originale, individuato da Steiner³⁸, sta a significare, quindi, lo spostamento

del codice simbolico verso una nuova, del tutto inedita resa. Appropriatosi di elementi d'inerte descrizione steinbeckiana, Montale li carica di valenza mistica al modo di un cabalista.

1.4 Il segno dell'assente: la madre

In un altro punto di *To a God Unknown* Lonardi ha giustamente visto un parallelo con la lirica *A mia madre*, l'ultima di *Finisterre*³⁹, a causa dell'essenza memoriale ed evocativa degli oggetti, come ricorda Bozzola⁴⁰. Leggiamo il passo:

The clock wound by Elisabeth still ticked, [...] the wool socks she had hung to dry over the stove screen were still damp. These were vital parts of Elisabeth that were not dead yet. [...] White there remains even a plaintive memory, a person cannot be cut off, dead⁴¹.

Ecco la traduzione di Rodocanachi/Montale:

L'orologio caricato da Elisabeth batteva sempre,
[...] e i calzini di lana che ella aveva appeso ad asciugare sul parafuoco erano ancora umidi. Queste erano parti vitali di Elisabeth e non erano ancora morte. [...] Ma se rimane alcunché, anche solo una dolente memoria, una persona non può essere soppressa⁴².

L'oggettivazione della morte si attua nelle «parti vitali» (in *A mia madre*, «*quelle* mani, *quel* volto»)⁴³ che però sono affrancate dal potere della memoria: «una persona non può essere soppressa» (Steinbeck); «solo questo ti pone nell'eliso» (Montale). *L'alcunché* fa sì che la madre del poeta rimanga presente nel ricordo, e «il gesto d'una/ vita che non è un'altra ma se stessa» dia luogo alla «domanda» di senso lasciata dalla defunta. Qui, meglio che in altri punti, si estrinseca il rapporto di espressionismo traduttivo tra Montale e Steinbeck: non soltanto la consonanza stilistica e i mutamenti di genere, ma anche una prossimità tematica, modificata a seconda delle esigenze compositive. Tali micro-inserzioni, di carattere più o meno inconscio, sfaldano la concezione normale di autorialità e indirizzano la matrice verso una difformità semantica che fa da specchio figurativo ad alcuni passaggi della poetica montaliana. È un aspetto, questo, vivo anche in Leopardi, per esempio, con traduttori dell'*Eneide* come Annibal Caro, Vittorio Alfieri e Clemente Bondi⁴⁴.

Per ritornare alle considerazioni di Magrelli circa la genesi e la dinamica dell'atto traduttorio, nella fenomenologia della traduzione montaliana di Steinbeck si sono notati: 1. un'aggressione della propria poetica con parole chiave in passi anonimi del testo-matrice; 2. un ristagnarsi nella mente di sintagmi, espressioni, porzioni sintattiche che si aggiungono al pensiero dell'autore-traduttore. Entrambi i punti in questione fanno parte del più generale atteggiamento autoriflesso per cui Montale, in sede di traduzione, prosegue il suo discorso lirico senza cessare di essere poeta. Anzi, dissemina e coglie simboli, rivolgendosi ancora con il crittogramma dell'idioletto all'interlocutrice privilegiata della sua poesia di quegli anni. Facendo un'analogia con quanto Rebonato ha detto delle traduzioni dei *Mottetti* ad opera di Irma Brandeis⁴⁵, nel caso di Montale si può parlare di *traduzione mistagogica e criptografica*, corredata di un piccolo apparato simbolico che potrebbe servire anche a lasciarsi intendere dal destinatario in un gioco intricato e allusivo, non sempre comprensibile⁴⁶. Una sorta di *mistica della traduzione*⁴⁷, che non può prescindere, tuttavia, dalla sua storicità, così come la pura lingua del traduttore, secondo Benjamin, non può prescindere dalle lingue storiche. Se «liberare la pura lingua» dal senso meramente semiotico è «il compito del traduttore»⁴⁸, riflettere il simbolo della propria poesia contro la lettera del testo, per continuare la propria opera in quella di un altro, sembra il compito di Montale traduttore.

2. Muldoon traduce Montale: traduzione intersemiotica e interculturale

Il Montale tradotto subisce lo stesso destino del Montale traduttore? Un esempio, abbastanza recente, su tutti: la versione di *L'anguilla* da parte del poeta irlandese Paul Muldoon all'interno di *Moy Sand and Gravel*, silloge premiata con il Premio Pulitzer nel 2003. *L'anguilla* è un testo che interessò il mentore di Muldoon, Seamus Heaney, il quale ne rimase influenzato soprattutto per la sequenza lirica *A Lough Neagh Sequence* (ma anche *Eelworks*)⁴⁹ e confessò in un'intervista fatta da Massimo Gezzi che – nonostante la sollecitazione di Marco Sonzogni – non riuscì a tradurla⁵⁰. Ecco il testo proposto da Muldoon⁵¹:

The selfsame, the siren
of icy waters, shrugging off as she does the Baltic
to hang out in our seas,
our inlets, the rivers
through which she climbs, bed-hugger, who keeps
going against
the flow, from branch to branch, then
from capillary to snagged capillary,
farther and farther in, deeper and deeper into the heart
of the rock, straining
through mud runnels, till one day
a flash of light from the chestnut trees
sends a fizzle through a standing well,
through a drain that goes
by dips and darts from the Apennines to the Romagna –
that selfsame eel, a firebrand now, a scourge,
the arrow shaft of Love on earth
which only the gulches or dried-out
gullies of the Pyrenees might fetch and ferry back
to some green soul scouting and scanning
for life where only
drought and desolation have hitherto clamped down,
the spark announcing
that all sets forth when all that's set forth
is a charred thing, a buried stump,
this short-lived rainbow, its twin met
in what's set there between your eyelashes,
you who keep glowing as you do, undiminished,
among the sons
of man, faces glistening with your slime, can't you take in
her being your next-of-kin?⁵²

Come asserisce Sonzogni, «tradurre qualsiasi poesia di Paul Muldoon è avventurarsi in un vero e proprio 'braccio di ferro' anzitutto con la lingua inglese ma, soprattutto con quella italiana (confronto che ribadisce la puntualità e l'attualità dei *desiderata* traduttivi di John Dryeden); è avventurarsi in un sistema poetico irriverentemente e linguisticamente *fine*»⁵³. L'arguzia poetica di Muldoon si riverbera anche nella sua traduzione dell'*Anguilla*, che diviene una ricreazione finalizzata al recupero della memoria degli antenati⁵⁴. Secondo Gueneri, il poeta nordirlandese «crea labirinti in cui far perdere il lettore con quella commistione modernissima di perdita del controllo e forte richiamo alla struttura portante come segno certo della presa salda sul timone autoriale»⁵⁵. La peculiarità delle liriche di Muldoon è rintracciabile in un atteggiamento intersemio-

tico, il quale tende a esprimere il segno linguistico nel rimando ad altri segni. Fortemente elusiva, la poetica muldooniana trova nel mito, nella storia e nella radicazione con la terra di origine il *simbolo intersemiotico* nel legame tra l'io, l'alterità (in particolare femminile) e il mondo⁵⁶. Come si può notare a un primo sguardo, la resa di Muldoon è fortemente centrata sulla libera re-interpretazione del testo all'interno del contesto culturale di provenienza: per questa ragione si potrebbe parlare sin da subito di «traduzione interculturale»⁵⁷ con il riverbero dell'aggressione della propria poetica sul testo-matrice⁵⁸.

Questa è, invece, la traduzione di traduzione approntata da Giuseppe Cornacchia e uscita su *Testo a fronte* nel 2009:

Proprio lei, la sirena
 dei mari freddi che risale il Baltico
 per bagnarsi nei nostri mari
 golfi, fiumi
 che risale stretta alla costa contro
 corrente, letto dopo letto,
 rivolo dopo rivolo,
 metro dopo metro, centimetro dopo
 centimetro verso
 lo scoglio, costipandosi
 attraverso le fanghiglie, finché
 uno scorcio di luce dal castagno
 allampa un pozzo quieto,
 uno scolo che va
 sgusciando in Appennino e la Romagna –
 lei, l'anguilla, una rivolta, un flagello,
 dardo d'Amore in terra
 che solo le secche o i prosciugati
 valli dei Pirenei riconducono
 al verde fertile terreno,
 spiritello che cerca
 vita dove solo
 possono sete e desolazione,
 la scintilla che dice
 che tutto è dicibile quando tutto
 è andato, seppellito,
 questo tenue arcobaleno si specchia
 in quello che hai tra le ciglia,
 lo risplendi intatto in mezzo ai figli
 dell'uomo, coperti del tuo limo, si può
 non crederlo fratello?⁵⁹

L'esordio di Muldoon, per motivi legati alla sua tradizione poetica (e forse per istintiva citazione heaniana), non recupera la parola-chiave, già inscritta nel titolo (*Eugenio Montale: The Eel*), ma segna *sempliciter* «selfsame», evidenziando il richiamo implicito. «Shrugging off», inoltre, non è equipollente a «che lascia»: indica un'alzata di spalle, uno scrollarsi di dosso qualcosa. Sottolinea, dunque, maggiormente l'azione dell'anguilla, la sua iniziativa quasi disdegnosa nel trovare altrove «paradisi di fecondazione». «Capillary» riprende il suono italiano, ma si allontana semanticamente dal modello di riferimento. Notevole è il passaggio da «una luce scoccata dai castagni» a «flash of light from the chestnut trees». *Flash* è parola montaliana, anche nella sua declinazione «lampo». Qui Muldoon sembra, dunque, avvicinarsi per una via traversa al cuore del testo-matrice. «Scourge» non è «frusta», ma «flagello», come traduce Cornacchia. Ancor più significativo è il «now» inserito tra «firebrand» e «scourge», quasi fosse una precisazione logica: ora lei stessa, l'anguilla è un tizzone, una fiaccola, una rivolta. Sta mutando (una delle metamorfosi montaliane?) – non mantiene la coincidenza di significati che ha in Montale, la cui metamorfosi è implicita in Iride⁶⁰ –, è dinamica. L'energica attività dell'anguilla muldooniana, declinata in due tempi dallo *scrollarsi di dosso* il Baltico e divenire ora rivolta e flagello, trova il suo perfetto compimento in «might fetch and ferry back/ to some green soul scouting and scanning», tradotto da Cornacchia con «riconducono/ al verde fertile terreno/ spiritello che cerca/ vita». L'azione del riprendere e tornare fa dissipare l'idea paradisiaca legata inscindibilmente al sacrificio della Cristofora di *La primavera hitleriana*, la quale conduce a «un'alba che domani/ si riaffacci, bianca ma senz'ali/ di raccapriccio, ai greti arsi del sud...»⁶¹, e quindi a un definitivo e salvifico non-ritorno. Clizia è lontana, adesso trasmutata nella presenza animale, ma tornerà: ciò è ben visibile anche nell'abbassamento ontoteologico provocato dall'anguilla, dall'Iride discesa nel fango, nella presenza umana di una realtà travagliata. Perdendo lo sfondo cliziesco, si perde, in realtà, l'intertesto montaliano, *La ginestra* di Leopardi, anche questo con funzioni biologiche, metamorfizzanti e civili che Muldoon elide – interculturalmente, appunto – nel suo rifacimento. Prima di commentare la radiale differenza del finale, riporto le puntuali impressioni di Sonzogni nell'analisi contrastiva Lowell/Muldoon:

La traduzione poetica di Lowell non si allontana troppo dall'originale, anticipando soltanto la connotazione geografica al primo verso. Paul Muldoon invece dà un'altra prova del suo provocatorio genio linguistico sostituendo «the eel», già 'introdotta' dal titolo, con «the self-same». La parola inglese per anguilla, «eel» appunto, sembra 'tradurre'graficamente tutti i connotati fisici e simbolici della creatura montaliana. L'aspetto divino e quello bestiale sono uniti e 'riflessi' nella doppia «e» ('the self-same letter' per così dire); il tratto sessuale femminile e quello maschile sono a loro volta uniti nell'unica lettera «l» (doppia in italiano), la cui grafia è evocativa sia della connotazione fallica che di quella fisica dell'animale che scende e sale le acque di mari, fiumi e ruscelli. I versi 5-10 descrivono il movimento, il viaggio (reale e metaforico) dell'anguilla. Nella traduzione del verso 8, in particolare, Lowell esplicita ed espande le parole di Montale – «sempre più addentro, sempre più nel cuore/ del macigno» – in virtù dell'ambiguità fisiologica dell'animale, un ibrido tra serpente e verme: «ever snaking inword, worming/ for the granite's heartland». In questa circostanza, Muldoon si mantiene invece vicinissimo all'originale: la sua versione – «further and further in, deeper and deeper into the heart/ of rock» – è quanto di più fedele e allo stesso tempo di più poetico potesse offrirgli la lingua inglese. Un altro distico (24-25) – uno dei più famosi di Montale: «tutto comincia quando tutto/ pare incarbonirsi» – è reso da Lowell con «everything/ begins where everything is clinker» e da Muldoon con «all sets forth when all that's set fort/ is a charred thing». Nessuna delle due traduzioni fa piena giustizia all'originale; detto questo, la resa di Muldoon mi sembra più montaliana di quella di Lowell. La soluzione di Lowell, «this buried rainbow» come traduzione del montaliano «l'iride breve» (26), è forse più poetica, ma non più precisa di quella di Muldoon: «this short-lived rainbow». Il distico di chiusura, infine, ci offre un altro spunto interessante. Lowell mantiene il quasi francescano «puoi tu/ non crederla sorella» di Montale (29-30), scrivendo sorella con la s maiuscola (in apparenza ancora più francescano...) e in corsivo: «can you call her *Sister?*». Come per l'*incipit*, Muldoon si affida ancora una volta al suo inarrestabile istinto poetico rinunciando coraggiosamente a «sorella» per il più generico ma più universale (il tratto animale sparisce in «sorella», salvo leggerlo, appunto, in chiave francescana) «next-of-kin». La sua traduzione – «can't you take in/ her being your next-of-kin?» – è ancora una volta precisa e poetica insieme, anche se apparentemente più distante dall'originale di quella di Lowell.⁶²

Se l'espressione «tutto comincia quando tutto pare/ incarbonirsi» potrebbe fungere da piccolo compendio dell'intera silloge, ed è quindi legittima l'osservazione di Sonzogni a sottolineare come entrambe le rese – quella di Lowell e quella di Muldoon – non rendano giustizia dell'originale, forse il più rilevante problema ermeneutico va ricercato nell'utilizzo muldooniano della parola «next-of-kin», letteralmente «parente stretto» (connotante in maniera neutra il legame parentale), a fronte del montaliano «sorella». Quest'ultimo vocabolo è fondamentale nella *Buferà*, come mette in chiaro Romolini:

La nuova trasfigurazione di Clizia comporta un superamento, un ulteriore passo avanti rispetto alle *Occasioni*, un fideistico salto nel «buio» per una scommessa che ormai non può che essere totale. Ciò che salda la donna al poeta è «più che l'amore», ossia qualcosa che va oltre, senza tuttavia annullarlo, il sentimento terreno che li unisce («Più che l'amore NON è riduttivo»). L'amore, sebbene sacrificato, vissuto nella desolante dimensione della lontananza, non è negato, ma diventa piuttosto veicolo di un senso maggiore in cui è inglobato. L'espressione «strana sorella» non intende certo virare il discorso verso una sfera affettiva neutra, depauperata di erotismo, bensì sottolineare il comune destino, riprendendo l'appellativo che nella Bibbia è riservato alle mogli per indicare, appunto, la maggiore importanza del legame di stirpe, di appartenenza a un popolo su quello interpersonale.⁶³

Il riferimento generico e più universale di Muldoon sostiene il legame di stirpe – e in un certo senso l'ebraismo di Irma-Clizia –, ma perde il senso femminile, tipicamente montaliano, di *confraternity* dell'Amore teosofico individuato da De Caro.⁶⁴ È qui che si può intravedere un *salto intersemiotico*: se la «sorella» montaliana è strana (shakespearianamente *rich and strange*, dalla canzone di Ariel) e la consanguineità raggiunge il vertice metafisico, teologico⁶⁵ e anche mariologico («sorella degli uomini»), perché l'anguilla è sorella di Clizia, a sua volta sorella dell'*Ewig-Weibliche* goethiano contornato di elementi gnostico-cabalistici, il «next-of-kin» si concentra, invece, nei rapporti familiari, tenta cioè di ricostruire le genealogie del clan, l'*immram* (cioè il viaggio, in gaelico) nella cultura irlandese dotato di una «forza generativa, mitopoietica» che si ricollega a «un genere della tradizione letteraria,

quello delle *dinnseanchas*, patrimonio di narrazioni, miti, versi, legato ai luoghi, al radicamento»⁶⁶. Molte poesie di Muldoon fanno riferimento ai rapporti familiari intesi quali referenti di mitologemi; si pensi a questi versi di *Medley per il morin khuur*, inedita in italiano:

A call that may no more be gainsaid
 than that of blood kin to kin
 through a body-strewn central square⁶⁷.

Il suono estatico del *morin khuur*, strumento a corde tradizionale in Mongolia, produce una «chiamata» che non può essere ignorata, così come non può essere ignorato un legame di sangue. Evidente il nesso intersemiotico: l'anguilla muldooniana, similmente al *morin khuur*, è un simbolo sanguigno, parentale, qualcosa che indica una prossimità umana nella quale riconoscersi antropologicamente e ritrovare l'identità, esattamente come un popolo si riconosce nelle sue narrazioni, nelle *dinnseanchas*. La consanguineità simboleggia l'umano destino nella sua funzione globale: il *walkin on air*, camminare sull'aria, sospesi tra terra e cielo, contingenza e trascendenza. Anche in Muldoon è presente una tensione spirituale, segnalata da formule precise, ma alquanto diversa da quella montaliana. Se in Montale la donna-iddia è l'unica in grado di recare salvezza all'io lirico – vi è dunque un viaggio dall'io al tu, dal soggetto empirico al totalmente altro –, in Muldoon fondamentale è l'*ulissismo dell'io* (qui forse il parallelo con Joyce), il ritorno dell'io a se stesso attraverso il legame parentale, il riacquistare l'identità dopo l'*immram* nel mondo⁶⁸.

Considerazioni finali: la pneumocritica e il simbolo allegorico

Se Montale aveva inserito alcuni elementi della sua poetica, disseminandoli in maniera non del tutto innocua nei romanzi di Steinbeck e in parte modificando (o amplificando) il senso generale e il messaggio del testo e comunque riassorbendo nel proprio *dictum* tratti steinbeckiani non espressi, Muldoon in un confronto più serrato col modello sembra alternare versi fedeli a ricostruzioni interculturali, microcosmi cognitivi di reminiscenze poetiche che spostano il baricentro del significato ultimo del testo verso una ricreazione co-autoriale della lirica: i simboli espressi congiungono

(*synballein*, «mettere insieme») la traduzione all'opera ma, al contempo, presuppongono un discorso sotterraneo (*àllo agoreuein*, «parlare d'altro») di tipo allegorico⁶⁹. L'innesto, più o meno occulto, di motivi personali all'interno di una poesia o di un brano in prosa crea una variazione sul tema che non può ascriversi del tutto né all'autore né al traduttore, ma va considerata nel campo ibrido della «traduzione come rammemorazione», della «lettura galleggiante» e degli «stati mentali sfarfallanti»⁷⁰, i quali volgono decisamente in direzione di quella che può definirsi come una *traduzione sfarfallante*, dopata e sottratta, innestata e defalcata dal traduttore-co-autore.

Il simbolismo autoriflesso, presente nella traduzione mistagogica di Montale e nella traduzione intersemiotica di Muldoon, fa certo parte di quel «mito personale» di cui parla Mauron,⁷¹ ma non lo risolverei in termini di psicocritica, quanto in termini di *pneumocritica*, mutuando questo prefisso dalla pneumanalisi antropologica di Lops,⁷² per sottolineare la diversa valenza intellettuale (*pneuma*), oltre che psicologica, del tradurre montaliano e muldooniano: l'uno rivolto alla religione privata nel quadro di una adorazione del tu; l'altro recante nell'idea di viaggio il significato di un ritorno al sé. È proprio la differenza di *Weltanschauungen*, additata da Jaspers – secondo simbolismi non soltanto psichici, ma necessariamente pneumatici, nel senso integrale della persona umana –, a produrre tipologie di rese divergenti e autoriflesse. Nell'approcciarsi al testo originale entrambi i poeti non perdono, bensì potenziano i tratti intellettuali e metafisici relativi alla loro poetica. Si auspica così la nascita di *pneumo-translation studies*, capaci d'individuare più in profondità gli elementi simbolici, alterologici e anagogici nei processi traduttivi.

Note

¹ Cfr. V. Magrelli, *La parola braccata. Dimenticanze, anagrammi, traduzioni e qualche esercizio pratico*, il Mulino, Bologna 2018, p. 7; ma cfr. anche H. G. Hönl, *Holmes' «Mapping Theory» and Landscape of Mental Translation Processes*, in K. M. van Leuven-Zwart e T. Naaikens (a cura di), *Translations Studies. The State of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1991, pp. 77-89.

² Cfr. Magrelli, *La parola braccata*, cit., p. 13.

³ Cfr. W. Benjamin, *Illuminations*, Schocken Books, New York 2002. Ma cfr. anche *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, a cura di A. Pinotti, Einaudi, Torino 2018, p. 164: «In

riferimento al saggio *Sulla lingua*, il compito del traduttore si rivela essere, in Benjamin, assai più che un mestiere poetico-letterario, e acquista tonalità mistiche e messianiche. Secondo il mito biblico, la differenza e l'estraneità delle lingue storiche sono il frutto del "peccato originale" e della caduta catastrofica da quell'*unica* lingua dei nomi (la "pura lingua" della perfetta sintonia tra uomo e mondo) che regnava nel Paradiso. Ne consegue che tali lingue, nella loro essenza più profonda – ancorché inconscia e dimenticata – "non sono estranee tra loro, ma a priori, e a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire" (503). Consapevole di ciò, il traduttore, mirando, nel suo lavoro, non alla differenza e somiglianza di superficie, ma all'affinità essenziale, non fa che *rimemorare*, di volta in volta, quella pura lingua che, di tutte le lingue storiche, è madre»

⁴ Non si dimentichi la celebre domanda di George Steiner: «Come si sposta la mente umana da una lingua all'altra?» (*Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, a cura di C. Béguin, Garzanti, Milano 2004, p. 334).

⁵ Cfr. J. S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988, p. 96: «Mentre traduciamo delle frasi, abbiamo in mente una mappa del testo originale e allo stesso tempo una mappa del tipo di testo che vogliamo produrre nel linguaggio d'arrivo».

⁶ Cfr. P. De Caro, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Edizioni Centro Grafico Francescano, Foggia 2007, p. 7: «Il salto poetico avvenne per l'astuta e non dichiarata costruzione retorica di una prosopopea di fantasmi mentali, la cui incidenza metaforica nella semantica montaliana consiglierebbe di alleggerire, nel sospetto che in Montale rispondano a una autentica *forma mentis* – una naturale sindrome compulsiva del ricordo (l'ininterrotta processione di 'larve rimorse di ricordi umani', di 'vagabonde larve', di 'larve di memoria', di 'adorate larve' ecc. che attraversa tutta la sua opera in versi) – e a una persistente adesione spiritualistica a quei *fantômes de vivants* o a quei *souvenirs-fantômes* descritti da Bergson ne *L'énergie spirituelle*».

⁷ Come spiegato da Magrelli in *La parola braccata*, cit., p. 9. Ma il referente principale è Holmes, ricordato da Nergaard in *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995, p. 13.

⁸ Cfr. K. Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*, Astrolabio Ubaldini, Roma 1983.

⁹ Su Montale tradotto e traduttore i lavori più recenti sono: *Strategie di Montale poeta tradotto e traduttore, con un'appendice su Montale in Spagna. Atti del seminario internazionale di Barcellona su "La costruzione del Testo in Italiano"* (8-9 e 15-16 marzo 1996), a cura di M. De Las Nieves Muñiz Muñiz e F. Amella, Vola, Universitat de Barcelona-Cesati, Barcellona-Firenze 1998; *Montale tradotto dai poeti*, a cura di A. Francini, «Semicerchio», a. XVI-XVII, 1997-1998. Atti del Convegno di Firenze (10 e 11 giugno e 14 dicembre 1996); E. Montale, *Poesia travestita*, a cura di M. Corti e M.A. Terzoli, Interlinea, Novara 1999; *Collected Poems. 1920-1954*, by E. Montale, translated by J. Galassi, Farrar, Straus and Giroux, New York 1999; B. Leonesi, *"Il poeta del male di vivere" in Cina*, Edizioni dell'Orso, Torino 2000; R. Meoli Toulmin, *Shakespe-*

are ed Eliot nelle versioni di Eugenio Montale, «Belfagor», a. XXVI, 1971, pp. 453-71; G. Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 144-63; M.P. Musatti, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, «Strumenti critici», numero 41, febbraio 1980, pp. 122-48; M.A. Grignani, *La firma stilistica di Montale traduttore*, «Autografo», n.s., a. v, 1988, pp. 3-20; I. Campeggiani, *Il "Giulio Cesare" di Montale*, «Italianistica», vol. 40, n. 1, gennaio-aprile 2011, pp. 23-47; L. Barile, *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, il Mulino, Bologna 1990; F. Sielo, *Montale anglista. Il critico, il traduttore e la «fine del mondo»*, Edizioni ETS, Pisa 2016. Per le traduzioni dallo spagnolo L. Busquets, *Montale traduttore*, in *Eugenio Montale y la cultura hispánica*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 107-96. Vd. anche F. Fortini, *Montale traduttore di Guillén*, in *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 142-49. Delle traduzioni da Guillén, Shakespeare e Eliot, in stretto rapporto con la poesia di Montale, parla P. Bigongiari, *Altri dati per la storia di Montale (1949)*, in *Poesia italiana del Novecento*, Fabbri Editori, Milano 1960, pp. 180-98. Lo stesso saggio, poi ripubblicato, è ora in *Per conoscere Montale. Antologia corredata da testi critici*, a cura di M. Forti, Mondadori, Milano 1986, pp. 441-56.

¹⁰ *Nota dei curatori*, in E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, p. 840.

¹¹ Cfr. Montale a Bazlen, 1° maggio 1939 (citato in E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. LXXI (cronologia): «Naufraga completamente il progetto America al quale la mia disoccupazione teneva ancora le porte aperte».

¹² Cfr. S. Bozzola, *Steinbeck, Rodocanachi, Montale. Tra traduzione e revisione*, in «Studi novecenteschi», a. XVIII, numero 42, dicembre 1991, Giardini editore, Pisa, p. 317.

¹³ *Ibid.*, p. 352.

¹⁴ Cfr. M. Corti, *Montale. C'erano anche i "negri" traduttori*, «la Repubblica», 28 ottobre 1989: «Il brano di Soldati con l'accento alle recensioni di libri americani e inglesi per il *Corriere della Sera* scritte da Furst e firmate da Montale fa pensare per stretta analogia ai rapporti fra Montale e Lucia Rodocanachi, traduttrice di romanzi americani usciti negli anni Quaranta a firma di Montale. Questa seconda situazione è illuminante nei riguardi della prima perché, essendo ben documentata, ci guida al di là delle apparenze. Tra l'altro Furst frequentava con Sbarbaro, Barile e i più geograficamente lontani Gadda e Montale, la villa ligure della Rodocanachi. Ecco in che senso il caso è illuminante: Lucia, che è la gentile signora delle lettere di Gadda, preparò per Montale e altri la traduzione letterale, di servizio, di vari testi. Montale le scriveva per *Al dio sconosciuto* di Steinbeck: "Non mi occorre una traduzione accurata; basta che siano precisi quei 100/200 luoghi (eventualmente slang, termini tecnici) che possono costituire la difficoltà del libro; in modo che la mia revisione possa essere solo stilistico-formale, senza che io debba più ricorrere a vocabolari e possa star sicuro. Mondadori ha fretta" (24 maggio 1940)». Ma si veda anche: F. Contorbia, *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, Società editrice fiorentina, Firenze 2006.

¹⁵ C'era un vero e proprio metodo dietro al 'duetto' Montale-Ro-

docanachi; cfr. Corti, *Montale. C'erano anche...*, cit.: «Orbene, per *Green Mansions* di W.H. Hudson, il dattiloscritto della traduzione della Rodocanachi si trova nel Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia; si veda ora la stampa einaudiana *La vita della foresta* di W.H. Hudson nella traduzione di Eugenio Montale, a cura di Maria Antonietta Grignani (1987). Chi esamini questo dattiloscritto è colpito dal metodo di lavoro dei due: la spaziatura è larga in modo che Montale potesse inserirvi a penna gli interventi stilistico-formali».

¹⁶ Bozzola, *Steinbeck, Rodocanachi, Montale*, cit., p. 318.

¹⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 346.

¹⁸ Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1997, p. 567: «Ammezzo che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta».

¹⁹ Cfr. Bozzola, *Steinbeck, Rodocanachi, Montale*, cit., p. 345.

²⁰ J. Steinbeck, *La battaglia*, traduzione di E. Montale, a cura di L. Sampietro, Bompiani, Milano 2017 (prima ed. 1940), p. 186.

²¹ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 118.

²² *Ibid.*, p. 189.

²³ Steinbeck, *La battaglia*, cit., p. 186.

²⁴ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 191.

²⁵ Cfr. N. Scaffai, *Introduzione* a E. Montale, *Prose narrative*, a cura di N. Scaffai, con un saggio di C. Segre e uno scritto di E. Cecchi, Mondadori, Milano 2008, p. XCV: «Si direbbe, al riguardo, che Montale torni alle radici della riflessione moderna sul genere racconto, rinnovando inconsapevolmente un antico concetto di Goethe, quello dell' 'evento inaudito' ('unerhörte Begebenheit') che qualificerebbe la novella (più tardi ripreso dal giovane Lukács, che vedeva nella novella l'affermazione dell' 'immotivato', dell'arbitrio del caso cui il soggetto non può imporre alcun controllo)».

²⁶ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 140.

²⁷ Steinbeck, *La battaglia*, cit., p. 216.

²⁸ Id., *In Dubious Battle*, Penguin, New York 1986 (first ed. 1936), p. 218.

²⁹ Cfr. Bozzola, *Steinbeck, Rodocanachi, Montale*, cit. p. 348.

³⁰ Cfr. H. Meschonnic, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, in «Il lettore di provincia», 44, pp. 23-32: «La prevalenza estetizzante è in funzione di un'idea preconcepita della lingua e della letteratura – che caratterizza la produzione dei traduttori in quanto produzione ideologica».

³¹ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 196.

³² *Ibid.*, p. 197.

³³ Cfr. M. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze University Press, Firenze 2012, p. 221: «È solitamente correlato a Clizia, simbolo della gelida terra d'oltreoceano, della 'notte del mondo' cui è stata destinata».

³⁴ J. Steinbeck, *Al dio sconosciuto*, traduzione di E. Montale, a cura di L. Sampietro, Bompiani, Milano 2018 (prima ed. 1946), p. 166.

³⁵ Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, cit., p. 272.

³⁶ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 240.

³⁷ Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G.

Zampa, Mondadori, Milano 1996, p. 1483.

³⁸ Cfr. G. Steiner, *Dopo Babele*, Garzanti, Milano 1992, p. 358. Ma cfr. A. Rebonato, *La «pianola» di Montale. Irma Brandeis e la traduzione dei mottetti* in F. Nasi (a cura di), *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore – Studi sulla traduzione – Modi del tradurre*, Longo Editore, Ravenna 2001, pp. 113-34. «Lo scarto o perdita rispetto all'originale nasconde alcune sfumature di significato e aspetti metrico-timbrici per metterne a nudo altre. Infatti, se la traduzione è perdita, essa è anche 'rapimento appropriativo' che 'lascia all'originale un residuo dialetticamente enigmatico'. E tale residuo intensifica l'opera tradotta proprio perché ciò di cui la traduzione si appropria è la matrice culturale comune con l'originale».

³⁹ Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, cit., p. 145.

⁴⁰ Cfr. Bozzola, *Steinbeck, Rodocanachi, Montale*, cit., p. 350.

⁴¹ J. Steinbeck, *To a God Unknown*, Penguin, New York 1976 (first ed. 1933), p. 132.

⁴² Steinbeck, *Al dio sconosciuto*, cit., p. 187.

⁴³ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 205.

⁴⁴ Cfr. G. Corsalini, «*La notte consumata indarno*». *Leopardi e i traduttori dell'Eneide*, Eum, Macerata 2014.

⁴⁵ Cfr. A. Rebonato, *La «pianola» di Montale. Irma Brandeis e la traduzione dei mottetti*, cit.

⁴⁶ Nelle stesse *Lettere a Clizia* (a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, con un saggio introduttivo di R. Bettarini, Mondadori, Milano 2006) è possibile osservare da alcune precisazioni del poeta, come spesso la destinataria, Irma Brandeis, non comprendesse l'obliquità degli aggrovigliati riferimenti montaliani.

⁴⁷ Cfr. ma con un significato diverso l'articolo di Raoul Precht apparso su *Succedeoggi* e reperibile all'url: <http://www.succedeoggi.it/2017/08/mistica-della-traduzione/>.

⁴⁸ W. Benjamin, *Opere complete*, 9 voll., a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000-2014, p. 509.

⁴⁹ Cfr. S. Heaney, *Eelworks/Anguillara*, traduzione di M. Sonzogni con una incisione a cera molle di L. Müller, Josef Weiss editore, Mendrisio 2013.

⁵⁰ L'intervista di Gezzi, uscita originariamente su *il manifesto*, è ora reperibile all'url: <https://sottoosservazione.wordpress.com/2009/07/24/seamus-heaney/>. Ecco le parole di Heaney: «La poesia di Montale che ha significato di più per me è *L'anguilla*. Quando Sonzogni venne a Dublino mi chiese di tradurre *L'anguilla*, ma non ci riuscii, e in un certo senso non volli. Avevo scritto anch'io una sequenza sull'anguilla, inclusa in *A Door into the Dark* del 1969, e quando Marco venne a presentare il suo libro *Corno inglese*, mi resi conto che quella sequenza, intitolata *A Lough Neagh Sequence*, forse doveva qualcosa alla mia lettura dell'*Anguilla* di Montale nella traduzione di Robert Lowell (una traduzione molto à la Lowell, perché si è preso delle libertà). Ho sempre amato quella poesia, ma forse la prosa di Montale ha significato di più per me: *The Second Life of Art*, tradotto da Jonathan Galassi, è un saggio molto bello. Ho letto *Ossi di seppia* in traduzione, e l'ho recepito, ma credo che occorra essere dentro l' 'acustica' della poesia italiana per cogliere quello che succede. È un po' come la musica di Eliot: non si può distinguere l'intelligenza del valore poetico dal linguaggio. Poi sospetto che l'ultimo

Montale, quello della poesia diaristica, sia più chiaro e aperto. Ma *La bufera e altro*, per esempio, è un libro splendido».

- ⁵¹ La genesi di questo testo è legata, appunto, a un invito di Marco Sonzogni nei confronti del poeta per l'antologia di traduzioni poi uscita nel 2009 e citata da Heaney: *Corno inglese. An Anthology of Eugenio Montale's Poetry in English Translation*. edited and introduced by M. Sonzogni. Joker Edizioni, Novi Ligure 2009. Per un'altra trattazione della traduzione di *L'anguilla* cfr. S. H. D'Orazio, *Going after 'La Bufera': Geoffrey Hill Translates Eugenio Montale*, in *Twentieth-Century Poetic Translation: Literary Cultures in Italian and English*, edited by D. Caselli and D. La Penna, Continuum, London 2008, pp. 127-134.
- ⁵² P. Muldoon, *Moy Sand and Gravel*, Faber&Faber, London 2002, p. 62.
- ⁵³ M. Sonzogni, *Una poesia dal 'Far-Ulster': Swede di Paul Muldoon in traduzione*, «Tradurre. Newsletter of the Italian Language Division American Translators Association», January 2001, Year Two, Issue One, p. 23.
- ⁵⁴ Cfr. Id., *Per una riflessione sulla traduzione poetica: L'anguilla di Montale nelle 'versioni' di Lowell e Muldoon*, «Tradurre. Newsletter of the Italian Language Division American Translators Association», June 2001, Year Two, Issue Two, p. 20: «Al contrario di Lowell, Muldoon ha scelto di lavorare per conto suo: unico nume tutelare, la sapienza silenziosa del dizionario».
- ⁵⁵ L. Gueneri, *Camminando sull'aria con Paul Muldoon*, in P. Muldoon, *Poesie*, Mondadori, Milano 2008, p. 403.
- ⁵⁶ Si pensi a una poesia centrale nell'opera di Muldoon come *Il matrimonio di Strongbow e Aoife* (*Poesie*, cit., 233): «Dunque potrei essere un altro invitato/ alla festa di matrimonio/ di Strongbow e Aoife Ma Murrrough/ oppure osservarti Mary,/ cercare di far fronte/ alla balestra e alla corazza/ di una gran-cervola./ Una pausa creativa prima della seconda portata/ dell'intero bue d'Irlanda infilzato sullo spiedo;/ la cameriere invisibile/ porta a tutti e due un Calvados e un sorbetto./ è come se qualcuno avesse infilato/ un coltello a doppio taglio tra le mie costole/ e colpito con esattezza il punto».
- ⁵⁷ Cfr. A. Fraccacreta, *La traduzione interculturale*, in *Tradurre per la scena. Aulularia di Plauto*, a cura di A. Fraccacreta, Carocci, Roma 2017, pp. 15-45.
- ⁵⁸ Cfr. R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 57: «Noi distinguiamo tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici. Queste tre forme di traduzione debbono essere designate in maniera diversa: 1) la traduzione *endolinguistica* o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione *interlinguistica*

o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3) la traduzione *intersemiotica* o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici».

- ⁵⁹ La traduzione è reperibile all'url: <https://nabanassar.wordpress.com/tag/eugenio-montale/>; pubblicata in «*Testo a fronte*», n. 39, Marcos y Marcos, Milano 2009; anche in G. Cornacchia, A. Rendo, *La superpotenza*, ilmiolibro, Milano 2012.
- ⁶⁰ Cfr. F. Zambon, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Pratiche, Parma 1994.
- ⁶¹ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 249.
- ⁶² Sonzogni, *Per una riflessione sulla traduzione poetica: L'anguilla di Montale*, cit., pp. 20-1.
- ⁶³ Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, cit., p. 48.
- ⁶⁴ Cfr. P. De Caro, *Journey to Irma: una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, De Meo, Foggia 1999, p. 122.
- ⁶⁵ Cfr. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, cit., p. 54: «Di sicuro il vincolo sororale è chiamato in causa da Montale per evidenziare una convergenza di nature affini, come accadrà nell'*Anguilla*, quando sarà l'acquatico animale a essere 'sorella' della donna. A questo proposito si veda anche la lettera che Irma Brandeis scrisse a Rebay (riportata in Rebay 1983, p. 304) per "evitare l'errore di leggere i riferimenti di Montale alla Palestina o al Canaan o all'Oriente come sfondo di colore piuttosto che come consapevolezza di duemila anni di eredità atavica [*old blood heritage*], e riguardo a ciò con un senso di fratellanza [*confraternity*] che merita più riflessione di quanto penso finora non abbia ricevuto».
- ⁶⁶ G. Pillonca, *Un disdegno assoluto per ogni frontiera*, in P. Muldoon, *Sabbia*, a cura di G. Pillonca, Guanda, Parma 2009, pp. 5-6.
- ⁶⁷ P. Muldoon, *Selected Poems 1968-2014*, Faber&Faber, London 2016, p. 169.
- ⁶⁸ Cfr. Muldoon, *Poesie*, cit., p. 97.
- ⁶⁹ S'intende, dunque, il *simbolo* in senso benjaminiano, come qualcosa che congiunge la traduzione d'autore al testo originario, però anche, velatamente, 'parlando d'altro': con significato *allegorico*, dunque, che distanzia cioè la resa dall'opera. Cfr. *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, cit., p. 3.
- ⁷⁰ Magrelli, *La parola braccata*, cit., pp. 17-8.
- ⁷¹ Cfr. C. Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, traduzione di M. Picchi, Garzanti, Milano 1976.
- ⁷² Cfr. E. Lops, *La stanza del re*, Raffaelli, Rimini 2017.