

## MONTALE TRADUTTORE DI ELIOT: UNA QUESTIONE DI «BELIEF»

di Ernesto Livorni

Quando nel 1948 Montale pubblicò *Quaderno di traduzioni*, mentre ancora attendeva alla composizione della *Bufera e altro*, egli idealmente anticipò quella più tarda fase di scrittura poetica con la quale chiuse la sua lunga e variegata carriera. *Quaderno di traduzioni*, infatti, si presenta come il libro delle prove generali di *Diario del '71 e del '72* e di *Quaderno di quattro anni*. La stessa nota dell'autore, d'altronde, si apriva con un'immagine che avrebbe accompagnato la scrittura di *Satura*<sup>1</sup>. «Dal banchetto – non certo luculliano – delle mie maggiori traduzioni (che furono tra il 1938 e il 1943 i soli *pot boilers* a me concessi) erano cadute sotto il tavolo alcune briciole che finora non avevo pensato a raccogliere». Insomma, *Quaderno di traduzioni* idealmente apre il cosiddetto quarto periodo della poesia di Montale: frutto degli esercizi coltivati negli ultimi anni del regime fascista, che coincisero con quelli della Seconda

---

<sup>1</sup> E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, «I Meridiani», 1984, p. 1147.

Guerra Mondiale, il libro raccoglie traduzioni approntate già alla fine degli Anni Venti. Queste sono appunto le poche traduzioni di poesie di T. S. Eliot, come lo stesso Montale specifica nella nota che accompagna il libro<sup>2</sup>: «Alcune di queste prove – le liriche di Guillén e due delle poesie di Eliot – risalgono al 1928-29».

Con la traduzione della poesia di Eliot inizia il tirocinio traduttorio di Montale, all'indomani della pubblicazione dell'edizione definitiva di *Ossi di seppia*. A quel tempo erano state tradotte poche poesie del poeta di *The Waste Land*: questo testo era apparso in «Circoli» tradotto da Mario Praz, come lo stesso Montale informa nella nota che

---

<sup>2</sup> *Ibidem*. In realtà, soltanto una poesia di Eliot era apparsa nel 1929: si tratta di *Canto di Simeone*, «Solaria», a. IV, 12, Firenze, dicembre 1929, pp. 11-12; ora Ivi, pp. 760-761. Questo testo, prima di essere incluso nell'antologia a cura di Luciano Anceschi *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea* (Milano, Hoepli, 1943, pp. 264-265), fu pubblicato con *La figlia che piange*, «Circoli», a. III, 6, Genova, novembre-dicembre 1933, pp. 50-57, insieme a una nota di Eliot sullo stesso Montale, ora riprodotta sia in Ivi, pp. 1142-1143 sia in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, «I Meridiani», 1966, 2 t., pp. 495-496. Entrambi i testi furono pubblicati anche in *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura di Luciano Anceschi e Domenico Prozio, Milano, Il Balcone, 1945. Il terzo componimento tradotto è *Animula*, «L'Immagine», a. I, n. 5, Roma, novembre-dicembre 1947, pp. 296-298. Queste traduzioni, insieme a quella delle prime due strofe della prima parte di *Ash-Wednesday* (pubblicata alla fine della nota che accompagnava le traduzioni di «Circoli»), furono raccolte in *T. S. Eliot tradotto da Eugenio Montale*, Milano, Scheiwiller, [1958] 1963. Infine l'inizio della seconda parte di *Ash-Wednesday* è inserito nelle pagine conclusive del discorso *Esposizione sopra Dante*, in *Atti del Congresso internazionale di Studi Danteschi*, Firenze, Sansoni, 1965, vol. II, pp. 315-333; ora in *Il secondo mestiere. Prose*, cit., pp. 2668-2690 (la traduzione in questione è a p. 2689).

accompagna le traduzioni del 1933 pubblicate sulla stessa rivista<sup>3</sup>. A Praz si deve l'interesse di Montale per la poesia di Eliot, come lo stesso poeta italiano dichiarò in *Eliot e noi* a proposito delle sue prime traduzioni di poesie del direttore di «The Criterion»<sup>4</sup>: «Quelle poesie m'erano state prestate da Mario Praz, nella loro edizione (credo la prima) degli *Ariel Poems*, una serie di volumetti di sole quattro pagine, contenenti una breve lirica e una illustrazione di tipo postcubista». Non è da escludere che Montale traducesse *Canto di Simeone* in seguito alla traduzione da parte di Praz di *Arsenio*, pubblicata su «The Criterion». Tuttavia, se l'approccio potrebbe essere stato determinato da ragioni contingenti, l'interesse per la poesia di Eliot rimase intatto in Montale per circa venti anni almeno, cioè dal 1929 al 1947, data di pubblicazione di *Animula*. Inoltre, l'autore di *Ossi di seppia* rimase legato agli *Ariel Poems* tanto da tradurre con parsimonia soltanto testi scelti da quella serie di poesie.

---

<sup>3</sup> Il testo apparve in «The Criterion», a. VII, n. 4, London, June 1928, pp. 54-57. Quando nel necrologio *Ricordo di T. S. Eliot*, («Corriere della Sera», 6 gennaio 1965; E. Montale, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 516-520; ora in *Il secondo mestiere. Prose* cit. pp. 2691-2695), rievoca i suoi primi contatti con quel poeta attraverso le traduzioni, Montale sembra mescolare le carte: «In quel tempo le mie sole commendatizie presso il poeta erano: la traduzione da me pubblicata nel '29 di tre suoi *Ariel Poems* e la pubblicazione del mio *Arsenio* nella rivista "The Criterion" da lui diretta». Si direbbe che l'anticipazione delle tre poesie tradotte nel 1929, invece del solo *Canto di Simeone*, intendesse compensare la pubblicazione della traduzione di *Arsenio* («The Criterion», *ibidem*) la quale tuttavia precede di un anno l'intervento di Montale.

<sup>4</sup> L'intervento apparve per accompagnare la traduzione di *Animula*, «L'immagine»; in E. Montale, *Sulla poesia*, cit., pp. 441-446; ora in *Il secondo mestiere. Prose*, cit., pp. 713-719, da cui si cita (pp. 713-714).

Montale ci offre nei suoi scritti alcuni appunti che possono aiutare a capire perché egli si concentrasse sugli *Ariel Poems* piuttosto che su altri testi più famosi, a cui la popolarità di Eliot era legata già negli Anni Venti, come appunto *The Love Song of J. Alfred Prufrock* o *The Waste Land*: in *Eliot e noi*, dopo aver ricordato con precisione le sue traduzioni ed il ruolo svolto da Praz tramite il prestito degli *Ariel Poems*, Montale ammette<sup>5</sup>: «Prima di allora non avevo letto di Eliot che una o due delle sue liriche giovanili, del periodo che fu chiamato laforguiano: *Portrait of a Lady*, *The Love Song of Prufrock*, tradotte in francese». Dopo poche righe ammette parenteticamente di aver conosciuto *The Waste Land* dopo gli *Ariel Poems*. Pur essendosi accostato in ritardo al testo di Eliot del 1922, Montale non ne era rimasto affascinato, cosa che spiega perché non intese mai cimentarsi in una traduzione: esplicitamente, sebbene nell'ambito di una recensione, il poeta delle *Occasioni* scrive<sup>6</sup>:

T. S. Eliot ha un tono da grande poeta ma in lui musica e pensiero stentano spesso a mettersi d'accordo. La *Terra desolata* mi pare unita solo esteriormente, cucita con lo spago. Le sue prime liriche, alcuni degli *Ariel Poems* e varie scene del *Cocktail Party* sono probabilmente le sue punte più alte.

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 714.

<sup>6</sup> *Il cammino della nuova poesia* era il titolo della recensione a *Poesia inglese e contemporanea da Thomas Hardy agli Apocalittici*, a cura di Carlo Izzo (Parma, Guanda, 1950); apparve sul «Corriere della Sera» del 24 gennaio 1951; in E. Montale, *Sulla Poesia*, cit., p. 465-471; ora in *Il secondo mestiere. Prose*, cit., pp. 1150-1156, da cui si cita (p. 1155).

La severa opinione che Montale esprime in questa circostanza su *The Waste Land* e, di contro, il favorevole giudizio sulle poesie che egli stesso ha a questo punto già tradotto sono la prova migliore che le ragioni di traduzione di Montale furono guidate anche da considerazioni di carattere estetico, alle quali forse bisogna aggiungere anche il diverso ruolo che la sfera etica deve rivestire nell'ambito dell'arte. A questo proposito, è opportuno tenere a mente il primo e l'ultimo intervento critico di Montale su Eliot: *Omaggio a T. S. Eliot* e *Un'aria di casa*<sup>7</sup>. Descrivendo nel primo scritto la fase attraversata dalla poesia di Eliot dopo *The Waste Land*, Montale parla di un doppio passaggio, uno di carattere estetico e l'altro di carattere etico, premurandosi

---

<sup>7</sup> *Omaggio a T.S. Eliot* apparve in «Circoli», a. III, n. 6, Genova, novembre-dicembre 1933, pp. 50-51, fascicolo dedicato alla moderna poesia americana; come nota introduttiva a *T.S. Eliot tradotto da Eugenio Montale*, cit.; ora in *Il secondo mestiere. Prose*, cit., pp. 495-496, da cui si cita (p. 495). *Un'aria di casa* apparve sul «Corriere della sera», 17 febbraio 1972; ora Ivi, pp. 2994-2995. Naturalmente, non va dimenticato l'importante tributo critico offerto da Montale su Eliot in *Esposizione sopra Dante* in *Il secondo mestiere. Prose*, cit., pp. 2668-2690; in particolare, a proposito del punto in questione va sottolineato questo brano (p. 2685): «[...] Non di questo parla Eliot; bensì del pensiero religioso o meglio della fede che l'allegoria della poesia sottende. È necessario che il *Belief*, la fede del poeta, sia condivisa dal suo lettore? Per Eliot è solo necessario ch'essa sia compresa in funzione della poesia che esprime. Si ha qui una sospensione di giudizio che è propria dell'esperienza estetica ed è il tipico modo di certa cultura anglosassone di dare una qualche autonomia all'arte pur negando le distinzioni tra l'estetico e il concettuale proposte dalla filosofia idealistica». Come si avverte, qui il discorso sul *Belief* è già inquadrato, sebbene sia affrontato con sfumature destinate a sparire in *Un'aria di casa*.

di porre tra virgolette il lessema che è ripetuto ad indicare questo secondo aspetto:

[...] *Ash Wednesday* (Faber & Faber) – e la successione s'intende ideale piuttosto che cronologica – segna con le sue risoluzioni stilnovistiche e dantesche un passaggio alla più recente maniera epica, obbiettiva, quale è documentata dalle liriche che Eliot è andato pubblicando nella serie degli *Ariel Poems* (Faber): *Journey of the Magi*, *A Song for Simeon*, *Marina*, *Animula*, *Triumphal March*. A tale passaggio non è naturalmente estraneo il «passaggio» dell'Eliot a una fede confessionale che crediamo quella anglicana. Significativi a tale riguardo il *Journey of the Magi* e il *Song for Simeon* che già pubblicai tradotto in «Solaria» (dicembre 1929) e che si ripubblica qui. L'altra lirica eliotiana che presentiamo: *La figlia che piange*, è meno notevole e appartiene alla serie dei primi *Poems*.

Il traduttore, insomma, stabilisce una omologia tra i due piani dell'apprezzamento e dell'interpretazione della poesia come egli la concepisce, ma pone anche delle perplessità che aiutano a capire la posizione che egli assume molto più nettamente in *Un'aria di casa*. In questa sede, Montale prende le distanze in maniera netta dalle idee di Eliot, sia sul piano estetico che su quello dell'intersezione di estetica ed etica:

[...] Molto di Eliot non conosco; e di quel che conosco non tutto trova eco in me. Le sue idee sull'arte e sulla poesia mi sembrano spesso infondate. Egli si è molto arrovellato su una questione, quella del *belief*, che per noi italiani non ha senso. Se si debba o si possa ammirare un poeta di cui non si accetta il pensiero, ecco un problema che noi felicemente

ignoriamo. E che dire del famoso correlativo obiettivo? Che un'emozione poetica trovi la sua corrispondenza in un oggetto che non è la sua espressione ma, direi, la sua incarnazione, questo si è sempre saputo.

All'altezza di questo scritto, che appare quasi quarant'anni dopo l'omaggio al poeta che si è da pochi anni convertito alla religione anglicana, Montale liberamente dà sfogo al suo desiderio di ribadire una distanza, piuttosto che una consonanza, tra lui ed Eliot. Non è un caso che il filo conduttore di questa sempre più marcata differenza è dato dalla questione della credenza religiosa, che il poeta italiano addirittura instaura nei termini di un'opposizione non meramente personale, ma collettiva e nazionale.

Eppure Eliot scrive distesamente a proposito della questione della credenza religiosa riguardo alla poesia di Shelley nella sezione a lui dedicata di *The Use of Poetry and the Use of Criticism*<sup>8</sup>, cioè in un testo critico contemporaneo alle riflessioni di Montale che spesso accompagnano le traduzioni. Dopo aver ammesso che «I find his [di Shelley] ideas repellent; and the difficulty of separating Shelley from his ideas and beliefs is still greater than with Wordsworth» (80), Eliot si chiede: «is it possible not ignore the 'ideas' in Shelley's poems, so as to be able to enjoy the poetry?» (81-

---

<sup>8</sup> T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* in *Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England* (1933), The Charles Eliot Norton Lectures for 1932-1933, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986, pp. 78-91. La sezione è riprodotta anche in T. S. Eliot, *Selected Prose*, edited with an introduction by Frank Kermode, New York, Farrar, Straus and Giroux-Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1975, pp. 81-86. Il riferimento alle pagine specifiche da cui le citazioni di questo testo sono prese sarà inserito tra parentesi nel testo.

82). Dopo aver dato ad I. A. Richards «the credit of having done the pioneer work in the problem of Belief in the enjoyment of poetry» (82), Eliot puntualizza la peculiarità proposta dal caso della poesia di Shelley mettendola in relazione con quella di Dante ed addirittura di Lucrezio (82):

[...] But Shelley raises the question in another form than that in which it presented itself to me in a note on the subject which I appended to an essay on Dante. There, I was concerned with two hypothetical readers, one of whom accepts the philosophy of the poet, and the other of whom rejects it; and so long as the poets in question were such as Dante and Lucretius, this seemed to cover the matter.

Presto, però, Eliot trascorre dagli ipotetici lettori alla possibilità di godimento della poesia a prescindere dalla condivisione della filosofia del poeta appuntandosi proprio sui menzionati Dante e Lucrezio (86):

[...] Dante, of course, was about as thoroughgoing a didacticist as one could find; and I have maintained elsewhere, and still maintain, that it is not essential to share Dante's beliefs in order to enjoy his poetry [fn: *Practical Criticism*, p.277]. If in this instance I may appear to be extending the tolerance of a biased mind, the example of Lucretius will do as well: one may share the essential beliefs of Dante and yet enjoy Lucretius to the full.

Licenziata questa asperità di carattere etico, con la stessa rapidità Montale liquida il famoso «correlativo obiettivo» con una frase che ne sminuisce il valore di novità poetica.



Ciò che Montale apprezza, almeno all'altezza dell'*Omaggio a T. S. Eliot*, di quella poesia è invece la sua musicalità. Nel brano precedentemente citato da questo scritto Montale accenna alla novità musicale della poesia di Eliot nell'ambito della poesia americana, senza tuttavia dilungarsi in un approfondimento dell'argomento, come invece avviene a distanza di diciotto anni nell'*Invito a T. S. Eliot*. In questo testo Montale ritorna con il ricordo alla lettura di poesie fatta da Eliot a Roma nel 1947 e già descritta in un articolo di quell'anno, *Buon viaggio, Mr. Eliot*, che si concludeva con accenti di stima verso l'abilità recitativa del poeta:

[...] ascoltando le dizioni di Eliot, i presenti si convinsero che la lettura di una poesia fatta dal suo stesso autore è il solo autentico modo di *metterla in musica*. [...] La musica irripetibile degli originali, la musica interiore che diventa, in minima misura, corpo e sostanza di voce vivente, verbo. Non un'altra musica, ma *quella* musica.

A tre anni di distanza, in *Invito a T. S. Eliot* Montale inserisce il discorso della musicalità di quel poeta dapprima nel contesto della poesia pura («Tecnicamente la cosiddetta lirica pura non si limita al verso, ma anche quando si esprime in prosa trae pur sempre dalla musica il suo più forte accento»), specificando tuttavia che «Eliot tenta di investire musicalmente l'atto dell'ispirazione». La bontà della strada intrapresa da Eliot sta per il poeta italiano in un percorso che egli stesso, proprio nella *Bufera e altro*, ha portato al culmine nell'ambito della sua stessa poesia: «Eliot giunge spesso al canto dal recitativo, al tono alto dal tono più parlato che possa darsi». Si tratta di un giudizio

destinato a radicarsi nella convinzione di Montale, se in *Ricordo di T. S. Eliot*, passando ad elencare «ciò che di lui resta vivo in me», egli scrive «Anzitutto la musica»<sup>9</sup>.

Si è detto che Montale non ha mai nascosto la sua impazienza nei riguardi del poema che nel 1922 diede immediata popolarità ad Eliot. Sebbene in *Eliot e noi* egli parenteticamente annoti che conobbe gli *Ariel Poems* prima di *The Waste Land*, in *Invito a T. S. Eliot* egli è finalmente esplicito su quelli che sono i suoi gusti a proposito di quella poesia:

[...] Alla *Terra desolata*, «edificio di bassa epoca deliberatamente eretto sull'Ultima Thule del pensiero europeo, proprio al limite della desolazione incombente che minacciava di travolgere ogni traccia d'una cultura secolare» (citiamo da Mario Praz), hanno fatto seguito altre liriche (gli *Ariel Poems*), più obiettive, nel senso che l'emozione del poeta vi è sempre più nascosta, non mai confessata direttamente (Eliot non scrive mai in prima persona, non dice mai «io»).

Gli *Ariel Poems* sono quei componimenti che, a seguito della crisi di cui *The Waste Land* è in qualche modo anche denuncia, tratteggiano una strada di redenzione, se si vuole insistere con il punto di vista etico, che probabilmente attrae Montale proprio per la possibilità in essi implicita di dare rilievo all'immanenza del dato poetico, alla sua contingenza fenomenica. Eliot scrive i quattro *Ariel Poems*

---

<sup>9</sup> Sulla resa musicale delle versioni di Montale, si veda R. Meoli-Toulmin, *Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Montale*, «Belfagor», vol. XXVI, 1971, pp. 461-462.

negli anni che seguono alla sua conversione alla Chiesa Anglicana, avvenuta nel 1927. È di quello stesso anno la composizione di *Journey of the Magi*, che continua al ritmo di una composizione all'anno e si conclude nel 1930 con *Marina*. Quindi, la traduzione che Montale appronta di *Song for Simeon* risale agli anni immediatamente seguenti la sua stesura, mentre il terzo componimento, *Animula*, è pubblicato soltanto nel 1947. A questi due va aggiunta la pubblicazione della traduzione della *Figlia che piange*: si tratta di uno dei primi componimenti di Eliot, addirittura del periodo che precede *The Waste Land*. Non è nota la ragione che può aver attratto Montale a questo testo, per cui gli interessi traduttori del poeta genovese appaiono determinati da fattori contingenti a cui non sempre è possibile appellarsi o attingere. Così, sebbene sia opinione comune che la traduzione di *Animula* risalga agli anni della traduzione dei primi due testi, resta da chiarire perché Montale non abbia pubblicato questa traduzione con quelle precedenti, invece di attendere quindici anni e farla apparire come un'operazione estemporanea<sup>10</sup>.

Le tre traduzioni appaiono in diverse pubblicazioni, soprattutto la prima poesia tradotta, la quale è anche quella che presenta revisioni sostanziali, segno di un'attenzione che probabilmente viene scemando con il passare degli anni. Luisa Pontrandolfo inizia la sua analisi della

---

<sup>10</sup> Come è noto, Montale pubblica la traduzione di *Animula* sul numero speciale che la rivista «L'Immagine» dedica a Eliot in occasione della sua visita a Roma per la nomina a socio onorario dell'Accademia dei Lincei, facendola precedere da quella 'testimonianza', come egli stesso definisce *Eliot e noi*, nella quale non si perita affatto di menzionare il testo e tanto meno le possibili ragioni che l'hanno attratto ad esso.

traduzione di *Animula* fatta da Montale riportando un'affermazione del poeta rilasciata a Mario Picchi in un'intervista a quasi dieci anni dalla pubblicazione di quella terza ed ultima delle "versioni" di poesie di Eliot<sup>11</sup>. Pontrandolfo a sua volta aggiunge che l'uso di tale termine «vada inteso nell'accezione di "interpretazione", di "scelta soggettiva"» (usando la definizione di G. Mounin) in cui si ravvisa la consapevolezza, da parte di Montale, di non volersi «sostituire» all'autore dell'originale, ma di «ricreare» tale testo nella sua lingua<sup>12</sup>. In realtà, la stessa definizione di «versione» che Mounin dà lascia aperta la strada ad un senso della traduzione in cui il tradimento dell'originale è in qualche modo previsto ed anzi ad esso ci si rassegna così tanto da esserne probabilmente consapevoli. Come si vedrà in sede di discussione di quella traduzione e come la stessa Pontrandolfo mette in evidenza, Montale mira non soltanto ad una ricreazione del testo originale nella lingua italiana, ma soprattutto ad attenuare le istanze etiche del testo,

---

<sup>11</sup> La dichiarazione di Montale è la seguente: «Ho fatto versioni infedeli, semiletterali o letterali, a seconda dei casi e delle possibilità»; si legge in Mario Picchi, *Del tradurre*, «La Fiera Letteraria», 3 giugno 1956, p. 6. Ancor più interessante ai fini del discorso che si intende fare è anche quanto il poeta afferma qualche rigo sopra: «Affinità tra il traduttore e l'autore? Affinità di spirito, no; di mezzi stilistici, limitatamente al brano tradotto, sì».

<sup>12</sup> L. Pontrandolfo, *Animula di Eliot tradotta da Montale*, in *Studi inglesi*, vol. II, 1975, pp. 363-381; la citazione è a pag. 363. Il riferimento è a Georges Mounin, *Storia e teoria della traduzione*, Torino, Einaudi, 1968, p. 21. In effetti, tutte e tre le traduzioni appaiono con la qualifica di 'versione' già nel titolo dell'articolo di R. Moeli-Toulmin, *Shakespeare ed Eliot*, cit., pp. 453-471. L'articolo riproduce i testi e le varianti in appendice. Tale definizione, tuttavia, decade nel *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948; ora in E. Montale, *Tutte le poesie*, cit.

quelle che più chiaramente rivelano lo stato d'animo di chi ha completato il rito di trapasso allo stato psicologico del convertito adepto.

Come si è detto, il testo che ha subito più ritocchi è *Canto di Simeone*, il primo pubblicato da Montale. La sfida che il poeta genovese lancia a se stesso nel 1929, quando pubblica la traduzione per la prima volta, comporta una posta molto alta: licenziata la seconda e sostanzialmente definitiva edizione di *Ossi di seppia*, iniziata la riflessione poetica destinata a concludersi più di un decennio dopo con la prima edizione delle *Occasioni*, Montale pubblica le sue prime traduzioni scegliendo un autore che è diventato sempre più noto in Europa proprio negli anni Venti, del quale già Mario Praz ha pubblicato la traduzione di *The Waste Land* proprio su «Circoli», la rivista che nel 1933 pubblica di nuovo *Canto di Simeone* accanto alla traduzione della *Figlia che piange*<sup>13</sup>. Non è da escludere che sia stato proprio Praz ad incitare Montale alla traduzione, se è vero quello che lo stesso poeta scrive<sup>14</sup>: «Quelle poesie m'erano state prestate da Mario Praz, nella loro edizione (credo la prima) degli *Ariel Poems*, una serie di volumetti di sole quattro pagine, contenenti una breve lirica e una illustrazione di tipo postcubista». La scelta del testo, comunque, è significativa: si è già visto come nelle sue annotazioni critiche Montale mostri di privilegiare gli *Ariel*

---

<sup>13</sup> Praz parla di affinità tra la poesia dei due autori in *Eliot e Montale*, «La Fiera Letteraria», 14 novembre 1948; ora in *Cronache letterarie anglosassoni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

<sup>14</sup> E. Montale, *Eliot e noi in Il secondo mestiere. Prose*, cit., pp. 713-714. Sull'argomento si veda anche R. Moeli-Toulmin, *Shakespeare ed Eliot*, cit., p. 461

*Poems a The Waste Land*. Tuttavia, nel momento della scelta del testo da tradurre, piuttosto che affidarsi ad un testo tutto sommato meno impegnativo come *La figlia che piange*, che lo stesso Eliot appella «the most innocuous of my poems», Montale sceglie un componimento fresco di stampa e che per di più è uno dei primi testi che seguono la conversione di Eliot nel ramo più vicino al cattolicesimo della Chiesa Anglicana<sup>15</sup>. La scelta, e di conseguenza la versione che Montale offre, sembra motivata proprio dalla distanza gnoseologica ed epistemologica che Montale sente sorgere di fronte alla questione della fede: sembra di poterne trovare conferma persino in alcune decisioni prese in sede di traduzione di quel testo.

Così, si potrebbe argomentare che la scelta di tradurre *La Figlia che Piange* sia stata dettata dal desiderio di offrire un testo in sintonia con un gusto nel quale il traduttore stesso è disposto a riconoscersi, almeno fino ad un certo punto, e quindi all'interno di una concezione estetica che si concilia con quella dello stesso Montale. Infatti, questo componimento, che non offre particolari spunti dal punto di vista della traduzione, è accattivante per una serie di ragioni di carattere formale e stilistico, che ben si sposano con la trama di rimandi letterari di cui è delicatamente composto. A partire da quello che è stato definito uno sdoppiamento della personalità che attraversa tutto il testo nel rapporto tra la voce poetante ed il 'tu' a cui fa riferimento (una strategia che Eliot apprende da Jules Laforgue e dalla nozione di *persona* elaborata da Ezra Pound proprio negli anni dell'Imagismo, immediatamente

---

<sup>15</sup> T. S. Eliot, *Preface to the Edition of 1964* in *The Use of Poetry*, cit.

precedenti la Prima Guerra Mondiale, quando infatti lo stesso Eliot scrive questa poesia) per proseguire con la trama di citazioni più o meno esplicite (Virgilio nel verso che funge da epigrafe, ma soprattutto il tema della donna angelicata di matrice stilnovistica e, in particolare, dantesca), Montale può riconoscersi in alcune delle formulazioni poetiche che non a caso arricchiscono *Ossi di seppia*: per l'appunto, il rapporto tra la voce poetante ed il 'tu' e la lezione dantesca. Insomma, questo testo viene presentato come un probante esempio della poesia di Eliot prima di *The Waste Land*, all'altezza di quell'altra grande persona che è il protagonista di *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, degno compagno di strada di *Arsenio*.

Se la versione che Montale offre di un testo poetico che si segnala essenzialmente per quello che può comunicare sul versante estetico e del gusto, la situazione cambia allorché sono prese in considerazione le due poesie degli *Ariel Poems* tradotte da Montale. Qui, come già accennato, nel testo originale l'aspetto estetico passa quasi in secondo piano rispetto a quello etico ed addirittura teologico; pochi anni dopo aver scritto gli *Ariel Poems*, Eliot scrive nel primo paragrafo di *Religion and Literature*<sup>16</sup>:

What I have to say is largely in support of the following propositions: Literary criticism should be completed by criticism from a definite ethical and theological standpoint. In so far as in any age there is common agreement on ethical and theological matters, so far can literary criticism be substantive. In ages like our own, in which there is no

---

<sup>16</sup> T.S. Eliot, *Religion and Literature*, in *The Faith That Illuminates*, V.A. Demant ed., 1935; ora in T.S. Eliot, *Selected Prose*, cit., p. 97.

such common agreement, it is the more necessary for Christian readers to scrutinize their reading, especially of works of imagination, with explicit ethical and theological standards. The 'greatness' of literature cannot be determined solely by literary standards; though we must remember that whether it is literature or not can be determined only by literary standards.

Come è noto, *A Song for Simeon* è un testo fortemente intriso di citazioni evangeliche: l'episodio deriva direttamente dal Vangelo di Luca (2:25-35), in cui Simeone, ricevuta rivelazione dallo Spirito Santo che avrebbe visto il Messia prima di morire, va al Tempio proprio quando Maria e Giuseppe vi conducono Gesù per il rito della circoncisione e della presentazione al Tempio stesso. Alla vista del bambino, Simeone lo prende in braccio e si rivolge a Dio con un'accorata preghiera di ringraziamento. Il componimento di Eliot potrebbe a prima vista essere inteso come una sua versione, a sua volta, del testo evangelico; ma le relazioni intertestuali si complicano ulteriormente, se si tiene presente la tradizione del cosiddetto Anglican Book of Common Prayer, in cui le parole che Simeone pronuncia nel Vangelo di Luca (2:29-32) formano ciò che è chiamato «Nunc Dimittis» oppure the «Song of Simeon». Quest'ultima definizione, evidentemente cara alla tradizione popolare anglicana, è quella che colpisce Eliot, forse anche con una velata ripresa di una tradizione familiare: suo nonno aveva scritto un «Nunc dimittis» nel 1886. È necessario prestare attenzione alla indeterminatezza che la presenza di articolo e preposizione lasciano aperta nel titolo: Eliot sta scrivendo uno dei tanti già scritti e tuttavia ancora possibili canti di Simeone; o meglio, Eliot scrive un



canto per Simeone, il quale è ambigualmente un canto di Simeone (in cui la voce poetante va identificata con quella del personaggio evangelico) ma anche uno che il poeta idealmente offre a Simeone affinché egli a sua volta lo offra a Dio (in questo senso lo si può più ovviamente considerare un canto per Simeone)<sup>17</sup>. Non si tratta di una mera questione sintattica, ma di sfumature che hanno conseguenze anche nell'interpretazione del testo. Scegliendo il titolo *Canto di Simeone*, Montale rinuncia all'ambiguità del titolo originale in favore di una più diretta relazione tra la versione che Montale fa di Eliot e quella che Eliot fa di Luca: eliminando l'ambiguità nel titolo, il canto non può più essere di una comunità o almeno di un soggetto che si faccia voce di una comunità, come è nel caso del testo originale. Montale non si trova nelle condizioni di Eliot ed opera sin dal titolo uno scarto che ha l'effetto di oggettivare il contenuto del testo. L'esempio più lampante di questa strategia risiede nella traduzione della più evidente delle formule liturgiche del testo: «Grant us thy peace» è un verso che ricorre per ben tre volte (vv. 8, 18, 31): nell'ultima circostanza la collettività si dissolve nella singolarità: «Grant me thy peace». La formula, come si evince dallo stesso uso arcaico dell'aggettivo possessivo, è una citazione dalla liturgia ecclesiastica. Montale traduce il verso in tre modi diversi (v.8 «Accordaci la pace»; v.18 «dacci la pace tua»; v.31 «Concedimi la pace»), in modo da dissolvere il più possibile lo stesso effetto dell'iterazione del verso e rendere il meno palese possibile il riferimento

---

<sup>17</sup> Sulla traduzione del titolo si veda anche R. Meoli-Toulmin, *Shakespeare ed Eliot*, cit., pp. 463-464.

liturgico<sup>18</sup>. La prima strofe di *A Song for Simeon* ricorda alcuni paesaggi di «A Burial of the Dead», la prima sezione di *The Waste Land*. Montale sembra avvertirlo al v.3 («The stubborn season has made stand», quando traduce, nella versione definitiva, «l'ostinata stagione rincrudisce [...]»<sup>19</sup>. Inoltre, il trasferimento della soluzione verbale nel verso seguente (v. 4 «My life is light, waiting for the death wind»; «La mia vita leggera attende il vento di morte») lascia percepire una leggerezza ingiustificata nell'attesa: la soluzione del testo originale, invece, mette in subordinazione quella leggerezza all'attesa. L'altro importante adattamento del testo originale ad una soluzione che nasconda il più possibile il riferimento evangelico avviene nella terza strofe, allorché si allude alla sofferenza del Calvario: già nel primo verso della strofe Eliot usa dei termini fortemente connotati in questo senso (v. 17 «Before the time of cords and scourges and lamentation»; «Prima che il tempo sia di corde verghe e lamenti») e quindi prosegue con un forte calco sia dal testo del Vangelo di Luca, sia dalla liturgia (vv. 18-19 «Before the stations of the mountain of desolation, / before the certain hour of

---

<sup>18</sup> Nella prima versione apparsa su «Solaria», la ripetizione della stessa formula era accordata nei versi 5, 18.

<sup>19</sup> Nella versione apparsa su «Solaria» per la prima volta il verso leggeva «l'ostinata stagione è sopraggiunta [...]» ma già nella versione apparsa in «Circoli» il verso diventa «l'ostinata stagione si diffonde [...]», che si mantiene fino al *Quaderno di traduzioni*. La variante su cui ci si sta soffermando compare nel volumetto *T. S. Eliot tradotto*, cit. Per quanto riguarda la metrica adottata da Montale in questa versione, si veda M. P. Pugliatti, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, «Strumenti Critici», vol. 41, febbraio 1980, p. 140, la quale offre spunti anche per le soluzioni metriche adottate da Montale (p. 145, n. 14).

maternal sorrow»; «Prima che sia la sosta nei monti desolati, / prima che giunga l'ora di un materno dolore»). Se il «materno dolore» è quello ben specifico di Maria, predetto da Simeone alla stessa al termine del passo in questione del Vangelo di Luca, è ben più marcato il tentativo di allontanamento da parte di Montale del riferimento al Calvario nel verso precedente: trasformando la pluralità delle «stations» nella singolarità della «sosta» si dissolve la ritualità delle stazioni della Croce, così come la specificità di «the mountain of desolation» (allusione al Calvario, forse sulla traccia del Vangelo di Marco 13:14) si rifrange nella vaghezza dei «monti desolati»<sup>20</sup>.

Al centro di *Animula* non vi è una citazione evangelica, quanto piuttosto letteraria: tra titolo e testo si stabilisce un tacito dialogo a livello extratestuale, visto che il titolo è una parziale citazione del primo verso (*Animula vagula blandula*) di un componimento dell'imperatore romano Adriano, mentre il testo rimanda ad alcune terzine di *Purgatorio*, XVI, 85-96, in cui Marco Lombardo discute del libero arbitrio e dell'anima<sup>21</sup>. Il brano deve essere molto caro ad Eliot se egli

---

<sup>20</sup> La indeterminatezza del 'materno dolore' è tanto più fuorviante in quanto potrebbe essere scambiata con il dolore del parto, che è quello che rende una donna madre, piuttosto che con quello specifico di Maria in questo caso, in quanto si allude alla profezia che lo stesso Simeone esprime nel tempio ai genitori di Gesù (Vangelo di Luca, 2: 34-35), come diviene chiaro nella quarta e ultima strofa della poesia di Eliot (vv. 32-33). Per un ulteriore commento su questi versi e sulla soluzione adottata da Montale nella sua traduzione, si veda L. Pontrandolfo, *Animula di Eliot*, cit., p. 371.

<sup>21</sup> Due testi, a loro volta, potrebbero aver mediato il riferimento al componimento dell'imperatore Adriano: *Marius the Epicurean* (1885) di Walter Pater (il capitolo 8 si intitola *Animula Vagula*; inoltre, Eliot

lo cita e lo traduce anche nel saggio su *Dante* pubblicato nel 1929, quindi nello stesso anno di stesura di questo componimento. Le virgolette che indicano il valore di citazione del primo verso non inducono Montale a ripristinare i termini danteschi della citazione<sup>22</sup>: nota opportunamente Luisa Pontrandolfo che «il verbo intransitivo “lasciare”, scelto per indicare la forma “issue”, semanticamente esprime una azione più decisa, un distacco netto, e Dio, in questo contesto, non è più il Fattore, soggetto implicito dell’azione, poiché tutto ora sembra dipendere *solo* dalla volontà dell’anima»<sup>23</sup>. Un’altra svolta decisiva in questo senso, che tende a confermare la assoluta indipendenza della «semplice anima» (v.1), è l’azione di

---

pubblica nel 1930 un saggio su *Arnold and Pater*) e il componimento di Ezra Pound intitolato appunto *Blandula, Tenulla, Vagula*, che a sua volta, come si evince dal titolo, interseca la citazione del componimento in questione con quella di un componimento di Marco Aurelio Flavio, *Ut flos tennelles*.

<sup>22</sup> Come è noto, i versi di Dante parlano dell’ «anima semplicetta che sa nulla» (*Purgatorio*, XVI, 88): anche quando Eliot ripete la menzione di «the simple soul» (v. 24), Montale ripete «la semplice anima». Soltanto per rendere «the small soul» (v. 22) egli si avvicina alla soluzione dantesca: «l’anima /piccoletta». R. Meoli-Toulmin (*Shakespeare ed Eliot*, cit., p. 465) aggiunge: «La versione di Montale, qui di una singolare fedeltà, coglie certi echi danteschi assenti nel testo inglese, come “torcono” al verso 21, che richiama il verbo “torce” del discorso di Marco». M.P. Pugliatti (*Montale traduttore*, cit., pp. 129-131) rileva: «Memorie dantesche soprattutto, stilnovistiche petrarchesche» (p. 129) anche nelle traduzioni dei sonetti di Shakespeare. Inoltre a proposito dell’ «anima/piccoletta», parla di «calco dantesco [...]», rilevato dall’incartatura, che ammicca pudicamente all’archetipo» (p. 142): è forse proprio in questo atteggiamento ludico la differenza che Montale intende marcare nelle sue traduzioni rispetto al testo originale di Eliot.

<sup>23</sup> L. Pontrandolfo, *Animula di Eliot*, cit., p. 367.

conforto che essa stessa, nella traduzione, tende a svolgere su di sé: in realtà, il verbo usato da Eliot è espresso in una esplicita forma passiva (v. 8 «Eager to be reassured, taking pleasure»; «pronta a rassicurarsi, a rallegrarsi») che assicura la dipendenza dell'anima da un Altro lasciato implicito nel mistero della mancanza di identità<sup>24</sup>. La versione di Montale, nel costruire un parallelo tra i due verbi del verso, mette in primo piano la riflessività dei movimenti psicologici dell'anima stessa, rendendola quindi indipendente da un'eventuale ulteriore presenza, per quanto lasciata nell'ombra ed implicita. Infine, in occasione dei versi che descrivono la dipartita dell'anima dal corpo e l'entrata nella vita eterna, Montale opera un'ultima variazione sintattica (vv. 30-31: «Leaving disordered papers in a dusty room; / living first in the silence after the viaticum»; «nella stanza scompiglia i fogli tra la polvere / e comincia la vita nel silenzio che segue il viatico»). Il contrasto tra i due verbi posti all'inizio dei due versi è tanto più forte in quanto essi, pilastri di una costruzione paratattica semanticamente connotata, sono anche fonologicamente vicini, a marcare ulteriormente il momento di passaggio dalla contingenza terrena alla vita dell'aldilà. Montale scardina quest'ordine sintattico, rendendo attiva l'azione dell'anima anche nel momento del distacco, trascurando il verbo usato da Eliot e sostituendolo

---

<sup>24</sup> Dante specifica la provenienza dei movimenti dell'anima (*Purgatorio*, XVI, vv. 89-90): «mossa da lieto fattore / volentier torna a ciò che la trastulla».

piuttosto con lo stato descritto da uno degli aggettivi del verso («disordered papers»; «scompiglia i fogli»)²⁵.

Se è vero che Montale ed Eliot condividono alcuni principi generali e fondamentali della costruzione poetica che essi stessi contribuiscono a formulare nella prima metà del Novecento, la divergenza delle loro strade diventa inevitabile davanti alla funzione etica che la poesia deve assumere. L'ideale laico di Montale non può collimare con la fede di Eliot. Dopo la Seconda Guerra Mondiale le loro strade divergono anche nella scelta del genere più efficace per la loro espressione poetica: Eliot compone soprattutto opere teatrali mentre Montale licenzia raccolte che spesso sono il risvolto programmatico dei primi tre libri. Questa palese divaricazione delle loro strade compie già i suoi primi passi negli anni Trenta, quando la svolta esistenziale di Eliot determinata dalla conversione sancisce per Montale la distanza che separa la loro concezione etica. Le poche traduzioni che il poeta italiano affronta dell'opera dell'anglo-americano sono una piccola, ma probante testimonianza del peso della questione del *belief*.

ERNESTO LIVORNI

---

<sup>25</sup> L. Pontrandolfo commenta efficacemente il significato di questa soluzione (*Animula di Eliot*, cit., p. 370): «Con "scompiglia" l'anima compie un atto di rivolta, un ultimo atto contro una realtà non accettata: nell' "anima" montaliana manca completamente la serena fiducia nella fede cristiana che c'è, invece, nell'*Animula* di Eliot». La scomparsa dell'aggettivo, d'altronde, rientra nella casistica presentata da M. P. Pugliatti (*Montale traduttore*, cit., pp. 125-127) secondo la quale «sono più del doppio gli aggettivi che per motivi più diversi non sono accolti nella traduzione, rispetto a quelli introdotti *ex novo* o come esito di un profondo intervento sul lessico originario» (p. 125).