

Giuseppe Candela

Arsenio by Eugenio Montale.
La traduzione di Mario Praz (1928)

Si propone qui il testo commentato della storica traduzione fatta da Mario Praz di *Arsenio*, poesia degli *Ossi di seppia* aggiunta nella seconda edizione Ribet del 1928. La traduzione uscì nella rivista «The Criterion» di T. S. Eliot nel giugno dello stesso anno, e presenta delle caratteristiche formali, frutto della scelta del traduttore, che ne fanno una poesia autonoma e al contempo un'interpretazione particolare di quella di Montale; il commento si prefigge il compito di illustrare i punti di contatto, ma ancor di più di mettere in rilievo quelli di scarto, tra la lettera montaliana e le scelte di Praz, che adottando il pentametro giambico della tradizione inglese, è sospinto a ritradurre anche il codice espressivo del poeta genovese in una prospettiva anglosassone.

We propose here the text and the commentary of the historic translation made by Mario Praz of Arsenio, a poem of the Cuttlefish Bones added in the second edition of 1928 (Ribet). The translation was published in the review «The Criterion» by T. S. Eliot in June of that year; his stylistic and structural features are the result of the translator's choice, which realize an independent poem and at the same time a particular interpretation of Montale's one; the commentary sets itself the task of illustrating the points of contact, but even more to highlight those of difference, between the speech of Montale and the choices of Praz, who adopts the iambic pentameter of the English tradition and so is driven to translate anew also the expressive code of the Genua's poet into an anglophone perspective.

Nella seconda edizione di *Ossi di seppia*, pubblicata presso l'editore Ribet nel 1928, Montale aggiunse sei componimenti, oltre a rivedere complessivamente la struttura del libro. Una di queste poesie è *Arsenio* (le altre cinque, sono *Vento e bandiere*, *Fu scello teso nel muro...*, *I morti*, *Delta* e *Incontro*) uno dei componimenti più noti del genovese, composta da 59 versi, tutti endecasillabi tranne i vv. 7, 9 e 11, e suddivisi in cinque strofe di varia ampiezza che procedono fondendo impianto narrativo e riflessione attraverso un io poetico che si serve della seconda persona rivolgendosi direttamente al suo alter ego, il personaggio del titolo. Composta nel 1927, *Arsenio* venne subito tradotta dall'amico critico Mario Praz, conosciuto dopo il trasferimento di Montale a Firenze. La traduzione di Praz fu pubblicata nella rivista diretta da T. S. Eliot, «The Criterion», nel giugno del 1928.¹

La traduzione, in verità poco studiata, ha ormai una grande portata storica perché segna il momento in cui l'opera di Montale esce per la prima volta dai confini della penisola, venendo accolta simbolicamente, attraverso questo singolo testo, nella rivista di uno degli intellettuali più importanti dell'epoca, noto già allora per essere l'autore di *The Waste Land* (1922).

In questo studio tenterò di mostrare l'originalità artistica della traduzione di Praz, che

¹ *Arsenio* by Eugenio Montale, in «The Criterion», VII, 4, 1928, pp. 342-343.

in molti punti si allontana dalla lettera montaliana per esprimere, in inglese, una analogia espressività. Propongo innanzitutto un commento puntuale della traduzione, al quale farò seguire una riflessione complessiva.

Di seguito il testo:

ARSENIO

By EUGENIO MONTALE

[To G. B. Angioletti]

Dust, dust is blown about the roofs,² in eddies;
 It eddies on the roofs and on the places
 Deserted, where are seen the hoodéd horses
 Sniffing the ground, motionless
 In front of the glistening lattices³ of the hotels. 5
 Along the promenade,⁴ facing the sea, you slide,
 Upon this afternoon of sun and rain,⁵
 Whose even, close-knit,⁶ hours
 Are shattered, so it seems, now and again⁷
 By a snappy⁸ refrain 10
 Of castanets.

² L'uso della reiterazione, non presente nell'originale montaliano, è dovuto a questioni di ritmo: Praz, all'endecasillabo italiano, sostituisce, come di consueto, il pentametro giambico inglese. Questa scelta focalizza l'attenzione maggiormente sulla polvere che non sui «turbini» dell'originale, invertendo la frase da attiva a passiva: «I turbini sollevano la polvere» in Montale, mentre è la polvere a diventare soggetto in Praz e a essere *soffiata*, e non *sollevata*.

³ *Lattices* traduce «vetri» dell'originale, ma in inglese significa “grata”, “reticolo”, “griglia”: indica certamente il “reticolo cristallino” che formano i vetri e le intersezioni delle giunture, un'immagine che ben si sposa con il contesto, quasi prefigurando spazialmente le *hours* destinate ad essere infrante dallo *snappy refrain* a fine strofa.

⁴ *Promenade* (viale), che traduce «corso», può indicare anche da solo il «lungomare», che però sarebbe in posizione perpendicolare rispetto alla via effettiva percorsa da Arsenio, che discende «in faccia al mare».

⁵ Praz opta per questa scelta in luogo di «giorno/ or piovorno ora acceso» nell'originale.

⁶ La scelta di tradurre «strette in trama» con *close-knit*, “fitto”, “compatto”, si rivela quanto mai calzante, in quanto *knit*, da solo, significa anche “maglia”.

⁷ *Now and again*: si tratta di un'aggiunta del traduttore allo scopo di riempire la misura del pentametro giambico e non ha corrispondenza nell'originale di Montale. Inoltre Praz sfrutta questo intervento per aggiungere una rima col verso seguente, *again* : *refrain*, allo scopo di supplire a quel gioco di assonanze, rime e rime interne che caratterizza l'originale e che va necessariamente perduto nel passaggio da una lingua all'altra.

⁸ *Snappy*: in Montale non è *scattante* il ritornello, ma «par scatti / a sconvolgerne l'ore». Naturalmente Praz ha dovuto confrontarsi con la difficoltà di resa dell'italiano, che però suggerisce una differente sfumatura semantica, sottolineando l'impressione che la musica delle castagnette sconvolga, distrugga il consueto corso del tempo, mentre la traduzione di Praz tende a sottolineare la reiterazione rapida e continua del suono delle castagnette. In inglese *to shatter* significa soprattutto “frantumare”, “distruggere”, “sgretolare”, oltre che “sconvolgere”.

Sign of an alien⁹ orbit: follow it.
 Then slide¹⁰ ye towards the horizon, overhung 15
 By a leaden waterspout,¹¹ high o'er the waves,¹²
 More restless than the waves: a briny whirlwind¹³
 Spumed¹⁴ of the unruly element 'gainst the clouds;
 Tread on the rustling shingle,
 And let your foot be trammelled by the weeds:¹⁵ 20
 Maybe, your journey needs
 This very moment, this long wished for moment,¹⁶
 To be saved from an end:
 Your journey – link of an eternal chain –¹⁷

⁹ *Alien*: il testo originale ha «altra orbita»; si tratta di un'interpretazione che aggiunge un senso diverso, attraverso il campo semantico dell'estraneità e dell'esclusione, seppur coerente con il significato complessivo del componimento.

¹⁰ *Ye* è il pronome personale di seconda persona plurale in inglese, caduto in disuso insieme a quello di seconda persona singolare (*thou*) e sostituito in entrambi i casi dal pronome di cortesia *you*. Si usa ancora nella lingua poetica, ma l'uso di Praz è nettamente opposto al «tu seguila... discendi» del testo originale, che sembra voler stabilire una connessione emotiva con il personaggio, il quale, in ultimo, è una proiezione dello stesso io lirico. In luogo del colloquiale *you* o del *thou*, la scelta di Praz invece indicherebbe la presa di distanza tra l'io lirico e Arsenio, e non, ovviamente, il cambio di interlocutore; in realtà già a fine strofa il traduttore si serve di un più generico e confidenziale *you*, rispetto al formale *ye*: questa alternanza è possibile in inglese, ma non trova riscontro nel testo italiano, né è dovuta a fattori metrici. L'unico motivo dell'oscillazione *ye/you* da parte del traduttore non può che essere dovuta al livello semantico: l'io lirico, nella traduzione, ora si allontana ora si avvicina emotivamente dal personaggio di Arsenio.

¹¹ *Waterspout* contiene in sé già l'idea dell'acqua, che invece l'originale italiano, «una tromba di piombo», soltanto presuppone. Inoltre Montale utilizza una connotazione metaforica attraverso il complemento di materia, sostituita da Praz con un aggettivo, *leaden*, che indica nello specifico una tonalità; si assiste quindi alla sostituzione del sostantivo con l'aggettivo corrispondente (alla lettera avrebbe dovuto tradurre *of leaden*).

¹² Qui Praz opta per una banalizzazione dell'originale «gorgo», che rimanda alla *tromba* prima menzionata, per un più generico *waves*, «onde».

¹³ *Briny whirlwind* non può naturalmente rendere l'effetto arcaizzante di «salso nembo / vorticante», che va inteso proprio come «nube salmastra», anticipando la fusione tra cielo e mare dei versi successivi attraverso un'allusa fusione della tromba marina con le nuvole. Praz sopprime *vorticante*, che è però già contenuto nel senso di *whirlwind*.

¹⁴ Al semplice «soffiato» di Montale, Praz ha sostituito il verbo *to spume*, «spumeggiare», che è certo più correttamente attribuibile al «ribelle elemento», ma ancora una volta perde il senso di fusione e scambio tra attributi dell'elemento aereo (vento, cielo) e di quello equoreo.

¹⁵ Nell'originale la *ghiaia* (*shingle*) non è *crepitante* (*rustling*). Qui Praz opera con una certa libertà, lasciando cadere un'importante allusione alla metamorfosi vegetale: «fa che il passo / su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi / il viluppo dell'alge», queste ultime sostituite con *weed*, «erbacce». Tuttavia dal testo inglese non emerge in nessun modo che queste appartengano al corpo di Arsenio, aspetto invece suggerito dal pronome clitico e dall'uso ambiguo della costruzione sintattica relativa al secondo verbo: è il *passo* che inciampa a causa del *viluppo* delle alghe o è invece il *viluppo* delle alghe a essere parte di Arsenio?. Nel testo italiano sono presenti entrambi i sensi, che la traduzione inglese non può rendere a meno di non disambiguare; Praz sembra optare per la scelta più lineare, letteralmente «e il tuo passo sia impastoiato [*trammeled*] dalle erbacce».

¹⁶ Nell'originale non avviene la reiterazione, che a Praz serve, come nel v. 1, a fini metrici.

¹⁷ *Link* può significare anche «anello», ma sta essenzialmente per «collegamento»; il riferimento alla catena è però disambiguante. Il testo originale ha infatti «anello d'una/ catena»; l'aggiunta di *eternal* alla catena (degli eventi) è un'integrazione del traduttore, che ne deduce il senso dal contesto cosmico verso cui si indirizzerebbe il finale. In tal modo Praz integra l'originale secondo una prospettiva più ampia, come inserendo il percorso di Arsenio all'interno di quello sterminato ed *eternal* della storia, cosa che in realtà

A motion motionless,¹⁸ Arsenio, a too well-known
Delirious stir¹⁹ of immobility. 25

Listen, among the palm-trees, to the tremulous spray²⁰
Of violins, quenched when the thunder rolls
Clanging like many smitten iron plates:²¹
Sweet is the tempest when in the blue sky 30
White rushes out the dog-star,²² and Eventide,
Which is so close at hand, seems still so far;²³
The thunderbolt, when splitting it, forth branches,
A precious tree within a rosy light.
The Tziganies' timbals are the silent rumble. 35

Along you slide,²⁴ 'midst the precipitous darkness
Turning the noon into some strange midnight²⁵
Of kindled globes, whose oscillation spreads²⁶
Over the beach; and over distant places,
Where sky and sea melt into a solid²⁷ shadow,
From scattered boats²⁸ white throbs the acetylene – 40

Until the sky gives out in trembling drops,

Montale non fa, limitandosi a parlare di una catena generica degli eventi legata all'individualità del suo interlocutore.

¹⁸ Il *calembour* «motion motionless» traduce «immoto andare»: Montale in questo modo esprime meglio l'idea di un movimento lineare che avviene realmente (l'*andare*), ma che è immoto perché non raggiunge realmente alcun obiettivo. Questa linearità direzionale viene meno in Praz.

¹⁹ *Delirious stir* traduce semplicemente «delirio».

²⁰ *Spray* (“spruzzo”) traduce certamente «getto», ma la parola italiana ha un senso più vago, mentre la traduzione inglese dà una connotazione marina alla musica dei violini.

²¹ «Lamiere», nel testo originale, si traduce propriamente *metal sheet*, *sheetmetal* o *galvanized*. Praz specifica il materiale, forse allo scopo di richiamare più vividamente il colore grigio del ferro.

²² In inglese *dog-star*, nome comune della stella Sirio. Traduce «la stella di Canicola» dell'originale montaliano.

²³ Non sembra possibile il costruito arcaizzante di Montale in inglese: «e lunge par la sera / ch'è prossima». Fra l'altro *par* poteva anche significare “apparire”, in inglese *appear*; Praz invece sceglie di interpretarlo come “sembra”.

²⁴ Nuovamente Praz opta per *to slide* (scivoli) al posto di *to descend*, *to come down*, o *to sink*. La scelta del traduttore evidenzia con enfasi l'aspetto viscido del percorso di Arsenio, anticipandone la metamorfosi vegetale.

²⁵ Il testo originale ha solo «e muta il mezzogiorno in una notte»: la notte, non la “mezzanotte”, fra l'altro priva di qualunque aggettivo; Praz rende con maggior forza l'opposizione luce / tenebra utilizzando *noon* (il momento di massima luce) con *midnight* (il momento di tenebra più profonda). Inoltre nell'originale manca quell'allusività, cercata da Praz, ai noti versi di *The Tempest* di Shakespeare (I.2): «but doth suffer a sea-change / into something rich and strange».

²⁶ Nell'originale semplicemente «dondolanti».

²⁷ *Solid* è ancora una scelta arbitraria del traduttore, volta a connotare la tenebra quasi in maniera surreale come qualcosa di concreto e palpabile. Il testo montaliano ha «sola», che Praz trasforma forse in *solida* mediante una suggestione fonetica.

²⁸ Il termine comune *boats* traduce *gozzi*, che indica un tipo specifico di imbarcazione e appartiene al lessico marinaresco.

The dank²⁹ soil steams, everything, close by, 45
 Is o'erflowed, the drenchéd³⁰ tents are flapping,
 An immense flurry skims the earth;³¹ down hurled³²
 Rustle the paper lanterns on the streets.

So, lost among the wickers and the mats 50
 Dripping, you, reed that drags along its roots
 Clammy, never torn up, you shake with life,
 You stretch yourself towards a resounding void
 Of choked laments;³³ the dome³⁴ of the ancient wave
 Swallows you up again, revolves you; again
 All that takes you, street, porch, walls, mirrors, nails you 55

To a lonely, icy multitude of dead.
 And should a gesture touch you, should a word
 Fall at your side, such is perhaps, Arsenio,
 In the dissolving hour, the lost appeal³⁵
 Of some strangled life which rose for you; the wind
 Carries it off with the ashes of the stars.

Il commento fin qui condotto ha mirato a illustrare, attraverso una lettura ravvicinata, le sostanziali differenze che intercorrono tra *Arsenio* di Montale e la sua traduzione fatta da Mario Praz, allo scopo di evidenziare l'autonomia artistica di quest'ultima. Il testo di Praz infatti si discosta in vari punti dall'originale montaliano, come si è cercato di dimostrare dettagliatamente nelle note. Quella di Praz non è però una traduzione letterale; si tratta di una resa poetica, volta soprattutto a rendere gli effetti fonico-ritmici dell'originale³⁶ e il suo periodare franto, ora concitato e martellante, ora

²⁹ *Dank* ("umido", ma anche "malsano") traduce la perifrasi «che s'abbevera», riferito naturalmente alla pioggia: Montale individua il processo, Praz invece direttamente la condizione della terra, aggiungendovi anche una sfumatura negativa.

³⁰ *Drenchéd* ("zuppo", "fradicio") traduce *molli*. L'accento, nella poesia inglese, non è tonico, ma indica che la *e* non è muta.

³¹ Anche in questo caso impossibile rendere l'effetto arcaizzante e prezioso del testo montaliano: «un fruscio immenso rade / la terra».

³² Praz opta per una scelta più violentemente espressiva: «down hurled» tradurrebbe «s' afflosciano».

³³ Praz si limita a una traduzione il più aderente possibile per questi versi di grande forza espressiva e semantica.

³⁴ *Dome* (cupola) tradurrebbe *tesa*. Montale in realtà usa il termine in un'accezione diversa, come sinonimo di *superficie*. Lo specifica in una lettera a Bobi Bazlen del 17 marzo 1939: «era la tersa [sic] (superficie) del mare un gioco di anella, ossia di cerchi più o meno concentrici, effetto del vento sull'acqua» (citato in M. La Ferla, *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*, Sellerio, Palermo 1994, p.42). Inoltre già in altre poesie di *Ossi di seppia* il poeta si serve del lemma in questo senso, in particolare in *Scendendo qualche volta...*: «era la tesa / del mare un giuoco di anella» e in *Vasca*: «Alcuno di noi tirò un ciottolo / che ruppe la tesa lucente». In questo caso si può parlare di un errore interpretativo del traduttore, per quanto suggestivo.

³⁵ Altra significativa variante traduttiva: «the lost appeal» traduce il semplice *cenno* dell'originale, ma intensifica da un lato la fragilità e la precarietà di questo momento epifanico con l'aggiunta dell'aggettivo, dall'altro trasforma il generico *cenno* in un *appello*, una chiamata diretta ad Arsenio, il quale dovrà essere in grado di ascoltarne la voce e saperne decifrare il messaggio salvifico.

³⁶ Al riguardo si vedano Cesare Federico Goffis, *Lettura di «Arsenio»*, in *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta*, Genova, Bozzi, 1977, pp. 69-84; Piero Bigongiari, *Arsenio più Simeone, ovvero dall'orfismo al correlativo oggettivo*, ivi, pp. 421-440. Per l'intertestualità e la ricchezza semantica

lento e ingarbugliato in una serie di incidentali, che rispecchiano sintatticamente l'aggrovigliarsi del personaggio in se stesso trasformato in *giunco* umano e riflettono il senso di allucinazione e deformazione espressionista che ha un suo parallelo anche nel contenuto. Praz quindi si discosta in vari punti dalla lettera di Montale, già a partire dal primo verso, allo scopo di avvicinarsi anche dal punto di vista formale e stilistico. Prima di passare ad analizzare più nello specifico le modalità utilizzate da Praz per la sua traduzione, occorre però aprire una parentesi teorica.

Lo studio della traduzione come opera letteraria autonoma trova una prima fondamentale teorizzazione moderna nel lavoro pionieristico di George Steiner, *After Babel*.³⁷ In un passo molto significativo del libro, il critico scrive:

Vi è indiscutibilmente una dimensione di perdita, di rottura – donde, come abbiamo visto, la paura della traduzione, i tabù sull'espertare la rivelazione che circondano i testi sacri, le designazioni rituali e le formule in molte culture. Ma il residuo è anche, e in maniera decisa, positivo. L'opera tradotta è intensificata. Ed è così a diversi livelli alquanto ovvi. Essendo metodico, penetrativo, analitico, enumerativo, il processo di traduzione, come tutte le forme di comprensione focalizzata, illustrerà minuziosamente, illuminerà e in genere darà forma al proprio oggetto. [...] Il moto di trasferimento e di parafrasi amplia la statura dell'originale. Storicamente, in termini di contesto culturale e del pubblico che può raggiungere, l'originale acquista un nuovo prestigio. [...] Ma non vi è alcun dubbio che l'eco arricchisce, che si tratta di qualcosa di più di un'ombra e di un simulacro senza vita. Ritorniamo al problema dello specchio che non soltanto riflette ma genera anche la luce. Il testo originale trae vantaggio dagli ordini di rapporto e di distanza differenti stabiliti tra sé e le traduzioni. La reciprocità è dialettica: nuovi 'formati' di significato sono creati dalla distanza e dalla contiguità. Alcune traduzioni ci allontanano dal quadro, altre ci portano vicino.³⁸

Gli studi successivi hanno rimarcato il fatto che anche la traduzione che sembra più letterale o cosiddetta "di servizio", non può mai essere considerata un equivalente perfetto del testo originale né può prescindere dal suo essere inscritta in un orizzonte di lettura storicizzato. Già negli anni Settanta Henri Meschonnic condannò il concetto di «equivalenza» tra testo originale e traduzione espresso da Eugene Nida, ispirandosi all'idea di «discorso» di Émile Benveniste come modalità di significazione non semiotica del linguaggio.³⁹ Meschonnic inserisce infatti la traduzione all'interno di un panorama storico (e storicistico) e la considera come un testo letterario a tutti gli effetti: «Une traduction d'un texte littéraire doit faire ce que fait un texte littéraire [...] une forme-sujet».⁴⁰ D'altro canto già lo stesso Gianfranco Folena scriveva in apertura

della poesia, sulle quali non ci soffermeremo, si vedano almeno Guido Guglielmi, *Montale, «Arsenio», e la linea allegorico-dantesca*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Romano Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 369-381 e Chiara Ubaldini, *Arsenio e la profezia del "forse" (tra Prufrock e Isaia)*, in «Sincronie», X, 20, 2006, pp. 231-242.

³⁷ George Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004 (I ed. inglese 1975; II ed. inglese 1992; I trad. italiana Firenze, Sansoni, 1984). In particolare facciamo riferimento al capitolo 5, *Il moto ermeneutico*, dove il critico offre una serie di analisi di traduzioni da diverse lingue e da differenti generi letterari, mettendo in pratica quanto esposto teoricamente nei capitoli precedenti.

³⁸ Ivi, pp. 358-359.

³⁹ H. Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 328-349.

⁴⁰ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 69.

del suo più celebre libro sulla traduzione: «non si dà teoria senza esperienza storica».⁴¹ Più espressamente, Antoine Berman ha cercato di sposare la teoria della traduzione con le prospettive della critica della ricezione. Il programma dello studioso di questo ambito di ricerca può essere illustrato brevemente da: «Analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui à donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur».⁴² Il traduttore infatti «entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire a une certaine 'conception' ou 'perception' du traduire, se son sens, de ses finalité».⁴³ E ciò equivale a dire, con Friedmar Apel, che la traduzione è «oggettivazione linguistica della comprensione di un testo di volta in volta determinata storicamente, socialmente e soggettivamente».⁴⁴ Seguendo questo filone di studi, un testo tradotto si può, o meglio si deve leggere anche come un commento al testo di partenza, come idea che il traduttore si è fatto dell'originale nella sua lingua e come una sua interpretazione. Ora, su quali aspetti la traduzione di Praz assume i tratti del testo letterario autonomo rispetto al suo modello originario, la poesia di Montale? Vediamolo brevemente. Le operazioni stilistiche compiute da Praz per questa traduzione sono essenzialmente le seguenti:

- a) Riorganizzazione strofica.
- b) Adattamento metrico.
- c) Tendenza alla semplificazione lessicale.
- d) Tendenza all'accentuazione espressionista.

Nel primo caso (a), osserviamo che alle cinque strofe originali del testo italiano, Praz apporta una ulteriore suddivisione, rendendo la poesia in sette strofe. Sostanzialmente immutate le prime tre, mentre la quarta strofa, scissa dallo scalino metrico del v. 39, è in questo punto spezzata dal traduttore che ne fa due strofe differenti, neutralizzando però l'elemento semantico insito nello scalino metrico, sempre significativo in Montale. Del tutto arbitraria è invece la scelta di spezzare in due anche la quinta strofa dell'originale (vv. 45-59), fra l'altro in enjambement:

All that takes you, street, porch, walls, mirrors, nails you
To a lonely, icy multitude of dead.

È comunque probabile che Praz cercasse un effetto simile a quello dello scalino metrico di Montale nell'aggiunta di due nuovi spazi interstrofici.

Per quanto riguarda la scelta metrica (b), Praz opta per un tradizionale pentametro giambico, verso della tradizione inglese che può essere accostato al nostro endecasillabo, usato in gran parte nella lirica fin dal Cinquecento e soprattutto, nella forma del

⁴¹ G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, p. IX.

⁴² A. Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 14.

⁴³ Ivi, p. 74.

⁴⁴ F. Apel, *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di E. Mattioli e G. Rovagnati, Milano, Guerini e Associati, 1993, p. 55.

blank verse (verso sciolto), e utilizzato anche nei drammi elisabettiani da Kyd, Marlowe, Shakespeare. Si tratta di un metro dotato di cinque accenti principali, ma che ammette per questo una maggiore libertà espressiva, ad esempio grazie alla possibilità di alternare cadenza maschile e cadenza femminile o di ammettere al proprio interno piedi non giambici:

Alóng you slíde, 'mídst the precípitous dárkness

Resta il fatto che in entrambi i casi tanto l'endecasillabo montaliano quanto il pentametro giambico si prestano ottimamente all'andamento discorsivo della poesia. Tuttavia, se nell'*Arsenio* di Montale gli unici versi a non essere endecasillabi erano i vv. 7 (quinario), 9 (settenario) e 11 (quinario), tutti appartenenti alla prima strofa, la traduzione di Praz compie un'ulteriore infrazione aggiungendo molti versi più brevi del pentametro. Più precisamente si tratta dei seguenti: v. 4 (tetrametro), v. 9 (trimetro), vv. 11-12 (dimetri), v. 18 (trimetro), v. 20 (trimetro), v. 22 (trimetro), v. 24 (esametro), v. 26 (esametro), v. 42 (tetrametro).

L'impoverimento di certe scelte lessicali (c) dell'italiano di Montale nella traduzione inglese è una necessità dettata dal fatto che non sempre il termine di scarto dalla norma usato in una lingua trova un corrispettivo anche in quella d'arrivo della traduzione. In questo caso, come abbiamo visto, *gozzi* è banalizzato in *boats* (per gli altri casi si rinvia al commento). Abbiamo osservato poi nelle note le scelte che sono esclusivo appannaggio del traduttore e che non hanno un referente nell'originale di *Arsenio*, segno anche dell'autonomia poetica che Praz cerca di dare alla sua traduzione. Tra queste scelte, oltre alla diversa divisione strofica di cui abbiamo detto, vanno considerate le seguenti opzioni lessicali: «lattices» (grate) per «vetri», usato forse con sottile allusività alla condizione di prigionia esistenziale entro cui *Arsenio* si sente costretto; il verbo *to spume* (spumeggiare) usato per *soffiare*; «alien orbit» in luogo di «altra orbita», tesa a marcare più l'estraneità che l'alterità; «a solid shadow» al posto di «un'ombra sola», che aggiunge una connotazione espressionista attraverso il nesso sinestetico, così come il reiterato «you slide» in luogo di «discendi», che allude all'aspetto viscoso del percorso del protagonista e ne anticipa il motivo di metamorfosi in giunco umano; «appeal» per «cenno», che possiede una sfumatura, volendo, anche più finalistica e sembra direttamente rivolto ad *Arsenio*.

Rimane l'aspetto dell'accentuazione espressionista (d), che Praz mette in atto attraverso l'uso di figure di suono quali allitterazione e consonanza. Questa scelta di poetica risiede essenzialmente nell'idea che Praz si era fatta dell'opera montaliana e nel tentativo di renderne, nella traduzione, una precisa controparte inglese. Vent'anni dopo la traduzione, Praz scrive in un ricordo di Eliot e Montale:

Per molto tempo le figure dei due poeti rimasero associate nella mia mente: mi pareva di scorgere un'aria di famiglia nella loro apparenza esteriore di uomini pallidi, prematuramente invecchiati, lenti nel gesto e sobri

nelle maniere, incapaci, avresti detto, di qualunque sforzo fisico, riservati e concentrati in una visione interiore, quasi esseri non di questo mondo, sacerdoti d'una religione non santificata.⁴⁵

È probabile che Praz, nella sua traduzione, cercasse effettivamente di avvicinare la lingua poetica montaliana il più possibile a quella di Eliot. La scelta di tradurre proprio una poesia come *Arsenio* si deve probabilmente all'intenzione di identificare un testo rappresentativo di Montale da proporre come analogo o vicino al programma poetico di T. S. Eliot: la pubblicazione in «The Criterion» sarebbe stata letta da un pubblico che in quel momento ignorava del tutto il giovane poeta genovese, ma una traduzione di servizio, eccessivamente letterale, non poteva che condurre a un fraintendimento delle novità stilistiche e tematiche del giovane Montale. Mario Praz opta dunque per una traduzione poetica, anglicizzando *Arsenio*, a partire dall'uso delle figure retoriche che meglio rendono l'asprezza del suo dettato. Per fare un solo esempio, basta considerare nuovamente l'incipit del poemetto nella traduzione del 1928, dove è immediatamente visibile fin dai primi versi la presenza insistente dei suoni duri delle dentali, intensificate proprio grazie alle due reiterazioni iniziali (come già detto non presenti nell'originale):

Dust, dust is blown about the roofs, in eddies;
It eddies on the roofs and on the places
Deserted, where are seen the hoodéd horses
Sniffing the ground, motionless
In front of the glistening lattices of the hotels.

Ho evidenziato l'insistenza delle dentali con il corsivo, mentre ho sottolineato la ricorrenza delle sibilanti, spesso precedute da altri suoni a rendere l'effetto sfrigolante del vento che fa vibrare l'ambiente, già a partire dalla reiterazione iniziale di “-st”, a cui segue poi quella di “-fs” tra i primi due versi (in *roofs*), e poi il nesso “sn-” in *Sniffing* a v. 4, mentre a v. 5 vanno notati nuovamente “st-” di *glistening* e “-ls” di *hotels*. Questo saggio ha avuto innanzitutto l'obiettivo di riportare l'attenzione sulla preziosa traduzione di Mario Praz di una delle poesie più importanti del corpus di Montale, una traduzione - lo ricordiamo in chiusura - che ha rappresentato per il poeta esordiente l'uscita dall'ambito ristretto del contesto ligure, dove pure sorge e trova nutrimento *Ossi di seppia*,⁴⁶ e allo stesso tempo da quello nazionale, che ne avrebbe colto le peculiarità essenziali solo con Gianfranco Contini a partire dagli anni Trenta.⁴⁷

⁴⁵ M. Praz, *T. S. Eliot e Eugenio Montale*, in Id., *Cronache letterarie anglosassoni, I, Cronache inglesi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

⁴⁶ Si vedano almeno Giovanna Ioli, *Frantumi e rottami: note su Boine e Montale*, in Contorbias-Surdich (a cura di), *La Liguria di Montale*, Atti del Convegno (La Spezia e Monterosso al Mare, 11-13 ottobre 1991), Savona, Sabatelli, 1996, pp. 147-58; Roberto Mosenza, *Le affinità di Montale. Letteratura ligure del Novecento*, Roma, Studium, 2006, pp. 79-148; Simone Giusti, *Montale verso Sbarbaro* (2000), in Id., *La congiura stabilita: dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano Franco Angeli, 2005, pp. 55-90; G. Candela, *Gli «Ossi di seppia» di Eugenio Montale. Genesi, struttura, temi, stile*, Milano, Ledizioni, 2023, pp. 31-2.

⁴⁷ G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 5-16.