

studi novecenteschi

*rivista di storia della letteratura
italiana contemporanea*

Direttore: *Cesare De Michelis*
Condirettori: *Armando Balduino,*
Saveria Chemotti, Silvio Lanaro,
Anco Marzio Mutterle, Giorgio Tinazzi
Redazione: *Beatrice Bartolomeo*

*

Indirizzare manoscritti, bozze, libri per recensioni
e quanto riguarda la Redazione a: «Studi Novecenteschi»,
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova
(Palazzo Maldura), Via Beato Pellegrino 1, 1 35137 Padova.

*

«Studi Novecenteschi» è redatto nel
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova.
Registrato al Tribunale di Padova il 17 luglio 1972, n. 441.
Direttore responsabile: Cesare De Michelis.

*

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori
ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione
ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume
Fabrizio Serra, *Regole redazionali, editoriali & tipografiche*,
Pisa · Roma, Serra, 2009² (Euro 34,00, ordini a: fse@libraweb.net).
Il capitolo *Norme redazionali*,
estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina
«Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

*

«Studi Novecenteschi» is an International Peer-Reviewed Journal.

www.libraweb.net

studi novecenteschi

*rivista di storia della letteratura
italiana contemporanea*



Fabrizio Serra editore

Pisa · Roma

XXXVII, numero 80, luglio · dicembre 2010

Indirizzare abbonamenti, inserzioni, versamenti e quanto riguarda
l'amministrazione a: *Fabrizio Serra editore*[®], Casella postale n. 1,
Succursale n. 8, I 56123 Pisa.

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. 050/542332, fax 050/574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. 06/70493456, fax 06/70476605, fse.roma@libraweb.net

*

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

*Print and/or Online official subscription prices are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione,
l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con
qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm,
la memorizzazione elettronica, ecc.,
senza la preventiva autorizzazione scritta della
Fabrizio Serra editore[®], Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per tutti i paesi.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2011 by

Fabrizio Serra editore[®], Pisa · Roma.

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0303-4615

ISSN ELETTRONICO 1724-1804

SOMMARIO

SAGGI VARI

IDA CAMPEGGIANI, <i>Montale e la letteratura tedesca di Leone Traverso con un'Appendice di lettere di Montale a Traverso</i>	259
CARLO TENUTA, <i>Valeri uno e trino: sulla prosa di Diego Valeri</i>	323
ENRICO BERNARD, <i>Il giallo fulminante nella narrativa di Carlo Bernari</i>	339
MARIASSUNTA BORIO, <i>Gli strumenti umani di Vittorio Sereni; genesi, struttura e «silenzio creativo»</i>	361
PAOLA CULICELLI, <i>Eresia e tradimento ne La Gloria di Giuseppe Berto</i>	389
STEFANO D'AMBROSIO, <i>Un taccuino inedito di Giovanni Raboni</i>	413

RECENSIONI

MARIA GRAZIA CARUSO, <i>L'infinito in cerchio</i> (Giuseppe Amoruso)	461
STEFANO LAZZARIN, <i>Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca</i> (Francesco Targhetta)	463
«Studi buzzatiani», XIV (Andrea Crismani)	465
GIOVANNI GIUDICI, <i>Agenda 1960 e altri inediti</i> (Simona Morando)	470
<i>Norme redazionali della casa editrice</i>	475

MONTALE
E LA LETTERATURA TEDESCA
DI LEONE TRAVERSO

CON UN'APPENDICE DI LETTERE DI MONTALE
A TRAVERSO*

IDA CAMPEGGIANI

IRAPPORTI tra Montale e la letteratura tedesca hanno certamente goduto di un'attenzione critica minore rispetto a quella dedicata all'influsso esercitato dalla poesia francese e anglosassone. Ciò è avvenuto sia perché sul fronte germanico sono assenti modelli a cui ricondurre un debito culturale altrettanto incisivo sia perché tracce che ne testimonino l'assimilazione si trovano su un'orbita più nascosta e discontinua, la cui esistenza sembra dipendere dal costituirsi di determinate circostanze. Una di queste, nel cui ambito si manifesta l'interesse montaliano per Goethe e Stefan George, si delinea intorno al 1937-38, contestualmente all'intensa ricerca stilistica che culmina con i testi più maturi delle *Occasioni*; figura molto responsabile dell'avvicinamento di Montale ai due autori tedeschi è quella di uno dei protagonisti della stagione ermetica fiorentina, Leone Traverso.

Germanista, poeta e, soprattutto, traduttore, Traverso ha lasciato una *corpus* di versioni pregiate anche per il valore pionieristico delle sue scelte, specie all'interno di un campo, quello della letteratura tedesca, in Italia piuttosto trascurato.¹ La sua funzione culturale, ini-

* Nel testo saranno impiegate le seguenti abbreviazioni: *OV* = *L'Opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980; *QG* = *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Milano, Mondadori, 1983; *SM1* e *SM2* = *Il secondo mestiere: Prose 1920-1979* e *Il secondo mestiere: Arte, musica e società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

¹ Le riviste principali che negli anni Trenta ospitarono i suoi contributi sono «Letteratura», «Incontro» e «Campo di Marte». Solo «Letteratura» propose, tra il 1937 e il '39, traduzioni di Traverso da Rilke, George e Hofmannsthal, e, nell'aprile 1938, una sua recensione a *I sonetti di Orfeo* di Rilke tradotti da Raffaello Prati nel 1937. Cfr. la bibliografia che si trova nel contributo di U. VOGT su Leone Traverso, in *Internationales Germanistenlexikon 1800-1950*, Hrsg. Von Chr. König, Berlin – New York, De Gruyter 2003, pp. 1898-1900.

ziata nei primi anni Trenta, è ricordata da Montale in uno scritto del 1956:

Una rassegna di poesia non dovrebbe mai dimenticare i traduttori, quando essi facciano opera di autentica ricreazione di testi poetici a cui pochi possono accedere nell'originale. È il caso di Leone Traverso a cui si devono eccellenti versioni da più lingue morte e vive, ed ora la traduzione degli "Inni" di Hölderlin (Vallecchi) che rappresentano una delle massime vette della lirica di ogni tempo. Il Traverso ci dà non solo gli "Inni" ma anche i frammenti che ne restano, e chi voglia far confronti con le più note fatiche del compianto Errante dovrà convincersi che il nuovo traduttore ha dato alla poesia del nostro tempo un apporto di valore inestimabile.¹

Se queste parole provano la stima professionale, il testo composto tra il 1970 e il '71, *A Leone Traverso (Diario del '71)*, dedicato al traduttore da poco scomparso, si direbbe testimoniare come tra i due vi fosse stato anche un rapporto d'amicizia, per quanto i versi intendano innanzitutto esprimere alcune suggestioni riconducibili alla letteratura tedesca (tra cui «neoterista Goethe») che il dialogo istituito fin dal titolo quasi 'identifica' con Leone, e pone in ironico contrasto con

Andrà ricordato che Traverso curò due importanti antologie: *Germanica, raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano, 1942 e, per le edizioni di «Prospettive», *Poesia moderna straniera*, 1942. Fondamentale per la diffusione dei suoi lavori fu poi il supporto editoriale della «Cederna». Montale, in una prosa del 1949 intitolata *Buon anno senza perle ai traduttori mal pagati!*, si sofferma su questa casa editrice: «In attesa che la situazione muti propongo al lettore natalizio di non lasciarsi sfuggire alcuni libri bilingui (versione e testo a fronte) che va pubblicando a tiratura ristretta l'editore Cederna di Milano. Alcuni dei superstiti traduttori non venali si sono rifugiati sotto la sua insegna, dedicandosi ad autori che rappresentano un "tour de force" dell'arte del tradurre. Traduzioni (ed edizioni) da torre d'avorio, lontane da ogni impegno di speculazione commerciale. Quasi tutto Rilke, comprese le sue poesie francesi, Stefan George, Trakl [...]». (SM1, p. 887). Anche in uno scritto precedente (*Ritratto in piedi di Rainer Maria Rilke*, 1947) Montale mostrava di apprezzare le scelte della Cederna: «[...] "Lettere da Muzot", quinto volume dell'epistolario rilkiano dell'Insel Verlag, oggi stampate dall'editore Cederna di Milano che le accompagna con altri due volumetti: le "Elegie di Duino" e i "Requiem" del 1908-15, premessa delle "Elegie", nelle ottime versioni di Leone Traverso e Giorgio Zampa. Non sono libri che si rivolgano a specialisti, e se fossero tali avrei deposto la penna prima di cominciare, per naturale incompetenza. Rappresentano invece apporti vitali alla nostra cultura, opere d'arte che vivono trasportate nella nostra lingua, e insieme documenti di una civiltà che non potremo mai superare se non ne conserveremo il segreto. [...]». (SM1, p. 725).

¹ E. MONTALE *Letture. Poeti d'oggi e di ieri*, SM2, p. 1947.

gli itinerari personali della poesia montaliana, ormai giunta all'auto-parodia.¹

Si cercherà qui di analizzare l'incontro tra Montale e Traverso sia sul piano specificamente poetico sia su quello puramente biografico che, grazie al reperimento di parte del carteggio tra i due (pubblicato in *Appendice*), è finalmente possibile ricostruire e riscoprire nel suo prezioso intreccio con la prima dimensione, quella relativa all'attività professionale di entrambi. Tramite Leone Traverso si può riuscire a recuperare un tassello della vita montaliana a Firenze e insieme tutto un *côté* letterario influente sul poeta delle *Occasioni*.

L'azione del traduttore come mediatore di specifiche suggestioni, per quanto cronologicamente circoscritta e sensibile in due sole liriche del libro, permette infatti di leggere alcuni aspetti dell'evoluzione stilistica del poeta altrimenti non ravvisabili. Una volta illustrate le intertestualità rispetto ad alcune versioni di Stefan George firmate da Traverso, si mostrerà come l'influsso georgiano sia stato assunto da un Montale evidentemente entrato in contatto con l'esperienza letteraria ermetica, al punto da concepire, seppure momentaneamente, un'idea di poesia costruita su una topica di matrice goethiano-romantica, adoperabile, sempre sull'esempio ermetico ma anche secondo il gusto poetico delle *Occasioni*, in senso metafisico.

1. L'INCONTRO TRA MONTALE E TRAVERSO SULLO SFONDO DEL GRUPPO ERMETICO FIORENTINO

A rendere possibile tali esiti fu in primo luogo la particolare disponibilità ricettiva che per gran parte degli anni Trenta contraddistinse Montale, nel passaggio dal «classicismo paradossale» degli *Ossi di*

¹ Anche Tommaso Landolfi e Alfonso Gatto dedicarono a Traverso una poesia: un testo di *Viola di morte* («Se chiedi chi questo consiglio – Ti dia, sornione e traverso, / Eugenio, non battere cillio: – è il tuo Leone Traverso». / (*Cillio* diceva infatti, / E per nostra fortuna ancora dice. / Ma fino a quando?) // Morto, L. T., d'un tratto – / Perché? Ma come ha fatto? // Te lo dirò perché / (Quantunque chi *perché* chiede sia matto). / Si trovava a venire da sinistra, / Quella buia ministra: / Ché, se fosse venuta dalla dritta, / Sarebbe allora toccato a me», T. LANDOLFI, *Viola di morte*, Firenze, Vallecchi, 1972, p. 10, dove è probabile che l'«Eugenio» a cui Landolfi si rivolge nella prima parte del testo sia identificabile con Montale; e *Philosophenweg* (il celebre sentiero di Heidelberg), di *Osteria flegrea*, («Per la collina di lumi / i lumi dell'anima in giro. / Hölderlin è solo con le sue parole, / sul marmo un fiore di ruggine antica», A. GATTO, *Tutte le poesie*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 2005, p. 445, vv. 4-7).

seppia a quello dotato di un «senso più intimo»¹ di se stesso perché al contempo di respiro europeo della poesia metafisica delle *Occasioni*. Parallelamente, sullo sfondo di questa autonoma riformulazione stilistica, nella cultura italiana e in particolare fiorentina di quegli anni intervennero mutamenti che soprattutto per un aspetto si mossero in una direzione convergente: il graduale rifiuto del concetto di una letteratura a dimensione nazionale. Il ritmo con cui sulle riviste cresceva lo spazio dedicato alle letterature straniere testimonia l'inizio del momento ermetico inteso proprio come stagione che maturava esprimendo l'esigenza di ricostruire un passato prossimo di poesia che in Italia non era stato recepito.² Ed è a questo progetto, in un certo senso avvicicabile a quello montaliano di «ricostruzione di una tradizione»,³ che l'attività di Traverso di traduttore dal tedesco contribuì significativamente.

La sua azione si colloca nel passaggio di rottura del filtro classicista e dei gusti decadenti attraverso la riscoperta di una poesia della quale fino ad allora erano stati ignorati gli aspetti che il clima ermetico aveva invece esigenza di valorizzare: la componente «onirico-fantastica, mistico-esoterica, aspetti di presimbolismo fantastico e magico»,⁴ il

¹ È l'idea eliotiana per cui la comparsa di un'opera nuova di valore sommuove e ridefinisce il concetto di tradizione: «La verità è che Eliot, come Valéry prima di lui, hanno contribuito, almeno da noi, a quella presa di contatto con l'alta tradizione europea che da molti anni era andata perduta. Hanno richiamato i lettori italiani a una conoscenza meno superficiale del loro patrimonio poetico, a un senso più intimo del loro classicismo» (*Eliot e noi*, 1947, *SM1*, I, p. 717).

² In particolare la bonsantiana «Letteratura», fondata nel gennaio 1937, diede continuità e sviluppo a ciò che era stato fatto a Milano dal «Convegno» e a Torino con le edizioni Frassinelli. Per quanto riguarda la germanistica, nel '28 erano stati pubblicati i fascicoli che il «Convegno» dedicava a Rilke, a George e a Hölderlin. Per Rilke il «Convegno», che aveva pubblicato 19 versioni di Vincenzo Errante il 25 luglio del '27, accampava una sorta di primato tra le riviste italiane; il fascicolo 10, a lui dedicato interamente, conteneva anche un *Omaggio a Rilke* di Lavinia Mazzucchetti, che riconosceva *I sonetti a Orfeo* e le *Elegie duinesi* «viva voce di questo nostro tempo e ultima tappa nelle possibilità liriche e musicali della lingua tedesca» (cfr. V. VIVARELLI, *Europismo e terza generazione*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del '900*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, p. 327).

³ A. CASADEI, «L'esile punta di grimaldello», in corso di stampa negli *Atti del convegno Adi «Gli scrittori d'Italia»*, Napoli, 26-29 settembre 2007 e già in «Studi Novecenteschi», XXXV, n. 76, luglio-dicembre 2008, p. 420.

⁴ G. BEVILACQUA, *La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e Leone Traverso*, in *Atti del VI convegno sui problemi della traduzione letteraria (1977)*, Padova, Editrice Antenore, 1978, p. 60.

cui recupero fu un elemento decisivo per strappare, ad esempio, la veste dannunziana che un traduttore come Vincenzo Errante aveva confezionato a Rilke.¹ A questo processo, nel quale infatti il gusto per l'allegorismo e per una parola densa e allusiva era da reinterpretare rispetto al repertorio tradizionale (e nazionale) di scenari e mitologie e, talvolta, anche rispetto all'aulicità linguistica di dannunziana memoria, fu indotto dalla sintonia con l'atmosfera ermetica che rendeva particolarmente acuto il lato orfico dei simbolisti tedeschi, il retroterra romantico che si credeva di scoprire dietro ai loro versi.

In apparenza, tutto questo filone romantico-simbolista si direbbe piuttosto estraneo ai modelli che nutrono la poesia delle *Occasioni*, tuttavia alcune peculiarità legate alle scelte critiche e alla resa stilistica di un interprete come Traverso possono spiegare l'attenzione che Montale deve aver riservato alle sue versioni, pubblicate su «Letteratura» e su numerosi altri periodici già a partire dai primi anni Trenta. Se la forma secca, priva di orpelli, debitrice della formazione di filologo classico, s'incontrava bene con l'esigenza ermetica di valorizzare la funzione evocativa della singola parola, allo stesso tempo s'accordava alla concentrazione espressiva dell'autore dei *Mottetti*; analogamente la traduzione in rima, nel tentativo di preservare la forza strutturale che negli originali tedeschi hanno gli effetti sonori, comporta un linguaggio vibrante ed elaborato dotato di una semanticità non soltanto 'sensitiva' ma anche, si può dire più 'montalianamente', filosofica. Inoltre, ha certamente inciso su una ricezione ad ampia risonanza culturale delle sue traduzioni la disposizione, eminentemente ermetica, ad assimilarne la lingua poetica al «genio linguistico italiano», ossia a portare l'autore straniero all'interno delle risorse linguistiche della tradizione allo scopo di ravvivarle; questo spiega il ruolo modellizzante che Traverso ha potuto svolgere, ad esempio favorendo l'hölderlinismo di certi nostri poeti² (espliciti

¹ Laura Terreni, nella *Nota all'edizione* al volume R. M. RILKE, *Poesie e prose*, traduzione di L. Traverso, Le Lettere, Firenze 1992 (p. 47), definisce quella di Errante una «lettura dannunziana». Analogo lo stile delle versioni proposte nelle antologie curate da Italo Maione (*Contemporanei di Germania*, Torino, Fratelli Bocca, 1931) e, ancora prima, da Elio Gianturco (*Antologia della lirica tedesca contemporanea*, Torino, Gobetti, 1925).

² «Le nostre traduzioni avevano immesso nella lingua poetica novità lessicali, sintattiche, metriche d'ogni genere per traslitterazione temperata da tentata assimilazione al genio linguistico italiano. Insomma si cercava di tradurre col sintagmario dei nostri poeti coevi, così come questi alimentavano la spenta tradizione classica

echi ne sono stati individuati anche in testi montaliani, come *Luce d'inverno* e *Incantesimo*).

Infine, ulteriore caratteristica dello stile traversiano che qui interessa evidenziare è la tendenza, questa volta sul piano – più afferente alla teoria letteraria – delle introduzioni critiche, a reinterpretare la tradizione italiana in un'ottica europea: Foscolo, Manzoni, Leopardi divengono dei vivi termini di confronto con Rilke e George, come appartenessero allo stesso mondo eroico-primigenio. Un mondo, e in questo è evidente la distanza dai precedenti traduttori, che prende forma dalla volontà di far dialogare i nostri autori con le sollecitazioni provenienti dalle altre letterature e così di stabilire un rapporto d'osmosi con le loro sostanze romantiche. Nell'*Introduzione* alle *Elegie duinesi* (Fratelli Parenti, 1937), Traverso scrive che la parola, da Rilke elevata a vero atto mistico tramite il quale evadere «dalle condizioni precarie e contingenti della materia» e salvarsi «in un assoluto meramente spirituale, invisibile», rende l'uomo «il migliore e più efficace interprete della legge universale di trasformazione, ch'egli attua parallelamente – se anche su un piano diverso, spirituale – alla natura, il più benigno collaboratore delle cose travolte da questa *forza operosa che le affatica di moto in moto*»¹ (c.vo mio), secondo l'espressione prelevata dal carme foscoliano *Dei Sepolcri*. Presupposto di questo prelievo è evidentemente una concezione orfica della letteratura e della gestione della memoria letteraria. Un secondo caso esemplifica il funzionamento di questo principio critico nel vivo della traduzione: i versi 9-13 della *Prima Elegia*, «- Ach, wen vermögen / wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht, / und die findigen Tiere merken es schon, / dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind / in der gedeuteten Welt» vengono tradotti con «- Chi mai / ci aiuterà? Né gli angeli ahimè né gli umani – / e gli animali sagaci ormai sanno / che non molto tranquilli noi stiamo di casa / in questa *foresta di segni*» (c.vo mio), dove il calco della baudelairiane «forêts de symboles» rinvia all'enunciazione cardine della poesia simbolistica. È una traduzione forzata di «gedeuteten Welt», in italiano equivalente al sintagma

con la lingua dei poeti stranieri; direttamente o per mediazione delle traduzioni (ad esempio l'Hölderlin di Traverso in Mario Luzi)» (O. MACRÌ, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995, p. 64).

¹ L. TRAVERSO, *Prefazione* alle *Elegie duinesi*, Stamperia Fratelli Parenti, 1937, volume che fa parte della tiratura fuori serie della collezione di «Letteratura», pp. 25-26.

lineare 'mondo interpretato' (o a 'mondo riprodotto dal pensiero'), che ricorda il caso analogo di Rilke, cioè la sua originale forzatura nella traduzione del *Cimetière marin* di Paul Valéry, nella quale introduce il celebre verso di Novalis tratto dal primo *Inno alla notte* «abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht»² per tradurre «Quel front l'attire à cette terre osseuse».³

Da questa angolatura specifica, si può cogliere il criterio guida del lavoro di Leone Traverso: quello del «minimo differenziale [...] fra traduzione e originale per una mimesi al limite dell'identità per intercambiabilità dentro una lingua "generale" europea».⁴ In tal modo, la traduzione si pone come «sintesi di poesia e critica, testo originale e filtro intellettuale», e rispecchia concretamente il tentativo di eliminazione delle «false strutture storiografiche», secondo il concetto ermetico per cui vale la persona artistica, o meglio, il gruppo d'appartenenza ideale. Ecco perché Traverso andava affermando, quasi provocatoriamente, di aspirare a «migliorare il testo»,⁵ con un'autocoscienza che non potrebbe intendersi se non con l'idea che l'«universale concreto» della poesia si mantenesse inalterato nelle traduzioni, che anzi talvolta rendono più piena la ricchezza espressiva dell'originale grazie alla valorizzazione di un implicito 'comparatismo' con autori in qualche modo ricondotti alla stessa cerchia. Ed è proprio in questa prospettiva che si può cogliere un aspetto caratterizzante l'opera di Leone Traverso e primario ai fini del suo rapporto culturale con Montale: l'importanza che un certo ermetismo, orfico-esistenzialistico, attribuiva alla 'tradizione dell'archetipo'.

2. LE MADRI

Per comprendere come nacque e si orientò l'interesse di Montale verso questo ambito romantico-simbolista, e verso Stefan George,

¹ L. TERRENI, *Introduzione* a R. M. RILKE, *Poesie e prose*, cit., p. 26.

² «In plaghe remote mi volgo alla sacra, ineffabile, arcana notte» (NOVALIS, *Inni alla notte. Canti spirituali*, trad. da R. Fertonani, Milano, Mondadori, 1982, pp. 66-67).

³ Cfr. «Quel corps me traîne à sa fin paresseuse, / Quel front l'attire à cette terre osseuse? / Une étincelle y pense à mes absents»: «Che corpo mi trascina alla sua fine accidiosa, / Che fronte l'attira a questa terra ossosa? / Qui pensa una scintilla ai miei assenti» (P. VALÉRY, *Opere poetiche*, a cura di G. Pontiggia, traduzione di M. Cescon, V. Magrelli, G. Pontiggia, Parma, Guanda, 1989, pp. 198-199).

⁴ MACRÌ, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 535.

⁵ MACRÌ, *La teoria letteraria delle generazioni*, Firenze, Cesati, 1995, p. 63.

occorre prima di tutto mettere a fuoco la connessione tra il clima culturale di cui Traverso fu protagonista e l'immagine che si può definire goethiano-ermetica delle «Madri», com'è noto posta a suggello di una lirica che pur risalendo al '37 fu inclusa nella prima 'sperimentale' sezione del libro delle *Occasioni*, *Nel parco di Caserta*: «Le nòcche delle Madri s'inaspriscono, / cercano il vuoto». In calce al componimento, una *Nota* dell'Autore dichiara la derivazione dell'immagine da Goethe (nella fattispecie rinvia al libro di Eckermann, *Colloqui con Goethe*): «NEL PARCO DI CASERTA. Intorno alle "Madri" si vedano le spiegazioni, alquanto insufficienti, di Goethe». Libro che Montale conosceva già dai tempi del *Quaderno genovese*, e che ricordò con toni proverbiali in successivi scritti, pubblici e privati.¹ Proprio nella conversazione fra Goethe e Eckermann del 10 gennaio 1830, il poeta

¹ L'impressione negativa «Eckermann, "Colloqui con Goethe", buffissimo libro: chiacchiere di Goethe, senza senso, dinanzi a un dattilografo» (QG, p. 22) era curiosamente destinata a essere ripetuta negli stessi termini quasi quarant'anni più tardi, in un articolo per il «Corriere della Sera» del 30 luglio 1952, dal titolo *Vita straordinaria di Cendrars*, dove Montale «non sa supporre che cosa accadrebbe se noi possedessimo, debitamente incise su filo o su disco, lunghe interviste con Goethe, con Foscolo o Leopardi. [...] Interviste veramente spontanee o apparentemente tali, e non già dichiarazioni preparate e organizzate del tipo dei colloqui fra Goethe e Eckermann [...] veri dialoghi che colgano il tono della voce, gli umori del momento e magari le contraddizioni di uno spirito che vuole e disvuole, dice e disdice... Forse non accadrebbe nulla; oppure la leggenda di quei grandi subirebbe qualche brusca mutazione. Non v'è grandezza senza lontananza e mistero e il senso del "nemo propheta in patria" è tutto qui: che ad essere conosciuto d'avvicino nessun artista ha molto da guadagnare». Mentre in una lettera del dicembre 1937, prossima perciò alla stesura di *Nel parco di Caserta*, Goethe e Eckermann sono ricordati come controfigure della polemica che impegnò i postsolariani della «Riforma Letteraria» contro quelli di «Letteratura»: «Caro Giacomino, / eccoti, Goethe dimidiato o meglio Gobettino minore, ad ascoltare (semi-consenziente) gli insulti gratuiti e improvocati che per Bocca di Soldati-Eckermann maggiore, = il tuo amico C. Z. fa al buon Bonsanti.» (in E. GURRIERI, *Letteratura, biografia, invenzione, Lettere di Eugenio Montale a Giacomo Debenedetti (1922-1947)*, Firenze, Polistampa, 2007, p. 122). Poi, a dimostrazione del valore proverbiale assunto dal trascrittore-Eckermann, Montale cita in *Colloqui* in una prosa del 1948 (*La morte di Emil Ludwig*, in SM1, cit., p. 749): «Emil Ludwig perfezionò [...] il genere del colloquio-ritratto, genere che in Eckermann aveva già toccato il suo splendore per il fatto stesso che Goethe era, in quel caso, la voce ideale per un dialogo intorno alle ragioni supreme della vita e dell'arte». E di nuovo nel 1972 (*Economia e humanitas*, in SM2, p. 2996): «Forse non esiste un Eckermann, uno scriba che abbia raccolto il meglio dei giudizi dei "bon mots" dell'incomparabile conversatore che Mattioli fu [...]»; e, sempre nel 1972, in *Croce vent'anni dopo*, in SM2, cit., p. 2996: «È un vero peccato che Croce non abbia trovato il suo Eckermann [...] ci restano i suoi libri e io stesso ne posseggio due».

‘spiega’ che la scena da mistero orfico delle dee che, nel punto più profondo dell’abisso, presiedono all’incessante metamorfosi del tutto, custodendone le sostanze fondamentali, nel secondo *Faust*, ha una vaga origine in Plutarco:

Io avevo ben ascoltata e intimamente sentita la scena; ma molto mi rimaneva ancora di enigmatico; così che mi sentii spinto a pregare Goethe di alcuni schiarimenti. Ma egli [...] si circondò di segreto, e guardandomi con i grandi occhi, mi ripeté le parole: «Le Madri, le Madri! Suona così strano!» «Non le posso», soggiunse, «rivelare nulla più di questo: che in Plutarco ho trovato, come nell’antichità greca si parlava delle “Madri”, quali divinità. Ecco tutto ciò che io devo alla tradizione: il resto è invenzione mia». ¹

Contini suggerì che la *Nota* rinviante a Goethe in maniera così elittica e, a suo avviso, ironica, per la spiegazione di questo finale, fosse da considerare come una specie di paratesto, cioè come un’appendice alla poesia stessa, mirante ad accompagnare appunto con levità ironica una «formula troppo grave», che rompe l’abituale discrezione montaliana. ² In realtà, è possibile tentare di argomentare questo giudizio continiano sul riferimento al *Faust*: in primo luogo le Madri incontrarono nell’ambito ermetico degli interpreti miranti a leggervi degli aspetti originali, che potrebbero essere confluiti in maniera diretta nelle ragioni poetiche di questa scelta, come s’intende mostrare ora, e poi occorre studiarne il tipo di riuso, le differenze che, anche in un’immagine così istantanea, intercorrono rispetto alla ‘fonte’, o piuttosto, alle ‘fonti’.

Nella ricezione ermetica degli anni Trenta, l’invenzione faustiana delle Madri, interpretata come un irresistibile indizio di un lato not-

¹ J. P. ECKERMANN, *Colloqui con Goethe*, Bari, Laterza, 1912, vol. II, p. 8. Il richiamo a Plutarco si riferisce probabilmente a un passo della biografia di Marcello (*Vita di marcello*), dove si parla del tempio delle dee Madri, in Sicilia. Ma ciò avrebbe un’importanza solo indiretta sulla concezione goethiana, come l’eventuale suggestione di un passo del dialogo plutarcoo *Della decadenza degli oracoli* (XXII), che parla della concezione platonica dei diversi «mondi» dell’universo, cioè dell’esistenza di un «campo di verità» nel quale si trovano le basi («lògoi»), le forme e le immagini originarie di tutto quello che è esistito ed esisterà. Probabilmente, Goethe ha contaminato con questo spunto alcuni motivi della filosofia greca e altri del tardo Rinascimento.

² G. CONTINI, *Eugenio Montale*, saggio comparso su «Letteratura» n. 8: «...formule troppo gravi (“il commuoversi dell’eterno grembo”); altrove: “Chi si ricorda più del fuoco ch’arse – impetuoso – nelle vene del mondo”); quali solo di rado romperanno la scorza della sua abituale discrezione (“Le nòcche delle Madri s’inaspriscono...”) [...]». Ora in IDEM, *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1974, p. 28.

turno e demonico del poeta tedesco, divenne una sorta di archetipo orfico che si presta a esemplificare una poesia che ricerca una «soluzione di senso totale»,¹ o per dirla con chi innesco il processo di archetipizzazione dell'immagine accennando per primo alle Madri come 'tema', Marcel Raymond, «una vocazione umana permanente»:

Se la poesia è uno dei mezzi che ci sono offerti per assicurare un rapporto con quel che Goethe chiamava le "Madri", esprime una vocazione umana permanente.²

Chiedendosi perché il tentativo di «chiamare a raccolta le potenze oscure e tentare di superare il dualismo tra l'io e l'universo» sia legato a una coscienza che si manifesta alla fine del Settecento, cioè nell'ambito della civiltà dell'*Encyclopédie*, Raymond offre una spiegazione basata proprio sull'azione preparatoria di tale concezione razionale e positiva dell'universo e della vita. Essa avrebbe separato l'uomo dall'universo e da una parte di se stesso, da quella parte in cui risiedono le facoltà non sottomesse alla ragione. Perciò proprio da quest'epoca i poeti tendono a trasformare l'atto poetico in un atto vitale. Questa istanza comincerà a esprimersi inevitabilmente sotto forma di rivendicazione metafisica: ecco il delinearsi di atteggiamenti antirazionalistici e in primo luogo la nascita del Romanticismo tedesco.

Montale, nel 1935, recensisce questo saggio, testimoniandone quindi la lettura; e nel quadro di un giudizio complessivamente molto positivo, confermato poi a distanza di anni in altri scritti,³ emerge il particolare apprezzamento dell'*Introduzione*.⁴ Tuttavia, il riferimento alle Madri compiuto da Raymond in quelle pagine è soltanto cursorio, e sarebbe poco rilevante ai fini di un'eventuale influenza sulle ragioni che indussero Montale alla stessa ripresa faustiana in *Nel parco di Caserta* se non fosse che Carlo Bo, in una recensione al Raymond intitolata *Riconoscenza alla poesia* (su «Frontespizio», nel

¹ C. Bo, *Sui "Canti orfici"*, «Frontespizio», dicembre 1937.

² M. RAYMOND, *Da Baudelaire al Surrealismo*, Paris, Correa, 1933 (Torino, Einaudi, 1948, p. 12).

³ In una prosa del 1949, *Sono orgoglioso di essere un mammifero*, Montale ricorda Raymond come il «successore di Thibaudet» all'Università di Ginevra (SM1, p. 841), in uno scritto del 1951, *Michaux*, parla della sua opera come di «un classico» (SM2, p. 1299).

⁴ «[...] le accurate pagine introduttive nelle quali il Raymond stabilisce la duplice filiazione baudelairiana [...]», 1935: *Libri (De Baudelaire au Surréalisme di Marcel Raymond)*, in SM1, p. 526.

gennaio 1934), ripropone il tema in maniera amplificata, al punto da porre in esergo i versi del passo della discesa alle Madri:

Faust (aufgeschreckt) Mütter!
Meph. Schauderts dich?
Faust Die Mütter! Mütter! – ,s klingt so wunderbar.
Meph. Das ist es auch. Göttinnen, ungekannt
Euch Sterblichen, von uns nicht gern genannt
Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefste schürfen;
Du selbst bist schuld, dass ihrer wir bedürfen.
Faust Wohin der Weg?
Meph. Kein Weg! Ins Unbetretene
Nicht zu Betretende; ein Weg ans Unerbetene
Nicht zu Erbittende. Bist du bereit?
Nicht Schlösser sind, nicht Riegel weggeschoben
Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben
Hast du Begriff von Öd und Einsamkeit?¹

E nel testo Bo riporta la traduzione di Guido Manacorda:

[Mefistofele, v. 6220] «Per la loro dimora ti occorre frugar nell'abisso» [...]

[Mefistofele, vv. 6223-6227] «Si va in cammino mai percorso, non mai da percorrere, verso il non mai impetrato non mai impetrare». «Ti troverai sbattuto tra le solitudini». «Hai tu un concetto del vuoto e della solitudine?». [...]

[Faust, vv. 6255-6256] «Avanti! Andremo fino al fondo della cosa. Spero nel tuo nulla di trovare il tutto». [...]

[Mefistofele, vv. 6285-6289] «Vedrai le Madri: Formazione e trasformazione, gioco eterno della mente eterna, circonfusa dalle immagini di tutte le creature»²

Per Bo, le parole di Goethe illustrano la «sublime avventura», la «disperata caccia spirituale della poesia» che si inoltra nell'ignoto, come

¹ Si riporta la traduzione del passo fino al punto in cui inizia quella di Manacorda: «FAUST: Le Madri! Le Madri! Come suona strano! MEFISTOFELE: E strano è. A voi mortali dèe / ignote, da noi / non volentieri nominate. / Sulla via delle loro dimore dovrei esplorare gli abissi. / Ne hai colpa tu, se ne abbiamo bisogno. FAUST: Dov'è la via? MEFISTOFELE: Via non c'è [...]». (versi 6217-6223, *Faust*, cit., p. 551).

² Sul fascicolo di «Pegaso» del dicembre 1932, Bonaventura Tecchi commenta positivamente la traduzione di Manacorda, e in particolare si sofferma ad apprezzare la resa di questo passo: «Col "Faust" di Manacorda siamo al lavoro più importante apparso da noi in quest'anno goethiano; [...] è il traduttore più adatto a rigirarsi bene tra le idee e i simboli; né infatti vanno dimenticati, per esempio, la cura e l'interesse con cui egli ha tradotto, nel secondo "Faust", la discesa alle Madri».

è avvenuto da Baudelaire fino alla contemporaneità. Così, possono essere adoperate per esemplificare l'itinerario degli autori per i quali la poesia è stata uno strumento di conoscenza metafisica:¹

Ti troverai sbattuto tra le solitudini- chi non vede un Rimbaud o la desolata anima di certi ultimi? [...]

E in ultimo «vedrai le Madri» e ci accorgiamo che nessuna notizia di tale conquista abbiamo mai ricevuta. Qualcheduno che certo è arrivato fin là – non ha trovato la forza di un cenno (proprio come Faust) – dominio di silenzio e incapacità dei nostri mezzi. Rimbaud deve tacere [...].

Da notare che l'interrogazione di Mefistofele, resa in italiano da Manacorda («Hai tu un concetto del vuoto [...]?»; c.vo mio), fa entrare in scena quell'elemento (il «vuoto»-«öd») di cui vanno in cerca le stesse Madri di *Nel parco di Caserta*. Questa tangenza, nell'ottica di una possibile ispirazione montaliana, rende particolarmente interessante l'articolo di Bo, che di per sé rappresenta soltanto uno degli esiti di un itinerario che le Madri avevano iniziato a tracciare già a partire dalla fine degli anni Venti. Merita una menzione almeno il celebre saggio di Gadda, apparso su «Solaria» nel 1927, riguardante proprio le catabasi poetiche (*I viaggi e la morte. Da «Le voyage» di Baudelaire a «Bateau ivre» di Rimbaud*), che pur non chiamando in causa specificamente le Madri dovette preparare un terreno favorevole alla loro assunzione topica.² Chiude idealmente tale parabola ermetica lo scritto *Sui Canti orfici*, ancora di Bo, pubblicato sul numero del «Frontespizio» del dicembre 1937, dove il Goethe del *Divan occidentale-orientale* è indicato fra gli «avi» di Dino Campana, possibile precursore della sua «infrenabile notte», e le Madri vengono citate accanto alle streghe del

¹ E ancora serviranno a questo fine nel celebre saggio *Letteratura come vita* che Bo scrisse nel 1938, nel quale si richiama allo «schaudern» goethiano, il brivido che nel *Faust* accompagna la discesa alle Madri.

² «Immagina il grande alemanno che la eterna Ebe latina abbia sorriso a lui peripatetico della Suburra e lo abbia introdotto presso la Maestà terribile di Giove capitolino [...]. Accolga il Nume lo spirito del poeta [...] lo Psicagogo poi guiderà verso la pace serena dell'Erebo l'anima che ha compiuto il ciclo eroico. Con dolce spunto romano ricorda il monumento di Caio Cestio [...]. La cadenza catalettica del pentametro spegne, con silente pausa il rapido volo dattilico.

“Dulde mich, Jupiter hier und Hermes führe mich später, / Cestius Mahl vorbei, leise zum Orkus hinab” [Lascia, Giove, che io resti, ed Hermes più tardi mi guidi, / lieve giù verso l'Orco, lungo la tomba di Cestio: è la VII elegia delle *Elegie romane*, traduzione di R. Fertonani]» C. E. GADDA, in «Solaria», anno II, n. 5-maggio 1927, pp. 28-36 (prosegue il saggio iniziato nel n. 4-aprile).

Macbeth come emblemi intensi ed essenziali del potere mistificatore, centralizzante ed «egoistico» posseduto dalla poesia che ricerca una «soluzione di senso totale». ¹

Dunque esse divennero esemplari da un punto di vista di critica letteraria, furono rivestite di un valore di sineddوحة rispetto a una linea ideologico-stilistica di poesia. Ed è in virtù di questa loro potenziale funzione 'metapoetica' che Montale ne introdusse l'immagine nel suo componimento, peraltro in un distico staccato dal corpo del testo e con un tono gnomico distinto rispetto alla trama metaforica precedente: delle Madri Montale avrebbe accentuato l'aspetto di creature sapienziali che reagiscono alla descrizione dell'ingannevole scenario del parco di Caserta trovandosi come ostacolate da una parete, e con il loro gesto di ricerca di un altrove «vuoto» danno il senso dell'infinità profondità dello «schermo d'immagini» di cui è informata la realtà, e che nemmeno la poesia, proprio come le Madri, può completamente penetrare. Vediamo in dettaglio il componimento montaliano.

Nel parco di Caserta è cronologicamente l'ultimo dei testi raccolti nella prima sezione delle *Occasioni*: risale, come si è detto, al 1937,

¹ «Nel riportare tutto il mondo possibile alla creazione del loro, sacrificano a una legge d'inevitabile egoismo. [...] un egoismo esigente soprattutto per chi lo esercita abolisce ogni calcolo di dubbia natura e favorisce la deduzione immediata – illogica, irrazionale – del mistero inseguito. Perciò poeti come Campana, come Eluard sembrano monocordi e infine non sempre esenti da una speciale monotonia che è in realtà vita felice e regolata dalla memoria: alla superficie è insistenza, nel profondo della coscienza richiamata è una soluzione di senso totale, abbandonata alle risorse universali della nostra presenza, e i suoi esempi più belli sono nello Shakespeare di "Macbeth" con il ritorno fisso delle streghe (ricordate la loro risposta all'inizio del quarto atto: "a deed without a name"), nel Goethe delle "Madri" ("Den Müttern! Triffts nicht immer wie ein Schlag" ["Alle Madri! È come un colpo, sempre! Che ha questa parola, che non posso ascoltarla?"] vv. 6265-6266) e nei leit-motiv gonfi e imperiosi fino a una violenza di sangue del "Ring" wagneriano». Infine, è interessante ricordare anche un'occorrenza delle Madri nella scrittura critica di Contini, nel «saggio introduttivo» premesso alla prima edizione della *Cognizione del dolore* (1963): «La "Signora" (designazione antitetica a quella di "figlio" che si destina antonomasticamente a Gonzalo) è, anche nella porzione più sua, un'ombra grama e scura, un grumo dolente, una figura in negativo; procedere oltre non avrebbe solo contraddetto al potente solipsismo che garantisce la vitalità dell'autore: una lucida e cosciente discesa alle Madri avrebbe forse condotto il pellegrino alla suprema rivelazione intellettuale, ormai esente da malizia, che connota i Dante e i Proust, non saprei dire se i Musil, ma intanto avrebbe comunque fatto saltare la precaria ma rassicurante paratia della nevrosi» (cfr. *Introduzione alla «Cognizione»*, in GADDA, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963, p. 254).

eppure è stato collocato da Montale in quella prima parte del libro in cui le *occasioni*, non ancora esclusivamente orientate al tu femminile, appartengono a momenti stilistici diversi e, prevalentemente, di transizione. Si tratta del passaggio da un'idea simbolico-metaforica della realtà, che si esprimeva negli *Ossi*, alla tecnica del correlativo oggettivo, nella quale sono i ricordi personali a mediare il confronto con l'esterno. Tale collocazione per una poesia effettivamente piuttosto tarda trova una spiegazione nell'assenza di Clizia, ma anche, si può ipotizzare, nella sua natura in un certo senso 'sperimentale', e perciò consona alla prima sezione.

Infatti, già il «cigno» del primo verso evoca un'atmosfera simbolistica e, in particolare, come indicato da Isella nel commento, la poesia pura di Mallarmé (il sonetto *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*) e quella di Guillén, da cui Montale, nel 1931, tradusse proprio *Il cigno*.¹ Le sue movenze aggraziate ma ambigue («si liscia e si contorce») innescano un moto sinuoso che si estende alla vegetazione del parco, in un «risveglio» incantato ma insieme ingannevole: «si risveglia una sfera, dieci sfere / una torcia dal fondo, / dieci torce», che, forse come le «torce fumicose» sotto le quali «sbandano» le ombre di *Lindau*, illuminano per scorci radenti e improvvisi. I versi successivi, «- e un sole si bilancia / a stento nella prim'aria, / su domi verdicupi e globi a sghembo / d'araucaria», restituiscono un quadro descrittivo che questo esordio sentenziale *in medias res* non poteva offrire, essendo concentrato sui primi lievi movimenti della presenza mortuaria, o perlomeno, dotata di una vitalità algida, del cigno («Dove il cigno crudele [...]»). Il paesaggio passa quindi dalla geometria pallida e malinconica del sole che «si bilancia / a stento nella prim'aria» alla plasticità delle cupole vegetali (i «domi verdicupi»), che costituiscono il primo vero tratto indicativo del luogo, cioè la vanvitelliana Reggia di Caserta, con la quale si direbbe agire un'osmosi architettónica. Un processo che nei versi seguenti s'intensifica, forse perché Montale è memore dei gruppi di statue che si trovano all'interno del parco stesso, rappresentazioni mitologiche (le metamorfosi di Cerere, Anopo

¹ «Le cygne d'autrefois se souvient que c'est lui / Magnifique mais qui sans espoir se délivre [...]» (vv. 1 e sgg.); e, da Guillén (*El cisne*) nella traduzione di Montale: «Puro il cigno sospeso tra cielo e onda, / virtuoso della neve, / immerge il becco capriccioso e sonda / l'armonia che non vede» (vv. 1-4) e «Vuole poi con la voce il disinvolto / sviluppar la sua curva» (vv. 9-10). (Si cita da MONTALE, *Le Occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1996, p. 67).

e Aretusa, Diana inseguita da Atteone che si sta trasformando in cervo...), i cui gesti monumentali si compenetrano con la struttura del giardino, le vasche, le ombre, gli stagni. Così, assistiamo alla metamorfosi dell'araucaria (pianta elegante, dall'aspetto «petroso, quasi fossile» (Isella) che si trova davvero nel parco) in una malvagia statua vivente «che scioglie come liane / braccia di pietra, allaccia / senza tregua chi passa / e ne sfla dal punto più remoto / radici e stame», lesta a intrappolare il visitatore che, nel frattempo, è stato mutato in un essere vegetale, proprio per sottrargli le essenze erbacee. L'occasione' incontrata nel parco è dunque questa: la rivelazione di una bellezza compiacente e ipocrita, come quella del cigno, che si mostra in un crescendo: dal primo dettaglio dell'uccello nello stagno alla tridimensionalità delle «sfere», dal decoro neoclassico dell'araucaria ai gesti animati delle sue «braccia di pietra». Un crescendo malignamente illusorio perché, nel distico finale, culmina nella visione del vuoto: «Le nòcche delle Madri s'inaspriscono, / cercano il vuoto».

Si può ben intendere la differenza tra la declinazione montaliana dell'immagine e le parole di Mefistofele, che illustrano a Faust l'esperienza d'ineffabile sgomento presso le dee:

Un tripode infuocato ti dirà finalmente
che avrai toccato il fondo del più profondo abisso.
Alla sua luce tu vedrai le madri.
Siedono alcune, altre stanno e si muovono
come il caso comporta. Formarsi, trasformarsi,
eterno giuoco dell'eterno senno.¹

Come con l'araucaria, Montale le 'anima', cogliendole nel gesto di battere con le nocche delle dita come si fa per sentire i punti vuoti di un muro, quasi a dire che il fondo in cui Goethe le aveva collocate fosse soltanto una superficie, un piano falso, e non lo strato nucleare da cui ogni cosa è generata.² Per le Madri montaliane questo strato

¹ J. W. GOETHE, *Faust*, traduzione di F. Fortini, Milano, Mondadori, 2001, *Faust* II, Atto I, vv. 6283-6288.

² Eckermann, riflettendo sul manoscritto provvisoriamente affidatogli da Goethe, afferma che riguardo «all'ambiente e al luogo in cui vivono ha maturato la seguente opinione. Se potessimo immaginare cavo all'interno l'immenso corpo del nostro pianeta, così da poter avanzare per centinaia di miglia in una sola direzione senza urtare contro alcun ostacolo materiale, sarebbe questa la dimora di quelle divinità sconosciute, presso le quali scende Faust». (ECKERMANN, *Conversazioni con Goethe*, traduzione di A. Vigliani, Torino, Einaudi - I millenni, 2008, p. 298).

coincide con quel «vuoto» su cui è steso tutto l'«illusorio scenario» della lirica,¹ e di cui loro stesse sono in una torva ricerca («s'inaspriscono»). Da un lato entrano in scena come fossero parte del paesaggio del parco di Caserta, alla pari di uno dei gruppi monumentali incontrati in controtela nei versi precedenti, ma dall'altro risultano al di fuori di esso. È un equilibrio che fa di questo congedo un momento simile all'attacco («Dove il cigno crudele / si liscia e si contorce, / sul pelo dello stagno, tra il fogliame [...]»), che pure immetteva lo sguardo del lettore in maniera specifica, se non metonimica, nella falsa bellezza del parco. L'analogia risiederebbe in una valenza che si può definire a tutti gli effetti 'metapoetica': così come il cigno è tradizionalmente identificabile con il canto del poeta, o con il poeta stesso che riflette sulla sua condizione metafisica in rapporto alla sua idea di bellezza,² le Madri sono senz'altro impiegate da Montale nel loro valore archetipico di simbolizzazione della poesia, che a partire dal romanticismo, può dirsi caratterizzata da una «rischiosa consapevolezza di coscienza».³

Una coscienza dunque 'demonica'³⁴ che nell'immagine del *Faust*

¹ S. SOLMI, *Scrittori negli anni – Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 197.

² Nel sonetto di Mallarmé, da Isella indicato come possibile intertesto per l'immagine iniziale di *Nel parco di Caserta*, «si parla di un cigno imprigionato dal ghiaccio che si è formato nel lago in cui il volatile (il poeta stesso) stava bordeggiando. La prima ondata di commenti riteneva che il cigno fosse prigioniero delle frustrazioni della vita. Poi fu corretto il tiro: il cigno era preda della "condizione esistenziale" o meglio ancora della "conoscenza del Nulla". Ora il giovane e acutissimo interprete Stefano Agosti [...] è andato molto più in là ed ha addirittura abolito il lago e il ghiaccio. Il poeta è sepolto in una tomba ("lac" secondo un certo etimo può significare fosso) [...]. "La poesia di Mallarmé esprime paradossalmente un Nulla che trova il contrappeso nel suo farsi oggetto [...]" [Montale cita da Agosti]. Più di ogni altro poeta Mallarmé ha giocato le carte dell'ambiguità» (MONTALE, *Variazioni*, «Corriere della Sera», 26 luglio 1970).

³ L'espressione è tratta da A. HERMET, *Poesia erede della filosofia*, «Frontespizio», giugno 1934. Hermet afferma che «Novalis, Poe, e Goethe, Leopardi sono stati i primi dopo Dante e Jacopone [...] a essere presi dalla coscienza di dover pronunciare i nomi delle cose come il nome di ciò che non è cosa, obbedendo all'imperativo della poesia che richiede un'eroica – ascetica considerazione del mondo sub specie aeterni, metaforica salvazione del mondo». In particolare, dall'articolo emerge l'idea che sia stato il Romanticismo tedesco (a cui viene ricondotto anche Goethe) ad aprire la poesia alla nuova dimensione.

⁴ «Olimpico e demonico Goethe» (1962, *L'estetica e la critica*, SM2, p. 2533). E già in uno scritto precedente, *Libri [Approximations]*, del 1935, nel quale recensiva *Approximations* di Charles Du Bos, soffermandosi sulle pagine dedicate a Goethe, Montale

trova una forma di rappresentazione fortunata, non soltanto sul piano della critica, ma direttamente in letteratura, con l'effetto di suscitare una valenza mitica che appunto, come in Montale, può servire a una concettualizzazione teatrale, astratta e nello stesso tempo, in virtù dei significati che cristallizza, intesa a interagire con il contesto in cui è inserita. A *Nel parco di Caserta* si possono accostare due casi, quello di alcune pagine di Landolfi, vicine soprattutto cronologicamente, e quello di un *Paesaggio triste* di Verlaine, contiguo dal punto di vista tematico.

Nel capitolo x de *La pietra lunare* è messo in scena una specie di sabba culminante nella visione delle Madri, che in un gioco d'influssi con la luna, *imago* del loro stesso archetipo, designano chi deve morire puntandolo con i loro occhi terribili. Riecheggiano così le Madri nel senso più radicalmente impronunciabile, ma nel romanzo sono impotenti contro la solarità del protagonista, Giovancarlo, che proprio quando l'alba, da oriente, sembra incalzare questo immenso dispiegamento di forme, di corpi, e di astri, propone a Gurù di recitare le sue poesie: è la poesia a vincere il delirante giro di fantasmi che possono colpire in maniera letale. Anche in Landolfi, dunque, il

mostrava di apprezzare la valorizzazione originale, da parte del Du Bos, proprio di questo suo volto demonico: «Ed è bello che questo cattolico, dimenticandosi dei problemi che lo insidiano e della clientela che lo frastorna, abbia fatto questa volta la sua prova migliore con Goethe: il Goethe dei venticinque anni, quello che confida nelle prime lettere ad Augusta Stolberg il suo amore per Lili Schonemann e che Du Bos, valendosi delle tarde pagine di "Poesia e verità" e delle liriche, cerca di sorprendere nel ritmo di quel suo *demonismo giovanile*; e il Goethe dell'ultimo amore e dell'"Elegia di Marienbad", prodigioso canto che il critico coglie all'origine con una "approssimazione" sorprendente. Il Goethe [...] trova veramente in questo suo antipodo, nel Du Bos, un rivelatore che ne lumeggia soprattutto l'aspetto umano, terrestre, valendosi largamente delle opere cosiddette minori» (*SM1*, pp. 533-534). Opere, come l'*Elegia di Marienbad*, che Montale poteva aver conosciuto nel volume pubblicato da Croce nel 1918 (e seguito da altre due edizioni) intitolato *Goethe, con una scelta delle liriche*. Per inciso, va notato che in questa prosa del 1935 compare la citazione di Shakespeare che Montale impiegherà, due anni dopo, nel finale («invano può mutarvi in alcunché / di ricco e strano. Altro era il tuo stampo») del mottetto del ramarro (1937): «Attaccato alla sua preda senza tregua, attento scrutatore di ogni piega dell'anima, egli [il Du Bos] sa che l'arte può tutto trasformare *in qualche cosa di ricco e strano*; sa che la critica, essa stessa, un'arte di secondo grado, l'unica che sia possibile a un temperamento disperatamente riflesso come il suo.» (*SM1*, pp. 533-534). I versi di Shakespeare, com'è noto, provengono dalla *Tempesta* (dalla canzone in cui Ariel descrive il cadavere del Re di Napoli travolto dal naufragio [a. 1, sc. 2: «a sea-change into something rich and strange»]).

mito si presta a un confronto con delle istanze esistenziali – peraltro sottoposte a un analogo processo di astrazione che le racchiude simbolicamente nella ‘poesia’ –, alimentando in tal modo il potenziale romantico presente nella pur perfetta classicità dell’idea della discesa faustiana.¹ È stato sottolineato come in Goethe «ci sia parecchio dell’arsenale di Landolfi: i non-nati del mondo materno, il vuoto eterno, i regni delle Immagini fuori dello spazio e del tempo in contrasto con le immagini di vita», ed erroneamente è stato proposto che le Madri goethiane siano passate a Montale attraverso questa scena.² È un’ipotesi che non tiene conto della precedenza cronologica di *Nel parco di Caserta*, composta nel 1937; semmai è Landolfi eventuale debitore della mediazione montaliana visto che, lo si ripete, il testo apparve nel gennaio 1938 su «Letteratura». In ogni caso andrà notato come nelle Madri landolfiane sia dominante l’aspetto funesto, quello delle Moire che recidono i fili della vita, mentre si è rilevato come quelle di Montale siano più delle entità sapienziali, che con il loro gesto decretano una verità relativa alla precedente illusione del parco, evidenziando il senso di vuota vertigine metafisica.

L’esempio verlainiano è la iv *Poesia saturnina* del ciclo dei *Paesaggi tristi*, dal titolo *Notte di Valpurga classica*, nella quale «il sabba del secondo Faust» è ambientato proprio in un parco, un «giardino di Lenôtre», l’architetto secentesco che progettò, fra gli altri, il disegno della romana Villa Ludovisi, cantata da molti illustri visitatori, tra cui Goethe, che descrisse il fascino dei marmi antichi disposti, come a Caserta, all’interno del parco («Rotonde; là in mezzo, zampilli d’acqua; i viali / Ben dritti; fauni di marmo; dèi marini / Di bronzo; qua e là, Veneri in mostra [...]). Un moto anima le silenziose entità co-

¹ «Erano tre donne in vario atteggiamento, due di fianco una di fronte, immobili d’orrida immobilità; l’orrore era forse, appunto, solo nella loro immobilità. Le loro vesti, le loro tuniche grigie, opache, ricadevano in larghi panneggiamenti d’una intollerabile serenità, più fermi più sereni, più chiusi nel soffio rappreso d’un gelido mondo, di quelli delle donne che custodiscono i sepolcri. Grigi i capelli e senza riflessi piovevano lisci attorno ai volti e, in fondo, non s’arricciano neppure un poco, esigui stili volti contro il suolo; e anche le fronti erano serene così, battute dal raggio. Di tutte e tre gli occhi assorti, argentati come canapa, guardavano alla luna. Non c’era altro, e questo bastava, insieme alle labbra serrate. Guardandole, subito si capiva che erano le Madri. Tutte le creature nel Fosso s’impietrarono come loro, come l’acqua i giunchi e il vapore di stagno» (LANDOLFI, *La pietra lunare*, Firenze, Vallecchi, 1939, p. 146).

² MACRÌ, *Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 94.

stituite dai gruppi ornamentali, che, una volta suonata la mezzanotte e levatasi l'aria di caccia del *Tannhäuser*, trasformano il giardino nel teatro di un sabba spettrale. È significativo che davanti a questa visione il poeta, autore della messa in scena e unico spettatore, inizi ad interrogarsi: «- Quegli spettri agitati, sono dunque il pensiero / Del poeta ubriaco, il rimpianto, o il rimorso, / Quegli spettri agitati in turba cadenzata, / O sono, semplicemente, i morti?»; interrogativi protratti nella quartina seguente («Sono dunque il rimorso, sognatore cui invita / L'orrore, o il tuo rimpianto, o – chissà? – il tuo pensiero, / Quegli spettri che agita fatale vertigine, / O sono i morti, pazzi e morti? -»). Lo spegnersi, con l'alba, della visione faustiana decreta infine il ritorno della vuota fatuità di Lenôtre («Irreprendibile, incantevole, e ridicolo»), che soltanto per una notte eccezionale ha mostrato le vere geometrie della vita che si svolge nel parco. Già in questo componimento, quindi, l'operazione di calare in uno scenario nuovo e originale il mito, prelevato da Goethe, della Notte di Valpurga, determinava una sorta di effetto metapoetico, evidente nelle domande che Verlaine rivolge a se stesso e sulla propria visione.

Tutto questo ci riporta a Leone Traverso e al suo ruolo di mediatore-interprete di testi letterari: le sue forzature creative nel campo delle traduzioni e le sue prefazioni critiche, come si è detto, evidenziavano quell'implicito 'comparatismo' per cui autori diversi erano fatti dialogare in un'ideale reciprocità creativa, nel sogno ermetico di una 'letteratura universale'. Gli aspetti di novità che potevano derivare da questa programmatica apertura al panorama letterario europeo, specie per il fatto che l'operazione del traduttore era volta a creare un'intimità linguistica e fantastica fra varie suggestioni culturali, appoggiando sulla 'topica' o persino determinandola in maniera attiva, senz'altro suscitarono l'interesse di Montale, orientandone la sensibilità, sia pure provvisoriamente, verso immagini che ora indichiamo come tradizionalmente estranee alla sua poesia. Nel caso delle Madri si può dire che sia la loro inequivocabile genealogia goethiano-ermetica a costituire l'indizio della loro estraneità, perché è vero che fu una tendenza di Montale quella di impiegare una certa più o meno ufficiale mitologia per cui talvolta gli «dei possono significare per traslato i concetti contenuti nei loro attributi o nei loro qualificativi».¹

¹ D. S. AVALLE, *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, 1972, p. 54. Si pensi ai mortartiani «angui d'inferno» ne *Il ritorno* che, prelevati dal libretto del *Flauto magico*,

Ma nel caso dell'aspetto che davvero rappresenta la ragione per cui l'immagine goethiana, oltre all'attenzione per l'archetipo, può essere ricondotta all'attività traduttoria di Traverso, la prospettiva d'interferenza culturale che si apre è di proporzioni più profonde e viene a riguardare persino il titolo della raccolta delle *Occasioni*: si tratta del tema del *kairós*. Nella prospettiva che ora sarà illustrata, il valore di sineddoche dell'immagine goethiana rispetto a un tipo di poesia 'metafisica', e lo stesso carattere riflessivo, metapoetico, di un componimento come *Nel parco di Caserta*, vengono infatti a misurarsi su un terreno specifico: quello della lirica di Stefan George tradotta negli anni Trenta da Leone Traverso.

3. DALLE MADRI AL PARCO: STEFAN GEORGE
TRADOTTO DA LEONE TRAVERSO

L'aver riscontrato delle notevoli affinità tra le versioni da George, *Nel parco di Caserta* e un altro testo che risale allo stesso periodo sebbene figuri nella quarta sezione, *Corrispondenze* (presumibilmente composto alla fine del 1936 per poi essere pubblicato sul primo numero di «Letteratura», nel gennaio 1937), ha indotto a un esame ravvicinato delle traduzioni georgiane, alcune delle quali pubblicate su «Letteratura» nel 1938, altre in precedenza, e tutte destinate a essere antologizzate nel libro *Poesie* uscito per Guanda nel 1939. Per quanto la distanza tra le poetiche dei due autori sia notevole, e l'assimilazione montaliana sia avvenuta nella forma di un'introiezione comunque originale, i punti di contatto sembrano indubitabili.

L'impianto poetico del George è centrato sull'iconografia insieme vegetale e metafisica del parco, che è una terra psichica e magica in grado di stabilire un dialogo fra trascendenza e realtà, un dialogo di cui la poesia è una specie di annuncio profetico che appunto nel parco trova l'eccezionale possibilità ambientale, l'«occasione», di presentarsi in concrezioni simboliche. Il giardino è perciò innanzitutto adoperato come uno schema, il luogo di una logica poetica calibratissima che a partire dalla costante ristretta cerchia di com-

quasi sovrappongono le prove di attraversamento dell'acqua e del fuoco di Tamino e Pamina, nonché l'Acheronte delle Erinni classiche, al paesaggio di Bocca di Magra, o all'«Iddio taurino» di *Ballata scritta in una clinica* che chiama in causa le «opinioni astrologiche» del poeta, come sappiamo da una sua lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 (parzialmente riportata in apparato in *OV*, p. 950).

ponenti naturali è in grado di articolare una riflessione temporale, come appunto quella goethiana del *kairós* contrapposto al *kronos*, da George reinterpretata attraverso la sensazione di lutto del suo parco, che deve essere intesa come finta, perché vi restano ancora le tracce, palpabili nel breve tempo dei versi, dell'occasione in cui l'impossibile è parso possibile.¹ Dal momento che alcuni degli elementi vegetali-metafisici del George sembrano essere confluiti nei due testi montaliani, come si è detto gemelli dal punto di vista cronologico, questa riflessione sull'«occasione» acquista un'importanza primaria. Si potrebbe anzi sostenere che fu proprio questa reinterpretazione plastica in chiave orfica del celebre concetto goethiano ad avvicinare Montale alle versioni di Traverso, e a indurlo di conseguenza a tentare un esperimento «simbolistico-metafisico» alimentato da *topoi* (come, oltre al «parco», l'«uccello», i «vapori», le piante e il «fogliame», la «pastora», gli dei) tradizionalmente estranei alla sua poesia. E così, per quanto riguarda *Nel parco di Caserta*, preparando in un certo senso il terreno alle Madri goethiane.

Vediamo ora nel dettaglio gli influssi esercitati da alcune versioni delle liriche di Stefan George. *Canto diurno III* rientrava nella scelta di poesie per la rivista di Bonsanti come una delle più belle della raccolta *Canti di sogno e morte*, e potrebbe aver ispirato sia *Nel parco di Caserta* sia *Corrispondenze*, due testi accomunati non a caso dal fatto che, in entrambi, Montale si direbbe evocare immagini che non gli sono proprie. In *Corrispondenze*, un lessico prezioso, artificioso si combina a un'ambientazione bucolica, sebbene osservata attraverso tratti naturali precisi (i «vapori», la «squilla del picchio verde», il «sottobosco», le «toppe arse dei colli»), fino alla strofa finale che

¹ Al riguardo cfr. le osservazioni di L. KLAGES, *La sensibilità artistica di George*, nel saggio *Stefan George. L'anima e la forma*, Roma, Fazi, 1995, p. 33: «Questa non è la vita della foresta vergine, né la demonica natura della terra. Qui l'universo è diventato uomo, qui un giardiniere dello spirito ha tracciato sentieri e confini, ha scavato nicchie e ha racchiuso stagni d'amena figura ove cigni possano scivolare tra le ninfee. Vita primigenia, certamente, ma sotto forma di una cultura al tramonto appesantita dalla maturità e immobile, contrastando ogni pericolosa innovazione come fosse un ballo sfrenato, essa si oppone all'impeto della gioventù con il triste sorriso della sua saggezza: i libri degli "Inni" sono già sotto questo segno, nel quale si attuano i successivi, in una calma sempre più contenuta. Quale eredità rivendica George? Il suo linguaggio ha come premessa almeno Goethe e Jean-Paul (nonostante, probabilmente, abbia appreso di più dai maestri di lingua romanza), e con ciò tutta la cultura che era confluita in entrambi».

coincide anche col passaggio più enigmatico. Infatti viene aperta, in tono elegiaco, dall'invocazione al personaggio femminile (la «pastora senza greggi») che siede su un sasso, colta mentre osserva il cielo, nell'interpretazione, o meglio, nella «lettura» dei segni che al poeta restano sconosciuti («Ti riconosco; ma non so che leggi / oltre i voli che svariano sul passo»); figura decisamente estranea allo stile di Montale, ma con ogni probabilità allusiva a Clizia, e quindi sufficiente a spiegare l'inclusione di questo testo nella quarta sezione. Inoltre, gli ultimi quattro versi, fitti di termini eminentemente montaliani, sembrano una sorta di 'tentativo di riappropriazione' dello scenario precedente: la «bruma», la coppia di «baleni e spari», nella «costa che fuma» della «febbre nascosta dei diretti», quasi a rideclinare i simbolistici «vapori» che schermano la visione all'inizio della poesia. Versi che tuttavia chiudono la strofa ribadendo la medesima sensazione di dubbio apparsa con la «pastora», nelle corde di un'elegia costruita su diverse metafore torbide, in cui non si apre il varco. Il 'riconoscimento' della «pastora», in fondo, è simile alla precedente agnizione, all'inizio della seconda strofa, della «mano» («è quella che matura incubi d'oro») che riporta al pensiero un paesaggio canicolare, l'indolente scenario del passaggio del «carro sonoro / di Bassareo», passaggio dirompente ('sonoro' è riferito alle danze orgiastiche che accompagnano questo carro di Bacco), ma anche difficilmente decifrabile. Dunque, entrambi i riconoscimenti, di fatto, continuano a sfuggire, favoriti dalle rispettive trasfigurazioni mitiche, Bassareo e la pratica aruspicina della pastora. Questo per mostrare brevemente come nelle «corrispondenze» montaliane, nonostante un titolo che rinvia al simbolismo di Baudelaire dove «des forêts de symboles / qui l'observent avec des regards familiers», la sensibilità delle analogie profonde, delle equivalenze romantiche sia soltanto uno degli elementi in gioco, e non in grado di prendere il sopravvento sulla presenza oggettuale, che pure qui compare sotto forme piuttosto traslate, della realtà. In sostanza, nelle parole della *Prefazione* di Traverso (*cose che esistono come realtà e che in fondo non alludono ad altro se non al mistero della loro stessa esistenza*),¹ si potrebbe dire che in questo testo, pur restando nell'ambito della classicità della *posizione* (secondo la celebre definizione continiana), affiori un simbolismo alla George.

¹ TRAVERSO, *Introduzione a S. GEORGE, Poesie*, Modena, Guanda, 1939, p. 14.

Venendo quindi alla poesia georgiana *Canto diurno III*, occorre rilevare che, naturalmente, è ambientata in un parco, in cui progressivamente si scoprono dettagli naturali e, con essi, dinamiche metafisiche che la traduzione di Leone Traverso rende in maniera sobria e diretta. L'inizio «Dall'acqua che lontana fa lamento, / Dove si culla il pioppo snello, / C'interroga il richiamo d'un uccello / che tra il fogliame s'abbandona al vento» fa subito pensare al «cigno» che «si lascia e si contorce», proprio «tra il fogliame», risvegliando il parco di Caserta, e inoltre, forse con una affinità maggiore, risulta accostabile a *Corrispondenze*, allo scorcio di paesaggio la cui contemplazione è interrotta dal suono di un uccello, quasi per richiamare l'attenzione a una dimensione più profonda di quello stesso quadro: «Or che in fondo un miraggio / di vapori vacilla e si disperde, / altro annunzia, tra gli alberi, la squilla / del picchio verde». La seconda strofa di *Canto diurno III* prosegue la descrizione in un tono straniante e visionario: «E l'uccello mormora roco: / – Prato e giardino del fiorir son morti: / Bella si specchia ogni cosa nel vortice. / Vedi le cime che arde un rosso fuoco!»; l'uccello di George «mormora roco» il carattere luttuoso di questo *hortus conclusus*, come in *Nel parco di Caserta* il «cigno crudele» guidava il nostro accesso alla realtà di finzione e di morte della bellezza del parco. Ma un punto di contatto più rilevante è ancora con l'altro testo montaliano, *Corrispondenze*, e risiede nell'ultimo tratto paesaggistico della strofa georgiana: «Vedi le cime che arde un rosso fuoco!», forse presente a Montale quando, coniato il suo enigmatico paesaggio, ne chiude la descrizione che occupa la seconda strofa con «[...] le toppe arse dei colli». Ma cerchiamo di vedere meglio questi versi: «La mano che raggiunge il sottobosco / e trapunge la trama / del cuore con le punte dello strame, / è quella che matura incubi d'oro / a specchio delle gore / quando il carro sonoro / di Bassareo riporta folli mugholi / di arieti sulle toppe arse dei colli»; la «mano» riconosciuta come «quella che matura incubi d'oro» potrebbe aver trovato in *Canto diurno III* uno spunto preciso: «Chi piega ai beati il cammino / Lascia ricordo premio di sogno. / Da la mano gli scorre oro di sogno / Ch'egli dona nel volo del mattino». Se la *mano* montaliana è, come è stato osservato (Isella), una «cifratissima metafora» per tutto un complesso di suggestioni legate all'autunno («sottobosco», «strame»), quindi alla stagione declinante e al ripiegamento sentimentale nel passato, si comprende perché essa, prima pungente «la trama del cuore» come una specie di rimorso, poi identificata nel suo valore

personale, possa dispiegare, nella seconda parte della stessa strofa, il ricordo dell'estate. Un ricordo costituito da immagini dionisiache ma immobili, stagnanti («[...] matura incubi d'oro / a specchio delle gore»), mitiche come quella del carro di Bassareo, che è la trasfigurazione memoriale di un cielo estivo carico di nuvole di calore («folli mugholi / di arieti») addensanti proprio «sulle toppe arse dei colli», che in questa prospettiva metaforica divengono lo scenario di un giorno estivo nel suo culmine. Anche in *Canto diurno III* di Stefan George fra «le cime che arde un rosso fuoco» e «la sua mano scorre oro di sogno» intercorre un rapporto metaforico-paesaggistico: nel parco dichiarato morto le cime che ardono sono un segno della consunzione, del tempo che si brucia con una violenza funesta; questa visione è accostata, nella strofa seguente, al «ricordo [...] di sogno», subito ripreso nel verso successivo, quasi in un modo formulare-elegiaco, con la specificazione «Da la sua mano scorre oro di sogno / Ch'egli dona nel volo del mattino». Forse, «nel volo» significa che è l'uccello apparso all'inizio a provocare questa sensazione sempre più complessa, sempre più stratificata, a cui quindi s'è aggiunto («Ch'egli dona») il «ricordo» di qualcosa di lieto. Infatti, l'ultima quartina della poesia conclude così, con tono elegiaco, paragonando il «canto» dell'uccello al «lume» che veglia su quel che resta del parco: «Alza il capo che sgomento inchini / Se accenni dal profondo una faccia – / Così attendi fin che il mio canto taccia, / Così resta fin che il lume declini».

Ora, dalla scelta di poesie di Stefan George comparsa su «Letteratura» del 1938, da cui si è esaminata *Canto diurno III*, estendiamo la ricognizione a tutte quelle pubblicate nel volume del 1939, che, alla pari di questa, negli anni precedenti la pubblicazione potrebbero essere state intercettate da Montale per scambi personali o mediati. *Il velo* è una poesia che si muove nello spazio mitico della raccolta *Il tappeto della vita*, e già il titolo è indicativo della forza di ricreazione magica presente nelle parole del poeta, che appunto immaginano, dietro a questa membrana che «sventola e ondeggia», la «storia della terra e dell'umanità». ¹ Nelle ultime due strofe vi è proprio uno di questi scorci fantastici: «Sventola e ondeggia: e questi i pastori semplici adombrano / In primitive valli: scivolan giovinette / Quali un tempo alla Dea nell'ebbrezza dilette... / È quella coppia sotto i mirti

¹ TRAVERSO, *Introduzione a GEORGE, Poesie*, cit., p. 16.

un'ombra. / E così avvolto: a decine pel tuo portale / *Frequente passa dei figli del sole la schiera* / Che voluttà lunga trovarono e gioia leggera... / Come il mio velo gioca la brama vostra sale!». Forse, la «pastora» montaliana e il ricordo del furore estivo dionisiaco, rappresentato attraverso il passaggio del «carro sonoro di Bassareo» guidato da «arieti» dal vello lanoso come le nuvole canicolari, possono essere imparentati con questa visione, insieme nostalgica e leggendaria, di George.

Ancora, nel secondo testo della sezione *Maree*, ne *Il settimo cerchio*, appaiono condensati molti elementi dell'iconografia vegetale di *Nel parco di Caserta* e di *Corrispondenze*. La sua pubblicazione sul numero del 5 novembre 1933 dell'«Italia letteraria» (*Quattro canti di Stefan George*¹), in una traduzione di Leone Traverso sostanzialmente identica a quella che poi sarebbe figurata nel volume del 1939, non solo rende probabile che Montale l'abbia letto, ma al contempo è dimostrazione del fatto che le versioni traversiane da George fossero già approntate e in grado di circolare già a partire da cinque-sei anni prima dell'uscita delle *Poesie*. «Come² rigide mani si protendono / A cercarsi in viluppo arse di febbre... / Dei rari uccelli il lamentoso chiamo / Si perde in vetta alle querci calve: / Solo vivace arcanamente un segno / Il nero tronco abbraccia: il vischio verde. / Che qui lusinghe arrise ai dì passati / Breve un raggio dagli umidi vapori, / Pallidi steli accennano dal fondo: / L'erba prima e fra squallido fogliame / In gruppi a lutto in anèmoni viola». La «mano che raggiunge il sottobosco» di *Corrispondenze* può essere confrontata alle mani protese «a cercarsi in viluppo arse di febbre», secondo un simile compenetrarsi di gestualità e di elementi vegetali. «Il [...] chiamo» degli uccelli rimanda agli esordi sia di *Corrispondenze* («picchio verde») sia di *Nel parco di Caserta* («cigno crudele»), i cui «domi verdicupi [...] d'araucaria» hanno un'affinità cromatica con le «vette» delle «querci calve» appunto per la bicromia nero-verde del «tronco» e del «vischio», e il «fogliame» in cui si liscia il cigno trova qui un altro possibile parallelo (dopo quello già osservato rispetto a *Canto diurno III*) nello «squallido fogliame» di quest'altro giardino di George. Infine, il rimpianto dei *dì passati* è presente anche nel ricor-

¹ Insieme a *Le pietre che inasprivano il cammino* (da *L'anno dell'anima*), *Chi la sua vita impallidi nei sogni* e *Tristezza di luglio* (da *Il tappeto della vita*).

² Si riporta qui la versione definitiva del testo così come compare in GEORGE, *Poesie*, cit.

do estivo di *Corrispondenze*, come il «raggio di vapori» che nel testo montaliano potrebbe essere divenuto il *miraggio di vapori* «lacerato» (Isella) proprio dal suono squillante del picchio.

Per rigore, va inoltre segnalato che il «fogliame», peraltro combinato con la «mano», occorre anche nella poesia n. III de *I canti di sogno e morte*, ricordando così lo «strame» e «la mano che raggiunge il sottobosco» di *Corrispondenze*: «Lembi d'estate e intreccio coi fiori fogliame, / Prodiggi ormai quasi appassiti alla mano sgomenta...».¹ Mentre in *Paesaggio* (da *Buio di sogno*), testo pubblicato anche su rivista («Il Convegno», fascicolo del dicembre 1937) si trova la combinazione di «vapore», «fogliame» e «mani»: «Vapore invade poi buio il fogliame. / [...] Lacere mani pallide protese... / Oh scenda sulla selva ora il sopore!...».² Quanto alla dinamica iniziale, in un'altra poesia georgiana, della sezione di *Parole ai viventi* in *Il nuovo regno*, se ne ritrovano ancora le consuete componenti: «Come dentro i vapori del mattino / Al garrito d'uccelli il tuo giardino / Si ridestava, dove il folto orrore / Un dì ti piacque e l'alta fioritura!», che, per il tema del 'risveglio', ricorda in particolare quello provocato dalle movenze del cigno in *Nel parco di Caserta*.

Rafforza l'idea che queste suggestioni siano davvero confluite nei testi montaliani un'osservazione sulle scelte lessicali di Traverso. Talvolta, infatti, si possono riconoscere espressioni prelevate da Montale, quindi 'ermeticamente' assunto all'interno di un sistema linguistico costruito sui diversi livelli della memoria letteraria del traduttore. In *Ai figli del mare* (da *Il nuovo regno*), un testo tematicamente simile al poemetto montaliano *Mediterraneo*, per il ruolo paterno del mare, benevolo verso i «nati dal mare che nel primo / Sogno di lontananze giovanili / Augùri presagiscono di fortuna», contrapposti a un tu interlocutore che «l'onda natale rigetta», destinato a essere esiliato («È il vostro bando!»). Poi, un'espressione per coniare la quale Traverso potrebbe essersi ispirato al Montale degli *Ossi*, e precisamente di *Falsetto*, sembra essere quella racchiusa nel verso «Il tuo volto afferrabile e divino», che descrive l'aspetto di questo personaggio che il mare ha tradito e che si direbbe ottenuta ricombinando, in un'opposizione radicale dal punto di vista semantico, la chiusa di Esterina «t'abbatti fra le braccia / del tuo divino amico che t'afferra». Nell'espressione «Dein Antlitz greifbar und

¹ GEORGE, *Poesie*, cit., p. 87.

² Ivi, p. 112.

berückend schön»,¹ il sintagma «berückend schön»² non corrisponde propriamente a «divino», che infatti ne è una traduzione piuttosto libera e pertanto, si può supporre, ispirata al verso montaliano. Ancora, nelle versioni da Georg Trakl, comparse su «Letteratura» nel dicembre 1939 (quindi dopo la pubblicazione delle *Occasioni*, avvenuta nel mese di ottobre), si può segnalare un punto di contatto nel sintagma «albero lionato», nel secondo movimento della poesia *Elis* («Un albero lionato sta in disparte; / Sono caduti i suoi frutti azzurri»), che potrebbe ricordare alcuni dei versi iniziali dell'*Elegia di Pico Farnese* (1939): «e un cane lionato s'allunga nell'umido orto / tra i frutti caduti all'ombra del melangolo», per l'affinità dello scorcio visivo che avrebbe indotto Traverso a servirsi del particolarissimo aggettivo.³ Il verso originale tedesco è «Ein brauner Baum steht abgesehen da», e «brauner» ha un corrispettivo italiano letterale in «bruno»,⁴ non certo nel *lionato* (che peraltro significa «fulvo») montaliano.

4. IL SIMBOLISMO E LA POETICA DELL' 'OCCASIONE'

È evidente che non si è di fronte al consueto prelievo molecolare da parte di Montale, perché si tratta di prestiti molto più vischiosi. Se è vero che un tratto che lo distingue dalla poesia simbolistica è il fatto che «per questi la parola è uno strumento più evocativo che semantico»,⁵ va detto che nel settore di Leone Traverso, quello della traduzione, e specie quando è alle prese con una poetica sì estetizzante ma anche articolata in 'immagini-pensiero' come quella di

¹ Si cita dall'originale tedesco riportato a fronte nella seconda edizione «riveduta e raddoppiata» di GEORGE, *Poesie-Gedichte*, a cura di Leone Traverso, Milano, Cederna, 1948.

² Alla lettera sarebbe «fascinosamente bello».

³ Aggettivo (*lionato*) che permise a Tommaso Landolfi di riconoscere nel «cane» la sua cagna fulva, che Montale aveva visto quando fu ospitato dall'amico a Pico Farnese. Per inciso, occorre aggiungere che il titolo di questo componimento potrebbe più o meno direttamente dipendere da quello rilkiano delle *Elegie duinesi*, come sappiamo tradotte da Traverso e pubblicate per Parenti alla fine del '37. Umberto Carpi ne ha sottolineato il ruolo nella sua analisi di *Elegia di Pico Farnese*, in *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi Editore, 1977, in particolare alle pp. 163-164.

⁴ Come figura, ad esempio, nella traduzione di Ervino Pocar (G. TRAKL, *Poesie*, Introduzione, traduzione e Note di E. Pocar, Milano, Edizioni bilingui, BUR, 1974).

⁵ P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000: cfr. *Situazioni di Montale*, pp. 53-65.

George, la qualità dell'interpretazione si misurava anche e proprio nella ricchezza dei riferimenti culturali, nella già sottolineata attivazione di connessioni letterarie che pongono in primo piano la topica, gli archetipi. Dunque, non dovrà stupire se a questo approccio fanno riscontro testi come *Corrispondenze* e, soprattutto, *Nel parco di Caserta*, dove suggestioni georgiane sono suggellate dall'immagine di Goethe. E quanto al fascino formale e stilistico di un poeta apparentemente molto più vicino a D'Annunzio piuttosto che a Montale come Stefan George, si ricordi la già citata affermazione di Traverso nell'*Introduzione* all'antologia guandiana del '39 a proposito degli elementi dei parchi georgiani, e noi potremmo aggiungere, con riferimento ai due testi *Nel parco di Caserta* e *Corrispondenze*, anche montaliani: «[...] cose che esistono come realtà [...] e che non alludono a nessun altro mistero che a quello, così tentatore ma impenetrabile, della loro stessa esistenza»; non prevale quindi l'aspetto allegorico, in una poesia di cui il traduttore sottolinea anche la qualità insieme «decorativa» e «obiettiva», la quale fa risalire proprio a Goethe il suo ideale di oggettività.¹

Resta infine da chiarire la ragione per cui Montale, nella sua fase di transizione dall'idea simbolico-metaforica della realtà che si esprime negli *Ossi di seppia* alla tecnica del correlativo oggettivo, abbia 'tentato', in sintonia con l'ermetismo di Traverso, questa particolare idea di poesia. Al di là del complesso di fattori finora ricordato, il fatto che tale propensione a una tecnica espressiva di secondo grado, la quale resta a ogni modo distinta dal linguaggio poetico montaliano in virtù della sua intrinseca caratterizzazione criptica orfico-simbolistica, abbia trovato uno spazio di innesto nella ricerca stilistica che avrebbe portato alle *Occasioni* più mature ha forse una spiegazione nell'ambito di una delle parole chiave della poetica del secondo libro: l'ellitticità.² La ricerca di uno scarto rispetto a un primo livello del

¹ «Per lui l'uomo è veramente la misura delle cose, non nel senso captato dai sofisti, ma nella coscienza goethiana di un'armonia dell'uomo col mondo. Opera dell'uomo (dell'artista) è dare la forma del suo spirito assorto in una contemplazione amorosa della natura per sé inanimata» (TRAVERSO, *Introduzione* a GEORGE, *Poesie*, cit., p. 10).

² Per il valore discriminante che qui s'intende attribuire a questo elemento dell'ellitticità nell'ambito della maturazione stilistica del libro si vedano le considerazioni, in una certa misura affini, di G. MAZZONI, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 52, n. 30: «Potrebbe essere utile costruire una tipologia dei tagli metonimici nelle poesie delle *Occasioni* e della *Bufera*

testo, la necessità di inventare un livello di metaforicità più arduo e quasi confinante col 'metapoetico', come è proprio dell'archetipo delle Madri (e come al più alto grado sarà proprio del personaggio di Clizia¹), nasce dall'idea dell'ellitticità come figura retorica programmatica delle *Occasioni*. L'immane sensazione di un 'non-detto' in cui è riposto il senso dell'«occasione», almeno nella prospettiva della stesura di questi testi doveva ancora affinarsi completamente, non aveva ancora raggiunto l'equilibrio perfetto tra la totale risoluzione del pensiero poetico nella rappresentazione e suo totale rinvio semantico 'al di là' del testo. Ecco quindi che in questo quadro verrebbe a spiegarsi, anche su un piano retorico, l'attrazione per la poesia di Stefan George mediata da Leone Traverso, nella quale Montale trovò il tema dell'«occasione» (o *kairós*) interpretato in chiave metafisica, ma anche una tecnica espressiva simbolistica di cui avvertì la suggestione e, in una certa misura, condivise gli intenti, e che superò solo 'dialetticamente' se la sua veste formale ha lasciato qualche traccia nelle due occasioni.

Una traccia che invece costituisce un'allusione di natura tematica è quella che s'incontra nel primo distico della poesia che apre il *Diario del '70 e del '71* dedicata all'amico traduttore, *A Leone Traverso*: «Quando l'indiviolata gioca a nascondino / difficile acciuffarla per il toupet». Nell'attribuire all'«indiviolata» un «toupet» sembra proprio che Montale abbia recuperato ironicamente la tradizione iconografica del *kairós*, l'occasione poetica che appare come una donna dai piedi alati e dalle *comae* che, ricadendole sul volto, le lasciano scoperta la nuca, in modo tale che, difficile a riconoscersi quando ci viene incontro, sia impossibile afferrarla per i capelli quando ci abbia oltrepassato.² Si tratta di un indizio che sembra testimoniare la con-

[...], una casistica basata sulle «combinazioni possibili fra l'epifania come contenuto e l'epifania come forma di rappresentazione». E inoltre: «Un altro asse lungo il quale si potrebbe articolare la casistica è il modo in cui l'epifania, come contenuto o come forma, si combina con le parti di riflessione (di "commento", avrebbe detto Montale) [...]».

¹ Con l'ovvia differenza che Clizia è la personificazione dell'epifania in senso modernista, dell'istante gnoseologicamente privilegiato, mentre un'immagine come quella delle Madri, seppure caricata di una profondità insieme culturale ed esistenziale, o forse proprio in virtù di questo retroterra topico, resta connessa al sovra-mondo della *forêt de symboles*.

² Cfr. M. MARTELLI, *Eugenio Montale*, Firenze, Le Monnier, 1988, p. 150. Si noti, inoltre, che la rappresentazione dell'ispirazione poetica come «l'indiviolata» potre-

nessione, difficile stabilire con quale grado di allusività, tra Leone Traverso, Goethe («neoterista Goethe» è il misterioso personaggio che appare nel distico seguente¹) e il *kairós* poetico, le cui implicazioni, nel secondo libro di Montale, sono state cristallizzate, non soltan-

te prendere le mosse da un epigramma giovanile di Goethe, dal titolo *Genius der Zeit*, in cui figura un vero e proprio *dèmon*, declinato in chiave nazionale tramite l'immagine del «coboldo», spiritello della mitologia tedesca protettore del focolare: «Te, o *dèmon*, aspetto, e i tuoi imperiosi estri, / ma nella sua tunica ruvida si trascina un coboldo». Accanto a questo riscontro si vedano però anche gli altri testi della sequenza dedicata all'argomento (*Il genio, Genialità, Forza geniale*), ognuno mirante a descrivere la forza folgorante e per definizione imprevedibile dell'ispirazione. Cfr. GOETHE, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1989, vol. II, tomo I).

¹ «Neoterista», dal greco *neoteristes*, designa «colui a cui piace innovare» e, volendo attenersi a una lettura che non presuppone particolari sensi allusivi, il sintagma «neoterista Goethe» potrebbe indicare un momento della vita del poeta tedesco in cui ha agito come 'innovatore'; se poi leggiamo il «lasciarsi andare sulla corrente», del verso precedente, come un'espressione per coloro che si abbandonano alle mode di un'epoca, si può pensare che Montale intendesse riferirsi al Goethe giovanile dello *Sturm und Drang*, movimento che quasi s'identifica con l'opera iniziale dello scrittore tanto vi è predominante la sua figura. E infatti si legga un testo degli *Xenien* (n. 632), che Goethe scrisse in collaborazione con Schiller tra il 1795-1796 con l'intento principale di colpire satiricamente il mondo letterario tedesco ostile alla proposta di rinnovamento estetico verso un moderno classicismo: «Più di un animo affine è sospinto con me nella *corrente dell'epoca*, / ma la corrente si dilegua e noi non ci siamo riconosciuti» (c. VO MIO) – GOETHE, *Tutte le poesie*, cit., vol. II, tomo I, p. 643; potrebbe esser lecito interpretare questo distico come la dichiarazione di una distanza tra la propria opera e le generazioni romantiche, e l'immagine della «corrente» si direbbe ripresa da un Montale consapevole dell'accezione goethiana di distacco rispetto a un'esperienza giovanile ormai considerata non più di un provvisorio conformarsi al gusto culturale dominante.

Nel componimento figurano poi altri elementi potenzialmente riconducibili a Goethe: la «musica delle Sfere» potrebbe richiamare una celebre scena del *Faust* (vv. 6399-6452), e i versi «Muffiti-in-folio con legacci e borchie / non si confanno, o raro, alle sue voglie. // Pure tu l'incontrasti, Leone, la poesia / in tutte le sue vie, tu intarmolito / sì, ma rapito sempre e poi bruciato / dalla vita», mentre si direbbero descrivere l'itinerario di Traverso nella frequentazione degli ambiti di filologia classica e moderna, sono forse somiglianti a un passo del *Faust* che contrappone la dimensione filologica degli studi di Wagner, intento a lavorare sulle pergamene, e i toni quasi romantici dello *streben* con cui Faust abbandona il laboratorio per entrare direttamente in contatto con la dimensione mitica greca (devo quest'ultimo suggerimento rispetto al testo goethiano a un colloquio privato con la Prof.ssa Vivetta Vivarelli; cfr. GOETHE, *Faust*, cit., *Faust I*, pp. 81-85). Comunque, gioca a favore di questa prospettiva intesa a ravvisare contatti, sia pur tenui, con il testo di Goethe, il fatto che Montale avesse ricevuto il saggio di Piero Citati (*Goethe*, Milano, Mondadori, 1970) pubblicato proprio nel 1970, dunque a ridosso della stesura di *A Leone Traverso* (cfr. *Catalogo del Fondo Montale*, a cura di V. Pritoni, Milano, Biblioteca comunale, 1996, p. 93).

to in senso goethiano ma anche con un risvolto metafisico, nel titolo *Le occasioni*.

Ovviamente senza intendere che questa tarda poesia ne sia testimonianza, tra tali accenni al *côté* culturale di Leone Traverso e la poetica dell' 'occasione' effettivamente esiste un rapporto, come si è già detto sensibile soprattutto nella prospettiva della maturazione stilistica avvenuta durante gli anni Trenta. Infatti, prima di affinare in senso metafisico la tecnica eliotiana del correlativo oggettivo, ossia di giocare sull'ellitticità al fine di sospendere i nessi più espliciti e rimettere alle immagini il compito di elevare il senso dal concreto all'astratto, per Montale intercorse una fase di ricerca che da un lato era centrata sul tentativo di trovare forme nuove alla rappresentazione memoriale (in particolare, non più coincidenti con l'elencazione di micro-situazioni) e dall'altro auspicava a realizzare una maggior concentrazione gnoseologica. Lungo questo percorso, di cui è la prima sezione delle *Occasioni* a riportare le tracce più evidenti, il poeta continuò a coltivare le tematiche ormai storicamente avvertite come proprie, quelle delle liriche ventottane degli *Ossi*, che in *Meriggi e Ombre* già racchiudevano alcuni elementi per l'appunto fortemente 'chiaroscurali', legati alla morte o ad ambigui stati d'esistenza, ma che avrebbero trovato lo 'spartito' più congeniale nel dialogo privilegiato con la figura femminile e dunque a partire dai fulminanti *Mottetti*. È in questa fase che, sia pure sperimentalmente ed episodicamente, Montale credè di poter 'riempire' la distanza tra la sintassi delle immagini via via sempre più scorciata e l'acquisizione di una valenza metafisica ricorrendo all'allusività culturale ermetica. Così da una parte troviamo un'immagine come quella delle Madri, istantanea ma densa fino all'allegoria, dall'altra dei casi di intertestualità stilistica rispetto a un poeta come George che adopera simboli topici per esprimere il senso della contingenza. Si tratta di tessere che rivelano come la ricerca di Montale si sia aperta al clima culturale fiorentino di quegli anni, in un certo senso accettando il moderato *obscurisme* traversiano dal momento che bordeggiando tematiche esoteriche o para-religiose ha finito per produrre 'occasioni metafisiche' d'ascendenza ermetica.

5. APPENDICE
LETTERE DI MONTALE A TRAVERSO

A *Leone Traverso*, scritta alla morte del germanista e traduttore, era finora l'unica prova diretta del fatto che Montale lo avesse ben conosciuto, e anche del fatto che ne ricordasse l'attività professionale dal momento che, come si è detto, vi compaiono alcune suggestioni relative alla lirica tedesca. In realtà, durante la ricerca che ha portato alla dimostrazione del loro rapporto letterario, è stato possibile consultare il carteggio inedito tra Leone Traverso e Oreste Macrì, che raccoglie gli scambi epistolari intercorsi tra i due dal settembre 1935 al marzo 1940.¹ Sebbene in modo soltanto parziale, questa fonte riempie il vuoto documentario circa l'esistenza, al di là degli incontri nei Caffè, di effettivi rapporti personali tra i due, che nelle lettere si profilano indirettamente ma concretamente. E inoltre, numerose affermazioni testimoniano la permeabilità dei contatti all'interno della compagnia ermetica frequentata da Montale, gli scambi di poesie e di periodici, e dunque rendono lecito supporre una seconda realtà di diffusione delle traduzioni da Stefan George oltre alla loro parallela pubblicazione su rivista. (In questi documenti si trovano poi alcune dichiarazioni di Traverso che qui saranno citate perché in grado di contribuire alla delucidazione di alcuni passaggi fondamentali del nostro lavoro di ricostruzione).

Ora, con il reperimento di parte della corrispondenza diretta tra Montale e Traverso, si può finalmente constatare come davvero tra loro esistesse un rapporto d'amicizia e, lo si vedrà, per certi aspetti anche una forma di collaborazione professionale. Si tratta di sette missive di Montale, tre lettere e quattro cartoline postali, che interessano l'arco temporale dal dicembre 1937 al maggio 1945; sono depositate nel Fondo Traverso dell'Archivio di Urbino, presso l'Università nella quale insegnò Leone Traverso.²

Lo sfondo storico di questa corrispondenza è quello della vita fiorentina di Eusebio, dei ritrovi al Caffè delle Giubbe Rosse, dell'atmo-

¹ In concessione provvisoria dal Gabinetto Vieusseux al Prof. Gaetano Chiappini che, grazie anche alla gentile mediazione della Prof.ssa Vivetta Vivarelli, mi ha offerto la possibilità di consultarlo.

² È opportuno specificare che le lettere di Traverso a Montale sono andate perdute.

sfera di convivialità letteraria per cui amici come Carlo Bo, Oreste Macrì e Silvio Guarnieri sono ricordati insieme ad accenni alle loro ultime pubblicazioni o progetti lavorativi, e che, per quanto riguarda i rapporti fra Montale e Traverso, fu senz'altro resa più stretta dalla comune collaborazione al periodico di Bonsanti, «Letteratura», oltre che al genovese «Circoli» e, in una certa misura, all'avventura editoriale de «Il Mondo», per ricordare solo le riviste appartenenti a questo quadro 'italiano'. Il tono della comunicazione è diretto e confidenziale, nutrito da riferimenti che talvolta, come nel caso della chiusa della cartolina che Montale inviò a Traverso durante il suo soggiorno a Colonia, fanno entrare in scena a un tempo personaggi noti e altri quasi ignoti, in un contesto di raccomandazioni amichevoli e farsesche: *Qui è stato abolito il Lei e Capocchini può darsi del tu con Ogetti. Firenze si abbellisce in attesa del Fuehrer e noi speriamo di riaverti presto con noi. Non mangiare troppi piedi di porco e ricordati del tuo aff. mo...* (Lett. 2., 17 febbraio 1938).

Per inciso, la ricerca documentaria intorno al pittore Ugo Capocchini (1901-1980) ha reso possibile il reperimento di uno scritto di Montale sul suo conto sfuggito al compilatore delle *Prose*; il contributo 'inedito' è utile alla definizione del punto di vista del poeta su questo personaggio e serve a far luce sul riferimento a lui relativo nella missiva (la trattazione di ciò, insieme al testo montaliano sull'artista, si trova nelle pagine finali di questo lavoro, sotto il titolo *Su Ugo Capocchini*).

Non mancano dunque novità interessanti nella prospettiva della ricostruzione sempre più precisa del contesto fiorentino del tempo, le cui dinamiche, com'è noto, hanno spesso una connotazione 'corale'. Le relazioni personali e le frequentazioni degli stessi Caffè costituiscono quel sistema di mediazioni che in una certa misura coinvolse anche Montale. Lo prova, ad esempio, un'affermazione come *Carlino ha recensito il tuo Rilke sul Bargello con un sacco di elogi meritati*, nella missiva 2., del 17 febbraio 1938, sulla quale, a dispetto dell'apparenza cursoria, occorre soffermarsi. Essa si riferisce all'edizione delle *Elegie duinesi* del 1937 e «Un sacco di elogi meritati» è un parere che conferma la lettura del libro da parte di Montale; poiché si colloca in data 'alta' (febbraio 1938) rispetto alle testimonianze di lettura tradizionalmente indicate dalla critica (come il titolo di «Elegia di Pico Farnese», testo del '39, forse condizionato dal titolo di Rilke 'mediato' a Firenze da Traverso), viene a confermare l'attenzione

che Montale deve avere riservato all'attività dell'amico traduttore, e quindi anche la pronta ricettività nel coglierne certe suggestioni. Peraltro, la recensione di Carlo Bo comparve sul «Bargello» (13 febbraio 1938-xvi Anno x, n. 16), e in alcuni passi, relativi allo stile traduttorio di Traverso, si può notare l'interessante menzione di Stefan George, di cui non era ancora uscita l'antologia guandiana (1939), ma solo poesie sparse su rivista. Ciò si spiega col fatto che agli occhi della critica militante e in particolare della cerchia ermetica George era già stabilmente legato al nome di Traverso come uno dei 'suoi' autori più frequentati e notevoli.¹

Ma le novità più rilevanti provengono dal fatto che nelle lettere si delineano anche percorsi letterari, e specificamente connessi solo al poeta e al traduttore.

Per cominciare, merita una segnalazione la circoscritta ma interessante affinità tra *Verso Capua*, redatta su un taccuino nel 1938, e la traduzione traversiana della poesia di Charles Algernon Swinburne *Il giardino di Proserpina*, apparsa sul mensile «Circoli» nel n. 9-10 del 1937 e ricordata da Montale sempre nella lettera 2., del 17 febbraio 1938, (*Ho anche visto la tua bella traduzione da Swinburne*): la piena del Volturno intorno a cui ruota la costruzione del paesaggio e della scena d'addio descritta nel testo montaliano potrebbe prendere le mosse dallo spunto swinburniano-traversiano racchiuso nell'immagine della prima quartina «Di vento morto e d'onda rotta...» [«Here, where the world is quiet; / here, where all trouble seems / dead winds' and spent waves' riot / in doubtful dreams of dreams»] poi ripresa in maniera naturalistica e meno scorciata verso il finale «Che il fiume più stanco tra rive / svagate trabocca nel mare»; «...rotto il colmo sull'ansa, con un salto...» è infatti l'*incipit* di *Verso Capua*, nel quale notiamo l'impiego in posizione forte di quell'aggettivo, «rotto», che compare riferito a un fiume nella quartina d'esordio della traduzione

¹ Si leggano le parole di Carlo Bo: «Leone Traverso è un sicuro amico della poesia e in modo particolare dell'ultima grande poesia tedesca. [...] Amicizia silenziosa, che si limita all'interpretazione fedele dei testi, ha paura di esagerare nel commento e cadere nella rievocazione. George e Rilke hanno avuto in lui un perfetto traduttore [...]. Le sue sono delle traduzioni poetiche [...] puntuali e aderenti al punto di risultare nei momenti più favoriti dei veri testi ricomposti e non delle approssimazioni di significati ridotti. [...] Nel lavoro d'oggi (perché noi attendiamo da Traverso una scelta assoluta di George e quel Hofmannsthal critico di cui sentiamo tutta la suggestione e che ormai ha promesso da tempo) Traverso non s'è limitato alla semplice funzione di traduttore...».

swinburniana.¹ In ogni caso, al di là dell'incerto riscontro lessicale, un'affinità tra le ambientazioni dei due testi è innegabile: il fiume che tracima con energia ma poi, perdendo la sua forza, s'insabbia, in Montale, oppure che «coll'onde smorte» alla fine «trabocca nel mare» nella versione di Traverso, costituisce in entrambi i casi lo scenario di una riflessione sull'amore perduto, agendo metaforicamente.²

Una vicenda più intrigante è quella che si cela dietro all'affermazione che apre la cartolina 3., del 29 ottobre 1938: *Caro Leone, / Schwab m'ha scritto che ca... è il pendolino e che uccello è l'"alberaia". Ho risposto alla meglio, dove il «pendolino» e l'«alberaia» sono elementi che rinviano alla seconda e definitiva redazione di *Barche sulla Marna* (elaborata nel 1937, al momento della notevole revisione della prima stesura del 1933), occasione pubblicata su «Letteratura» nel gennaio del '38, e che fa parte del gruppo di testi montaliani che Leone Traverso andava traducendo insieme a Raymond Schwab, come deduciamo se incrociamo questo riferimento a quanto scritto da Traverso a Oreste Macrì nella lettera da Parigi del 20 maggio dello stesso anno: *Con lui [Schwab] [...] vengo traducendo "Eastbourne" e "Barche sulla Marna", "Spesso il male di vivere" e l'epigramma a K. [Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida] di Eusebio, e tre poesie di Luzi [...] Non so dove appariranno, ma non importa gran che: l'essenziale è che qualcuno sappia che esistano e se n'interessi, ti pare?.*³*

¹ In realtà doveva essere un altro il primo vero *incipit*, come si deduce da una lettera del 14 febbraio 1939 di Contini, che critica l'attacco un po' «foscolo-carducciano» (*Eusebio e Trabucco*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1997) «E il Volturmo...», ma non si hanno elementi per supporre che non vi fossero anche le parole che nella redazione finale sono state scelte per aprire la poesia.

² Per inciso, un'altra poesia di ambientazione fluviale, composta nel 1933 ma approfonditamente rivista nel 1937 in previsione della pubblicazione su «Letteratura» proprio nel gennaio 1938, è *Barche sulla Marna*, la quale si può vedere in qualche modo connessa a *Verso Capua* in virtù di diversi elementi comuni: il finale, in cui grazie all'immagine della foce si esplicita la metafora fiume-vita («Un altro giorno, / ripeti – o che ripeti? E dove porta / questa bocca che brùlica in un getto / solo?», il «sughero» sulla corrente accostabile all'immagine del «sughereto» che cresce lungo le anse del Volturmo in *Verso Capua*, così come le «farfalle» di cui è alla ricerca il «cacciatore» lungo la Marna riapparso nelle «farfalle minutissime» della poesia 'campana'.

³ Nel *Curriculum* dello stesso Traverso, riportato nel vol. 1 degli *Studi in onore di Leone Traverso*, a cura di P. Paioni e U. Vogt, Urbino, Argalia Editore, 1971, vi era la più generica affermazione, peraltro relativa all'estate del '39: «Nel 1939 [...] passai l'estate a Parigi, dove potei avvicinare l'Angeloz, per consultazioni su Rilke [...], per versioni in francese di poeti italiani contemporanei, [...]» (c.vo mio).

Le indagini condotte in merito hanno portato ad almeno due rilevanti scoperte, di cui la seconda esclusivamente grazie all'affermazione montaliana e forse anche alla sua particolare formulazione. In primo luogo il reperimento del fascicolo del periodico francese sul quale fu pubblicata una parte dei testi ricordati da Traverso insieme alle traduzioni, pure inedite, di componimenti di Umberto Saba, Salvatore Quasimodo e Diego Valeri: «Yggdrasill, Bulletin Mensuel de la Poésie en France et à l'Étranger», numéro 32 del 25 Décembre 1938, parzialmente dedicato a «La Poésie Italienne d'Aujourd'hui: Saba-Montale-Quasimodo-Valeri», come indicato nel sommario, «traduits par Juliette Bertrand, Raymond Schwab et Léone Traverso». ¹ Si tratta di un capitolo nuovo della fortuna francese di una certa poesia italiana, la cui diffusione tramite versioni tradotte colpisce anche per la precoce altezza cronologica, oltre che per il fatto che il ruolo di mediatore culturale di Leone Traverso guadagna notevolmente statura, seppur sempre all'interno del suo ambito, quello della traduzione.

Secondariamente, come si diceva proprio le parole di Montale aprono una prospettiva di lettura del *modus scribendi* dello stesso poeta. Si può intuire infatti che Raymond Schwab, in procinto di tradurre *Barche sulla Marna*, avesse scritto a Montale al fine di accertarsi di stare individuando i corrispondenti francesi più opportuni di alcuni termini, tra i quali «pendolino» e «alberaia». In particolare, quest'ultimo appare come il più equivoco, e già a partire dal testo montalia-

¹ Questo mensile, che ebbe vita dall'aprile del 1936 all'aprile del 1940, e fu diretto proprio dal nostro Raymond Schwab insieme a Guy Lavaud, si configurò sin dal principio come una rivista specificamente di poesia. «Si vous êtes du PARTI DE LA POÉSIE, vous nous enverrez votre souscription ou votre abonnement» si legge nel frontespizio del fascicolo. In una certa misura questa è forse anche la ragione che spiega la marginalità della testata, a dispetto del suo titolo «Yggdrasill» che, come viene spiegato dalla redazione in fondo al nostro numero, intenderebbe «marquer le caractère universel» del progetto; infatti il nome scandinavo è tratto da un libro di Felix Guirand, *Mythologie Générale*, a cui il lettore viene rinvio per «les renseignements les plus complets sur la Frêne des Dieux, l'Arbre Yggdrasill, sur le cycle d'histoires qui s'y rapporte et sur leur signification symbolique». Quanto alle versioni tradotte delle poesie italiane, sul fascicolo figurano: da Saba: *A ma femme, Trieste, Mots, Le Faubourg*; da Montale: *A K..., Portami il girasole, Mia vita..., Spesso il male..., Barche sulla Marna*; da Quasimodo: *Vent a Tyndaris, Au bord du Lambro, L'Anapos*; da Valeri: *Lever de soleil, Arbre, Matinal, Automnal*. Leone Traverso è indicato come traduttore insieme a Schwab in calce alle liriche di tutti i poeti tranne Saba (tradotto da Schwab e Juliette Bertrand).

no visto che Isella nel suo commento, constatandone l'assenza dai vocabolari, ipotizzò un fraintendimento (peraltro non inconsueto per Montale) per cui il poeta volesse in realtà scrivere «alberata», ossia filare di alberi, come sarebbe giustificato dal contesto strofico (il «sangue / del drago» è un tipo di resina estratta dal tronco di certe piante, annota Isella) e come soprattutto si è indotti a pensare considerando la variante del '33, nella quale troviamo dei «tronchi» evidentemente imparentati con l'«alberaia»: 9-10] *l'alberaia sul muro dove il sangue / del drago si ripete nel cinabro.*] e i tronchi tra i rottami dove il sangue / del drago è simulato dal cinabro.¹ La particolare formulazione e il tono sarcastico della frase montaliana sembrano suggerire proprio come Schwab fosse caduto nel malinteso generato dalla strana coniazione «alberaia», di cui Montale doveva tuttavia avere la convinzione che il significato fosse «filare d'alberi» se qui pare prendere in giro il fatto che Schwab l'avesse inteso come il nome di un uccello, affiancandolo infatti al «pendolino». Di quest'ultimo, il poeta, pur sapendo che si tratta di un volatile (come provano i versi («[...] sotto il nido / del pendolino, [...]»)), doveva ignorarne le caratteristiche specifiche che verisimilmente Schwab gli fornisce nella sua lettera; l'espressione triviale («che ca...») denota la lettura divertita che deve averne fatto, ritenendole probabilmente un po' astruse, quanto meno rispetto alla funzionalità che il termine «pendolino» doveva avere per lui quando scelse di adoperarlo, magari per conseguire soltanto

¹ In realtà esiste un'attestazione di «Alberaia» e con questo significato. La si trova nel *Vocabolario della Lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca ed ora nuovamente corretto e accresciuto dal cavaliere abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, dall'edizione del 1859 a quella del 1939, dove è singolare constatare come non sia stato accolto il vocabolo più corrente e appropriato «Alberata» (forma parallela ad «Alborata», cfr. *LEI*), al posto del quale figura «Albereta», a cui si è rinviati proprio quando si consulta la voce, evidentemente toscana, «Alberaia»: «Lo stesso che Albereta» ossia: «Luogo pieno di alberi, e più propriamente d'alberi, così detti». Mi sembra tuttavia difficile sostenere che l'«alberaia» montaliana abbia un'origine vocabolaristica e credo con Isella (a cui pure era sfuggita questa attestazione) che sia da prediligere l'ipotesi di una coniazione intuitiva, magari favorita da forme che per analogia potevano indurre il poeta ad adoperare il suffisso -aia, come nel caso di altri vocaboli semanticamente afferenti agli alberi, «ceppaia», «ficaia» ecc.. Si potrebbe infine aggiungere che Montale potrebbe aver cercato di proposito un termine alternativo ad «Alberata», che, come si desume dal *LEI*, ha un sinonimo in «Alberatura», forma a sua volta appartenente anche a un lessico marinaresco dal poeta conosciuto nel complesso piuttosto bene e di cui aveva già impiegato una forma nel verso del *Mottetto II* «Paese di ferrame e alberature».

una parvenza di precisione pascoliana. Da notare inoltre che nella lettera «pendolino» non è da Montale posto tra virgolette mentre lo è «alberaia», forse proprio in ragione del fatto che se il primo è un uccello, il secondo designa tutt'altro. Infatti l'intuizione di Isella fu giusta, e ciò è confermato proprio dall'inedita traduzione francese del testo, nella quale la parola per cui Schwab e Traverso hanno alla fine optato per rendere «alberaia» è «tremblaie», ossia «filare di piante» o «pioppeto».¹ Si deduce perciò che nella sua «risposta alla meglio» Montale deve avere quanto meno segnalato che «alberaia» per lui non designava un uccello ma una sequenza di alberi, magari lungo i bordi di una strada, di un viale o, appunto, di un fiume.

Quanto alle motivazioni per cui Schwab pensò che l'«alberaia» potesse essere un uccello, si possono formulare ipotesi di vario ordine: al di là dell'equivoco di cui è responsabile lo stesso Montale e che lo ha portato a scrivere una parola pressoché inesistente, va osservato che il giro di versi in questione potrebbe suggerire immagini diverse: «Segui coi remi il prato se il cacciatore / di farfalle vi giunge con la sua rete, / l'alberaia sul muro dove il sangue / del drago si ripete nel cinabro» da un lato sembra descrivere il paesaggio dal punto di vista del 'tu' interlocutore che scende con la barca lungo il fiume, e in questo senso l'«alberaia» è la cima degli alberi che può essere intravista al di sopra di un probabile argine; dall'altro, specie per la sua posizione «sul muro», l'«alberaia» potrebbe essere interpretata come una specie di uccello che vi si è posato sopra, anticipatore dell'altro volatile di questo componimento, il «pendolino».² Per inciso, si direbbe

¹ «Terrain planté de trembles», «Peupleraie» (*Le Grand Robert de la langue française*); «Terreno piantato a tremolo [una specie di pioppo]» è la definizione del Boch.

² Un ulteriore ma più remoto motivo di identificazione in un uccello può essere stato per Schwab il fatto che «albéra» è il nome volgare della «Chaulelasmus streperus» o «Canapiglia», come indicato dal repertorio ornitologico dell'Hillyer Giglioli (*Avifauna italiana. Nuovo elenco sistematico delle specie di uccelli stazionarie, di passaggio o di accidentale comparsa in Italia; coi nomi volgari...*, Firenze, Stab. Tip. S. Giuseppe, 1907, p. 465) e dal *LEI*.

È curioso poi leggere in parallelo all'affermazione sull'«alberaia» un passo di una lettera che Montale scrisse a Clizia l'8 novembre 1938, in data quindi ancora molto vicina a quella riportata dalla nostra missiva: «Qui è cominciato il fresco. Un uccello palmipede è venuto ad abitare nell'Arno e i fiorentini lo inseguono con barche e canoe gridando: fermati porco! – ma l'uccello si tuffa e riappare 50 metri più in là. Ne hanno parlato anche i giornali ed è stato l'unico avvenimento della stagione. Poi un giorno l'uccello è volato via e tutti sono rimasti sui lungarni a commentare la strana storia e gli ornitologi hanno polemizzato tra loro non essendo d'accordo

che nello storico saggio *Eugenio Montale* apparso su «Letteratura» nel '38 si trovi un indizio di come anche Contini l'avesse probabilmente intesa in questo senso, dal momento che il critico ricorda, senza scioglierla in termini prosastici, proprio l'immagine «alberaia sul muro sanguigno», accostandola a quella del «cacciatore di farfalle». ¹ Nel complesso, riguardo a questa vicenda restano senz'altro puntuali proprio le parole continiane circa l'espressione «favilla di un tirso», al posto del corretto «favilla di un tizzo», nel finale di *Mediterraneo*: «tirso» è uno dei «vocaboli lessicalmente impropri, semplici approssimative onomatopee» a volte impiegate da Montale, in questo caso, come spiega Floriana d'Amely, «sotto l'influenza della voce foneticamente affine e semanticamente opportuna "tizzo"»; ² ma potremmo ricordare anche i famosi «diàspori» per «diòspéri» dell'*Elegia di Pico Farnese* (1939) a proposito dei quali Blasucci ricorda la loro «interpretazione bellica [...] da parte del traduttore francese Patrice Angelini, irrisa dallo stesso Montale (che però era il responsabile del malinteso terminologico)», ³ e infine la testimonianza circa il vocabolo «bom-

se si trattasse di un *ciuffetto* o di un *fischione*. Potresti farne un pezzetto da 2 dollari per il New Yorker» (*Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006., p. 254). Si direbbe che l'insulso imbarazzo degli ornitologi nella loro volontà di dare un nome preciso al «palmipede» sia in qualche modo affine a quello che l'affermazione montaliana nella lettera porta a immaginare che sia stato l'atteggiamento di Schwab a fronte del «pendolino», le cui caratteristiche specifiche non ebbero rilievo nell'ottica della scelta di introdurlo nella poesia né, come Montale sembra voler dire a Traverso, avrebbero dovuto averla in quella della sua traduzione.

¹ Ora con il titolo *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»* in CONTINI, *Una lunga fedeltà*, cit., pp. 17-45: «Di là dal preludio, destinato a fornire come di consueto i toni della realtà col cacciatore di farfalle e l'alberaia sul muro sanguigno, l'inutilità a lungo tenta invano di definirsi con precisione [...]» (p. 45).

Resta da notare la comunque significativa proliferazione di uccelli nelle poesie montaliane composte o riviste tra il '37 e il '38 e ad ambientazione naturalistica: il «pendolino» come il «picchio verde» di *Corrispondenze*, il «cigno» di *Nel parco di Caserta* e le rondini del mottetto *Il saliscendi bianco e nero dei balestrucci*; senza l'intenzione di voler stabilire un nesso preciso (anche perché le presenze ornitologiche in Montale sin dal principio sono piuttosto frequenti) si è indotti a pensare alla suggestione esercitata dalle versioni di Traverso delle liriche di Stefan George, nelle quali, come si è detto nel saggio, il parco è articolato in una serie di elementi piuttosto costanti tra cui spesso anche un uccello.

² MONTALE, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, con un saggio di P. V. Mengaldo e uno scritto di S. Solmi, Milano, Mondadori, 2003, p. 155.

³ L. BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 222.

bito», poi soppresso nella stesura definitiva di *Notizie dall'Amiata*: «Il bombito l'ho silurato. Fra l'altro credo non esista quella parola», scrive Montale a Roberto Balzen nella lettera del 17 marzo 1939.¹

Le lettere tornano a offrire informazioni preziose sulla poesia di Montale anche nel caso della missiva 4., inviata da Bocca di Magra il 17 agosto 1939. In questo caso è proprio l'indicazione del luogo in cui veniamo a sapere che il poeta stava trascorrendo il mese estivo (*io non sarò a Firenze prima del 7/8 settembre*) del '39 ad apparire significativo. Tale coordinata induce a congetturare un inquadramento della genesi del componimento che porta in esergo proprio il nome di questa località, *Il ritorno*, diverso da quanto ipotizzato da Isella per giustificare la datazione all'indice, informazione d'autore dall'attendibilità non certo infallibile, e cioè che la poesia sia stata concepita, composta e pubblicata nello stesso strettissimo giro di settimane del gennaio 1940 («Datato nell'indice 1940 [...], entrato nelle *Occasioni* soltanto con la seconda edizione, dev'essere stato scritto nei primi giorni di gennaio di quell'anno se poté uscire, subito dopo, in "Letteratura" (a. VI, n. 1)»). L'anticipazione della stesura, o quanto meno del nucleo cognitivo de *Il ritorno*, all'estate del '39, quando emerge la certezza della separazione da Irma (come testimoniano le ultime lettere a lei indirizzate), rafforzerebbe la tesi della sua ispirazione cliziesca, declinata in parte con i tratti del personaggio femminile che più tardi sarebbe stata designato da Montale come vero *genius loci* di quel fondale ligure, Arletta, («eccole che t'ascoltano, le nostre vecchie scale», v. 17), ma ben percepibile in virtù di un inequivocabile complesso di indizi. Tra questi, il «barcaiolo Duilio» che, come sappiamo dal carteggio con Irma, è una figura di sicura connessione tra lei e il testo, così come la «Lunigiana» di *Personae separatae* (1942) in *Finisterre* («...gioghi di Lunigiana. La tua forma / passò di qui...»), è un elemento inteso a rievocare proprio il passaggio della donna per la regione che comprende anche il bacino del Magra, e infine, come è opportuno supporre dalla prosa *Clizia a Foggia*, la «tarantola» del finale, con ogni probabilità ascrivibile al bestiario a lei relativo.²

¹ Cit. in M. LA FERLA, *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Balzen*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 42.

² Si cita qualche passo del racconto della *Farfalla di Dinard* nel quale Clizia è sottoposta a una metamorfosi onirica che la trasforma in un ragno: «Si sentiva leggera, molleggiata su otto lunghissime zampe terminanti in soffici peli che attutivano dolcemente ogni passo. [...] La sua tela era bella, solida e ben tessuta [...]. "[...] io

Al centro di questa missiva vi è ancora l'ambito che più rappresenta l'intersezione 'professionale' tra i due corrispondenti: Montale fornisce all'amico una serie di indicazioni per rendere più agevole il reperimento delle sue traduzioni comparse su rivista fino ad allora, utili a Traverso per l'articolo uscito nel gennaio 1940, *Poeti traduttori*,¹ e poi accenna ad alcune traduzioni da suoi testi, chiamando peraltro in causa i personaggi coinvolti nell'opera, in questo caso, poiché si tratta di versioni tedesche, Hans Leifhelm e Bobi Bazlen. Quanto alla parte della lettera relativa alle traduzioni eseguite dal nostro poeta, è interessante soffermarsi sullo spunto di auto-valutazione della propria versione della *Lullaby* di Léonie Adams (*Questa è una traduzione notevole per le difficoltà superate*), e confrontarlo con il giudizio piuttosto negativo sul medesimo pezzo che emerge dal carteggio con Clizia.² È chiaro che Montale auspicava una recensio-

credo di aver sognato di essere un ragno, sì, un ragno nel cortile della casa di Pitagora [...]» (MONTALE, *Prose narrative*, a cura di N. Scaffai, con un saggio di C. Segre e uno scritto di E. Cecchi, Milano, Oscar Mondadori, 2008, pp. 134-136».

¹ E nel *post scriptum* annuncia a Traverso di stare traducendo «3 Shakespeare».

² Di seguito ecco alcuni passi relativi al giudizio sulla traduzione che accompagna i discorsi epistolari con Irma sulla Adams, da lei conosciuta presso il Barnard College. Dalla lettera del 31 ottobre 1933: «Cerco, per incarico avuto, di tradurre la *Lullaby* di Léonia Adams per il numero americano della rivista *Circoli*; ma non è possibile avvicinare il testo, tutto composto di parole brevi» (*Lettere a Clizia*, cit., p. 27). Insiste sul medesimo aspetto, la difficoltà che deriva dalla diversità tra le due lingue – l'italiano con la sua «pesantezza polisillabica» e l'inglese conciso e sintetico – anche la lettera del 5 dicembre 1933: «Ho "adattato" alla meglio la poesia di Léonie, ma c'era poco da fare. Le due lingue sono troppo diverse». Ma a prendere le distanze in maniera ancora più incisiva dal giudizio positivo espresso nella missiva a Traverso è quanto affermato nella lettera a Clizia del 24 febbraio 1934: «I will send you the horrid American issue of *Circoli*. My translation of Leonie Adams' *Lullaby* is very dull; but the poem is not first rate also. [...]». E un simile parere ritorna nella lettera del 6 marzo 1934, di nuovo accompagnato da una certa perplessità riguardo l'originale stesso: «[...] Domani spedisco il numero di *Circoli* con la mia traduzione della *Lullaby* di Leonia. Non sono io che ho scelto questa poesia, ma avevo chiesto che se L. A. era inclusa nella scelta mi riservassero la poesia o le poesie designate dall'editor [Giacomo Prampolini, che nel sommario figura responsabile di «Presentazione e scelta»] del numero. E così avvenne. Della *Lullaby* m'è venuto un adattamento assai mediocre; quanto all'originale, Mr. Praz asserisce essere una specie di replica di Cristina Rossetti, senza un carattere speciale. Io non so...». Ciò viene infine ribadito anche nella lettera del 13 aprile 1934, nella quale inoltre figurano alcuni accenni alle versioni tradotte da Eliot: «Non sono responsabile della scelta della *Lullaby* di Léonie; era l'unica poesia scelta da Prampolini; d'altronde la pubblicazione del testo a fronte è fatta apposta per avvertire che nella poesia c'è molto di più. Molti in Italia hanno una

ne lusinghiera da parte di Traverso, il quale del resto nel suo scritto riprende puntualmente l'elogio della *Lullaby*, e non aveva nessun interesse a comunicargli le perplessità al riguardo, tanto più che con il traduttore professionista non aveva certo lo stesso tipo di confidenza che poteva avere con Irma.

Le affermazioni che riguardano invece le traduzioni in tedesco di poesie montaliane, *Leifhelm* e *Bobi stanno ora traducendo per Corona Arsenio e Notizie dall'Amiata*. *Non dire a Tecchi che mi faccia includere nel 2° numero dell'Innere Reich, altrimenti crederà che t'abbia sobillato io*, ci riconducono all'aspetto di Traverso già messo a fuoco nel caso delle versioni francesi comparse su «Yggdrasil»: sebbene l'amico Leone non sia qui coinvolto in prima persona nella traduzione, viene confermato il suo ruolo di riferimento nell'ambito della diffusione all'estero dei componimenti. Un ruolo certo diverso e minore rispetto a quello del menzionato Bazlen, la cui consulenza ha spesso il suo importante riflesso anche sul piano delle varianti di certi testi della quarta sezione delle *Occasioni*,¹ ma almeno in materia di traduzioni

mediocre conoscenza dell'inglese, quella appunto che basta per controllare il testo originale. Di Eliot m'è venuto bene solo il *Song for Simeon*; l'altra [*La figlia che piange*] è solo una traduzione letterale, e credo che non si potesse fare di più».

¹ Anche a Traverso deve essere però ricondotta una variante di un testo delle *Occasioni*, come sappiamo per via indiretta da una lettera di Montale a G. Vigorelli del 2 febbraio 1939 (*Lettere inedite di Montale, e la prima stesura di «Gli orecchini»*, a cura di G. Vigorelli, in «Nuova rivista europea», a v, n. 24, agosto settembre 1981, pp. 30-34): vi si afferma infatti che una lezione anteriore della prima strofa del mottetto *La gondola che scivola in un forte* (con «riflesso» al v. 2 al posto di «bagliore», e con un «che in fine verso») è stata modificata perché «non piaceva a Leone Traverso». Ma al di là di questi ritocchi formali, peraltro lievi, che possiamo inquadrare nel lavoro di revisione che deve avere impegnato Montale in vista della pubblicazione del testo su «Corrente» alla fine del mese, il 28 febbraio 1939, appare più significativo che Traverso stesse componendo, o di lì a poco avrebbe composto, una prosa 'di viaggio' dal titolo *Giornate veneziane. Pagine di taccuino*, uscita sull'«Ambrosiano» di Milano il 14 agosto 1939 (ora in *Studi in onore di Leone Traverso*, cit, pp. 127-131). Nei due componimenti 'veneziani' si possono individuare alcuni motivi di affinità. L'accostamento montaliano tra Venezia e il romanticismo tedesco (*La Venezia di Hoffmann – e la mia* era il titolo del mottetto quando apparve su rivista) è ripreso nell'*incipit* dello scritto di Traverso, il quale sembra echeggiare, ovviamente in tono minore e prosastico, anche l'ambiguità carnevalesca che Montale esprime intrecciando le suggestioni demoniache dell'operetta di Offenbach alle maschere che, appunto, lo irridono sarcasticamente: «A ogni visita a Venezia mi stupisce il senso segreto di ironia del suo popolo. Verso se stesso e i propri gesti anzitutto: da digradarne un esteta del romanticismo tedesco. Ma come questo è un senso istintivo, e non punta ultima di una teoria, e lo bilancia

si direbbe alla pari con quello di Traverso, se è vero che nella cartolina 6., del 2 giugno '41, le laconiche affermazioni di Montale sembrano fare riferimento alla mancata pubblicazione delle versioni di *Arsenio* e *Notizie* sul periodico «Corona»¹ e sembrano proprio contrapporre al 'fallimento' di Bazlen il rilancio di una possibilità (non comunque per questi testi ma per altri, come si indica in *Nota*) attraverso la mediazione di Traverso: *Caro Leone, / ho scritto a Bobi, con poche speranze di servire qualcosa. Fra un paio di giorni ti mando copia delle poesie per Leifhelm. / Salutalo e ringrazialo*. Quanto invece all'affermazione circa l'«inclusione» nel secondo numero della rivista «Das Innere Reich», se pure essa qui appare più o meno verisimilmente osteggiata da Bonaventura Tecchi – consulente per l'allestimento del numero che il periodico intendeva dedicare alla letteratura italiana –, va segna-

d'altra parte un gusto continuo del vivere (se anche ridotto spesso alle forme più vegetative, tanto più forte) qui lo scatto non esplose mai distruttore, ma si propaga come in risorgive alle varie occasioni, dilaga in giochi interminabili di battute e in baruffe effimere, si spegne in un quarto di vino diviso col "compare". Si veda poi la rappresentazione mortuaria della gondola: «Chi non ha mai visto arrancare verso l'imbocco di un rio un gondoliere (coi forestieri a lui commessi pallidi) sfidando a gran voce il rivale [...]? Gl'insulti salgono alle stelle (e la polvere dei morti si rimischia in fondo ai cimiteri marini); doppiando la gondola maledetta, il remo sul capo odioso si leva come la lancia di un antico cavaliere dopo una ultima spronata al destriero fumante – tu sogni ormai schegge e scintille e l'arco del getto sanguigno ricadente sull'acqua che si intorbida e svaria [...]». E ancora, con un simile stile visionario Traverso descrive un qualche effetto di luce sui canali decisamente accostabile ai «papaveri» di Montale: «Soffiati dal vento gli ultimi petali dell'enormi rose di fuoco sull'acqua [...]». Del resto, il mottetto si distingue per lo scenario 'orfico' (Dante Isella lo introduce parlando di una «sorta di Ade dove "una subdola canzone" insidia il viaggio di Orfeo alla ricerca dell'Amata; finché, a un tratto, l'"alte porte" si rinchiudono per sempre su di lei e risa diaboliche irridono, svanendo, allo sconfitto» – MONTALE, *Le Occasioni*, cit., p. 105), elemento che potrebbe avere indotto Montale a cercare la consulenza di Leone Traverso, il quale peraltro solo pochi mesi più tardi, su «La Nazione» del 22 giugno 1940, avrebbe pubblicato un articolo, *Due narratori tedeschi*, nel quale è trattato anche Hoffmann.

¹ Esse furono infatti pubblicate soltanto nel 1955, nella raccolta postuma delle opere del poeta e traduttore austriaco in H. LEIFHELM, *Sämtliche Gedichte*, a cura di N. Langer, Salzburg, O. Müller Verlag. La ricognizione critica delle traduzioni tedesche delle poesie di Montale a opera di Ernst Strebler (E. STREBEL, *Übersetzte italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum: Untersuchungen am Beispiel von Eugenio Montale*, Zürich, Zentralstelle der Studentenschaft, 1984), fuga ogni dubbio circa l'eventuale pubblicazione di questi testi su altre riviste tedesche coeve, confermando che essi rimasero senza destinazione editoriale fino alla raccolta postuma di Leifhelm del '55.

lato che ebbe un esito positivo dal momento che si è individuata la traduzione, di nuovo firmata da Leifhelm, di *Mediterraneo* (un solo movimento, *Potessi almeno costringere*, non fu tradotto), sfuggita alla bibliografia montaliana ma apparsa proprio sul 2° numero della rivista, del maggio 1939. Dunque, fra le tre traduzioni in tedesco delle poesie di Montale che sono al centro di questa missiva, le menzionate *Arsenio* e *Notizie* per «Corona» e quella taciuta destinata a «Das Innere Reich», *Mediterraneo*, soltanto quest'ultima trovò un'immediata destinazione editoriale.¹ Si tratta di una traduzione inedita che viene

¹ Sul fascicolo di «Das Innere Reich» che la ospitò si veda quanto scrisse lo stesso Traverso in *Scrittori italiani tradotti in tedesco* (su «La Nazione», Firenze, 11 agosto 1939, ora in *Studi in onore di Leone Traverso*, cit., vol. 1, pp. 221-222): «[...] segno di sincero interessamento per la nostra vita spirituale [è] la pubblicazione del fascicolo del maggio di quest'anno della rivista tedesca "Das Innere Reich" dedicato alla letteratura e all'arte contemporanea italiana. (È questa una rivista mensile che esce a Monaco ormai da sei anni, sotto la direzione del noto narratore e saggista Paul Alverdes, e raccoglie le forze giovani della letteratura e dell'arte germanica). La lodevolissima iniziativa è stata appoggiata, oltre che da Bonaventura Tecchi, ben conosciuto per i suoi meriti di scrittore originale e di traduttore, [...]. Citiamo nell'ordine dell'antologia i nomi degli autori tradotti: Ungaretti, Cardarelli, Betti, Alvaro, Baldini, Montale, Cecchi, Panzini, Papini, Palazzeschi, Tecchi, Barilli, Bontempelli, Pea, Ojetti, Comisso, Baldini, Soffici, Bacchelli, Rosso di San Secondo, Moretti. La scelta ci sembra in generale accettabile e la maggior parte dei pezzi tradotti gode già di meritata fama tra noi. (Solo – sia detto per dovere di sincerità – ci stupisce tanta profusione di un Betti, che agli occhi di stranieri potrebbe forse parere inadeguato al posto vuoto del classico triumvirato [si noti il ritorno dell'espressione adoperata da Montale nella lettera 3. (*Da anni faccio parte del "famoso" triumvirato Saba, Ungaretti, Montale (Questo può essere detto perché fa effetto, forse, in Francia).*)], la quale fu puntualmente ripresa da Traverso nel cappello introduttivo alle versioni francesi delle poesie montaliane comparse su «Yggdrasil») della nostra poesia d'oggi. Manca invece Quasimodo: perché? In un'antologia, è vero, si entra dalla porta stretta, ma a nostro avviso anche Quasimodo il suo posto dovrebbe trovarselo riservato. Poi il Leifhelm, che si è addossato tutto il peso e la gloria delle traduzioni poetiche, avrebbe potuto fare coi suoi mezzi traslucide meraviglie). [...] Ma per tornare alla poesia, Hans Floerke e Hans Leifhelm meritano non solo la riconoscenza degli scrittori tradotti ma il più ampio riconoscimento dei lettori per la bravura e pieghevolezza con cui hanno saputo rendere testi di toni e di stili così diversi, talora d'una sgomentevole difficoltà. È vero che la lingua tedesca può fermare le sfumature anche più astratte come i disegni più netti; e musicalmente sostenere i passaggi più bruschi fra gli estremi. È la traduzione geniale dei traduttori a cui s'è accennato ha tanto arricchito il dizionario di sostanze e di modi che agevolmente l'esempio illustre, se non l'intenzione particolare, può suggerire in questo esercizio la via a soluzioni felici. Ma non perciò diminuisce l'ammirazione per una resa in generale così aderente, accorta, all'altezza dei testi». Notiamo infine che la testimonianza di Traverso conferma quanto si può intuire dalla frase di Montale riguardo la sua inclusione in «Das Innere Reich» da conseguire, è detto ironicamente,

a confermare la fortuna all'estero del poemetto degli *Ossi*, dopo la sua prima versione tedesca nella primavera del 1932 a cura di Walter Hallé in *Pfeile der Sehnsucht* (München, Obpacher, edizione privata in 100 esemplari con i tipi della Bremer Presse). Sulla vicenda sarebbe interessante fare luce attraverso opportuni incroci di riferimenti con le lettere di Montale a Bazlen (nella *Nota* lo si è fatto nei limiti consentiti dalla frammentaria pubblicazione del carteggio Eusebio-Bobi¹) e con le lettere di Montale allo stesso poeta e traduttore austriaco Hans Leifhelm, conservate all'Archivio Adelphi di Milano e per ora inedite.

Il *Leitmotiv* del lavoro traduttorio nel dialogo con Traverso riappare anche nella cartolina del 22 febbraio 1940, nella forma di un accenno posto in fondo e un po' a sé rispetto alle affermazioni precedenti, ma che, nel suo puntuale inserimento, suona come un'ulteriore conferma del fatto che Montale vedesse in questa attività la principale ragione di scambio con l'amico: *Lavoro come un ciuco a tradurre libri illeggibili* [cfr. *Nota*]: *perdona se ti scrivo appena una riga*. Tuttavia, va sottolineato che proprio in questa missiva Traverso viene ringraziato per la recensione al libro delle *Occasioni* da poco comparsa su «Corrente»,² agli occhi di Montale unica vera prova di interesse da parte

aggirando «Tecchi»: ossia che il germanista Bonaventura Tecchi (1896-1968) ebbe un ruolo di consulente per l'allestimento del numero 'italiano'.

¹ In proposito andrà notato che l'affermazione di Montale nella lettera circa l'attività traduttoria di Bazlen e Leifhelm permette di eliminare ogni equivoco riguardo l'identificazione del referente del soprannome, «Leif», che si trova in un lacerto di una delle inedite missive di Montale a Bazlen, riportato da La Ferla privo di commento; in questa testimonianza, che riguarda i *Mottetti* e alcune delle ultime *Occasioni*, «Leif» andrà identificato con Leifhelm: «Caro Bobi, ti mando i "Mottetti" compreso il 17° che sta a sé con titolo a parte. Questi *non* li mando a Leif per non spaventarlo. Tienili te tanto più che io spedisco tutto a Einaudi e resto senza copie delle poesie. Se nel frattempo mi venisse fatto ancora un Mottetto o due chiederei a te consigli circa il punto d'intersezione. S'intende che a Leif, puoi farli vedere [...]; ma tienili te, a Leif mando Casa dei Doganieri, Notizie, Palio, Nuove Stanze, Elegia, tutto in copia definitiva (almeno per lui eventuale traduttore). A te mando anche le copie definitive? (e di Notizie e di Elegia, distruggi tutte le altre copie e non parlarne a poeti di osterie romane). [...]». (Lettera a Bazlen del 31 maggio 1939, cfr. LA FERLA, cit., p. 47, n. 132). Per inciso, come ulteriore conferma della dinamica per cui Montale inviava testi a Bazlen e a Leifhelm anche nella prospettiva di un'eventuale traduzione in tedesco, si veda quanto scritto in quest'altra lettera a Bobi del 29 aprile 1939, peraltro riguardo uno dei testi la cui versione non sarebbe stata pubblicata prima del 1955, ossia *Notizie dall'Amiata*: «Forse ad un pubblico tedesco è [*Elegia di Pico Farnese*] più adatta di Notizie» (LA FERLA, cit., p. 43, n. 119).

² «Corrente», numero 2, 31 gennaio 1940.

della rivista, e da lui definita «bellissima». *Senza di te Corrente (ch'era partita progettando intere pagine!) non si sarebbe neppure occupata del mio libro*, specifica Montale inducendo a supporre che la redazione della rivista dovesse avergli prospettato un'attenzione critica più cospicua di quanto poi realizzato, visto che l'unica recensione al libro fu proprio quella firmata da Traverso.¹ Comunque, lo scritto *Sulle «Occasioni» di Montale* rivela in effetti un notevole acume critico da parte del traduttore, e la sua percezione della poesia montaliana appare, per così dire, molto aderente alle intenzioni espressive del poeta: colpiscono formule come «libro [...] definitivo»,² a proposito degli *Ossi*, oppure, nel discorso sui mottetti, «occasione [...] taciuta»,³ tanto che fra le dimensioni del contatto tra Montale e Traverso merita senz'altro di essere considerata anche l'attività di quest'ultimo come critico letterario. Del resto, un'intrigante affermazione riguardo Traverso nelle vesti di 'montalista' spiccava già nel carteggio con Oreste

¹ Nella fattispecie, ciò che Montale vede come la promessa disattesa di «interi pagine» potrebbe riferirsi al fatto che sul periodico apparvero numerosi interventi durante il 1939, nella maggior parte anteriori a ottobre, e dunque a libro non ancora uscito (sul numero del 15 febbraio 1939 Gennaro Masullo, in *Saluto a un almanacco*, recensendo l'antologia del «Tesoretto», si sofferma sulla proposta di Vittorini di un confronto con Eliot e Montale e sull'articolo di Falqui *Ornitologia di Montale*; sul numero del 28 febbraio 1939 Carlo Bo analizza alcune delle occasioni già pubblicate; sul numero del 15 giugno 1939 compare l'articolo di Contini *Gli «Ossi di seppia» spiegati con «Gli ossi di seppia»*; sul numero del 15 settembre 1939 Alfonso Silipo, in *Appunto sulla poesia nuova* tratta anche la poesia di Montale; sul numero del 15 ottobre 1939 Enrico Falqui, nell'articolo *Noi e le nostre antologie*, prende in esame un'antologia e ne critica l'omissione di alcuni nomi di poeti tra cui quello di Montale), testimonianze di un'attenzione che paradossalmente fu assai minore dopo la pubblicazione delle *Occasioni*. L'unico articolo in forma di recensione precedente a quello di Traverso fu un entusiastico ma davvero circoscritto *Primo saluto* di Elio Vittorini. Di queste poche righe, le quali, si noti, hanno un titolo che lascerebbe intendere proprio l'aspettativa di una prossima pubblicazione di numerosi altri saggi sull'argomento, si riporta di seguito l'intero testo: «Dico: a Montale, per il suo nuovo libro di versi, "Le occasioni", da dodici anni atteso dopo gli "Ossi di seppia". E, parlando a nome di tutti coloro che con noi sentiamo uomini, ringraziamento. / Molte cose accadono oggi di somma importanza. Ma forse proprio la pubblicazione di questo piccolo libro è il fatto più importante, oltre che il più felice, dei nostri ultimi mesi di storia umana. Ripeto: forse; perché non ne sono del tutto sicuro. Può darsi che la guerra scoppiata poco fa diventi più importante. Anche un'eventualità simile, ad ogni modo, non toglierebbe che nella lunga catena cui la nostra coscienza è legata vi sia un anello di passaggio chiamato Montale».

² «[...] quel primo libro già così definitivo per molti riguardi».

³ «Qui, secondo il suggerimento d'una occasione – di solito come pretesto grezzo – taciuta, il segno è tracciato così rapidamente che brucia sull'atto».

Macrì, in un passo in cui il traduttore commentava il numero di «Letteratura» dell'ottobre 1938, sul quale era apparso il famoso articolo di Contini, *Eugenio Montale*, teso a dimostrare «la vittoria della forma sulla psicologia»: *Mi sorprende poi di trovare spiegate così minutamente (ma che linguaggio spesso! Che non sia possibile evitare il rischio e le oscurità d'una terminologia allusiva improvvisata senza cadere in cifre altamente scolastiche?) da Contini certe impressioni mie su Montale. E si potrebbe anche aggiungere che la "vittoria della forma sulla psicologia" è più accennata che dimostrata [...]* (Lett. del 28 novembre 1938).¹ Quanto alla supposta appropriazione delle impressioni critiche di Traverso da parte di Contini non si può purtroppo dire molto. Segneremo tuttavia come nella bella recensione alle *Occasioni* figurino certi elementi di affinità con alcuni di quelli adoperati nello scritto continiano, per i quali non sarà comunque possibile stabilire l'ordine dell'eventuale trafila.² In primo luogo, la definizione di Traverso degli oggetti di Montale, in particolare con riferimento al «topo bianco» di *Dora Markus*, come «tabù e talismani», «esaltati in un'aura di suggestiva "religio"» si direbbe echeggiare l'idea che, a proposito del medesimo referente, si trova nel saggio continiano espressa con parole più intuitive, e che forse Traverso ha volutamente evitato di impiegare a sua volta, ossia «amuleti» e «reliquie».³ Inoltre, la definizione di Montale come «"classico" della posizione» è da Contini contrapposta alla propensione allusiva della poesia simbolista e, soprattutto, anche a «quel metaforizzare perpetuo che domina in Proust»;⁴ di Proust Traverso cita proprio l'affermazione secondo cui «la métaphore seule peut donner une sort d'éternité au style», per suggerire come invece nel caso di Montale ci si trovi di fronte a uno «stile che va oltre la stessa metafora, dove gli oggetti si sublimano, soli o col-

¹ A questa opinione potremmo accostare quella di Montale espressa nella lettera a Irma dell'8 novembre 1938: «Vedo poca gente, e tutta insopportabile. Continuano a uscire articoli più o meno inutili sulla mia poco esistente poesia; l'ultimo è nel n. 8 di *Letteratura*, a firma di Gianfranco Contini, e mi pare capisca troppo e troppo poco, al solito!» (*Lettere a Clizia*, cit., p. 254).

² A maggior ragione per il fatto che quando uscì l'articolo di Contini non esistevano ancora *Le occasioni*, di cui in un certo senso esso fu la prima recensione *ante litteram*, e come tale destinato a configurarsi come un punto di riferimento obbligato per la critica.

³ CONTINI, *Una lunga fedeltà*, cit., pp. 27-28.

⁴ Ivi, p. 34. Per inciso, una formula proustiana era già stata adoperata da Contini nel saggio del 1933 sugli *Ossi di seppia*, «intermittences du cœur», espressione che Traverso impiega a sua volta in questa recensione.

legati in determinati rapporti in una identità incomparabile o in una rete infrangibile come gli astri d'una costellazione». Di conseguenza, afferma Traverso, «Solo in questo senso si potrebbe parlare di un surrealismo di Montale (dove, s'intende, la scoperta e la "carica" degli oggetti restano di sua esclusiva proprietà)», surrealismo a cui, seppure in un'accezione diversa rispetto a quella individuata da Traverso, accennava Contini sempre nella medesima pagina del saggio, e sempre a proposito di quell'aderenza del poeta al mondo fisico che gli aveva guadagnato la definizione di «classico della posizione»: «Il temperamento di Montale [...] sfugge per tal via al pericolo d'arbitrio in cui può indurre la poetica surrealista [...]».

Oltre a questi punti di contatto Traverso-Contini, resi più interessanti dalla testimonianza che figura nella lettera a Macrì, va richiamata l'attenzione anche su certe tendenze esegetiche che al traduttore provengono soprattutto dall'esperienza ermetica: l'ottica comparatistica (oltre a Proust, vengono citati Heine, Corbière, i Laforgue) e in particolare il parere secondo cui l'uso montaliano del «folklore italiano» sarebbe «in qualche modo orfico». Ma per concludere, ai nostri occhi appare molto significativo che Traverso si soffermi sul titolo della raccolta: «"Le occasioni", in cui al di là della reminiscenza goethiana si amerebbe ravvisare ancora un riconoscimento – quasi un omaggio – esplicito di questo poeta del Caso al cieco nume che regge il suo mondo (e l'etimo conferma la stretta parentela dei nomi)». E non possiamo non pensare questa intuizione, che riconosce nel *kairós* il nume tutelare della poetica delle *Occasioni*, in contiguità con la pratica di traduzione da George, interprete del motivo faustiano, e in rapporto, sia pure indiretto, con il testo che Montale ha dedicato a Leone recuperando proprio la riflessione sul Caso e sulla Poesia, trasfigurata nell'«indiavolata».

NOTA AL TESTO

Questa edizione classifica in ordine cronologico le sette missive di Montale, sei manoscritte a penna con inchiostro nero – di cui una redatta da Oreste Macrì – e una dattiloscritta. Ciascun documento è accompagnato da un apparato, posto in fondo, con *Note* esplicative e *Note* testuali.

I luoghi del testo su cui è intervenuto lo scrivente tramite cassatura sono segnalati tra parentesi aguzze, e le sottolineature, per lo più di titoli di riviste, nomi propri, toponimi e date, dal carattere corsivo, salvo che nelle informazioni poste in calce (descrizione della tipologia, consistenza e co-

Montale e la letteratura tedesca di Leone Traverso

ordinate postali) dove l'evidenziazione tipografica in corsivo è già adoperata per distinguere ciò che non è stato scritto sul documento: in tali casi la sottolineatura è indicata in *Nota*; le sovrascrizioni e le inserzioni a penna sono indicate in *Nota*. Per il resto, l'edizione si attiene alla fisionomia degli originali, mantenendo anche grafie arcaiche ed eventuali errori (*Fuehrer* per *Führer*, *lullaby* per *Lullaby*).

I documenti sono conservati presso il Fondo Leone Traverso, costituito, oltre che dalla corrispondenza, dai dattiloscritti di traduzioni e poesie, dell'Archivio Urbinato, presso l'Università degli Studi di Urbino 'Carlo Bo', dove Leone Traverso insegnò Lingua e Letteratura tedesca e Filologia germanica a partire dal 1951.

Desidero ringraziare la Prof.ssa Ursula Vogt, responsabile dell'Archivio, per la generosità mostratami nella disposizione del materiale, oltre che per alcune indicazioni di cui è debitrice la precisione di questo apparato.

1.

Firenze 11 dic. '37

Caro Leone.

Sono Montale che detta a Macrì.¹ Mi ha telefonato jeri il preside del Galileo² che tende a offrirle una cattedra di greco e latino al liceo. Pareva ci tenesse moltissimo. Se la cosa le interessa (e noi speriamo di sì) telefoni da dove si trova urgentemente al detto preside <pre> presso il Galilei, preavvisando per telegramma l'ora della comunicazione telefonica. Se rifiuta scriva un espresso al preside.

(Numero telefonico del Galileo³).

Saluti

Montale

Data: 11.12.1937

Provenienza: Firenze – Spedisce Oreste Macrì. S. Gallo 28 p. Guinigi Firenze

Tipologia: lettera con busta su cui è applicato un bollo Expres

F./pp.: 2ff.B/1p.

Note: ind. Dest.: dott. Leone Traverso, Conselve (Padova) *cancellato*, Göttingen,⁴ *cancellato*, 14/12 Köln (Germania) e sopra a destra è scritto parte restante a indicare di fare riferimento solo a questo indirizzo.

2.

17 Febbraio 1938 XVI

Caro Leone,

provo a scriverti a questo tuo indirizzo del Dicembre, con scarsa fiducia. Qui si fa la solita vita: solo la poetessa di Lesbo¹ ci consola fuggacemente;

Ida Campeggiani

ma ci manca Carlino,² ottimo introduttore³ e Don Oreste è troppo preso dal concorso⁴ e dai frati bigi.⁵

In ogni modo Carlino ha recensito il tuo Rilke sul Bargello con un sacco di elogi meritati.⁶ Ho anche visto la tua bella traduzione da Swinburne.⁷ Guarnieri ha avuto un lettorato a Timisoara,⁸ patria di Goga,⁹ ed è partito pochi giorni prima della caduta del medesimo. Gli hanno imposto la castità con le allieve e il matrimonio urgente con la ragazza di Feltre.¹⁰

Qui è stato abolito il *Lei* e Capocchini può darsi del tu con Ogetti.¹¹ Firenze si abbellisce in attesa del Fuehrer¹² e noi speriamo di riaverti presto con noi. Non mangiare troppi piedi di porco e ricordati del tuo aff.mo

arsenius

Data: 17.02.1938 ma il timbro è del 18.II.38xvi

Provenienza: Firenze

Tipologia: cartolina postale – la cartolina è intestata: Gabinetto G. P. Vieusseux scientifico letterario. Piazza e Palazzo di Parte Guelfa – Firenze (101)

F./pp.: 1f./1p.

Note: ind. Dest.: Herrn. Leone Traverso¹³ Volksgartenstrasse 52 Köln¹⁴ (Germania)

3.

29 ottobre 1938

Caro Leone,

Schwab m'ha scritto che ca... è il pendolino e che uccello è l'"alberaia".¹ Ho risposto alla meglio. Fai pure te il cenno introduttivo.² Nato a Genova il 12.10.'96; studi misteriosi; giornalista, bibliotecario,³ ex ufficiale in guerra. Qualche viaggio.⁴ Opere: Ossi di seppia 3 ediz. (Gobetti, Ribet, Carabba: 1925, 1928, 1931), Casa dei dog. Vallecchi '31; molti articoli critici; molte poesie sparse. Ho tradotto; sono stato tradotto; ho collaborato anche a riviste straniere. Da anni faccio parte del "famoso" triumvirato Saba, Ungaretti, Montale... (Questo può essere detto perché fa effetto, forse, in Francia).

Et coetera.

Scusa la brevità. Sto assai male.

Ho perduto mia sorella, giorni fa.⁵

Tuo gratissimo

e aff.mo

E. M.

Puoi anche dire che esiste su di me una già vasta bibliografia. È la verità.

Data 29.10.1938 ma il timbro è 27.x.38xvi

Provenienza: Firenze

Tipologia: cartolina postale

Montale e la letteratura tedesca di Leone Traverso

F./pp.: 1f.1p.

Note: timbro Gabinetto G.P. Vieusseux – Firenze; ind.dest.: Dott. Leone Traverso, Conselve⁶ (Padova)

4.

Bocca di Magra (Sarzana)

17 agosto 1939

Caro Leone,

io non sarò a Firenze prima del 7/8 settembre; e anche là tutto è imballato, introvabile. Come si fa? Io credo che Carlino potrebbe prestarti il n.° I anno I° di Circoli (per Guillén)¹ e il n.° americano della stessa² per Eliot e per la lullaby di Leonie Adams il cui testo trovi anche nell'Albatross Anthology di Untermeyer.³ (Questa è una traduzione notevole per le difficoltà superate). Carlino ha di certo anche *Cantico* di Guillén da cui ho tolto le 6 poesie che *non* sono le migliori ma le + traducibili.⁴

Di più mi duole (per me) di non poter fare. Leifhelm⁵ e Bobi⁶ stanno ora traducendo per *Corona*⁷ *Arsenio* e le *Notizie dall'Amiata*. Non dire a Tecchi che mi faccia includere nel 2° numero dell'Innere Reich,⁸ altrimenti crederà che t'abbia sobillato io.

Nel tuo articolo sui traduttori⁹ non potrò che aver poco spazio. Ho scarsi titoli! Il mio libro¹⁰ esce ai primi di ottobre, e te lo manderò.

Ho visto Olivetti¹¹ e ho avuto l'impressione che si attenda lui da te (e non tu da lui) una decisione.

Sto lavorando a 3 Shakespeare.¹² Affar serio!

Un saluto affettuoso dal tuo

Eusebio

Data: 17.8.1939

Provenienza: Bocca di Magra (Sarzana)

Tipologia: lettera

F./pp.: 2 ff.B/2pp.

Note: ind. Dest.: dott. Leone Traverso Conselve¹³ (Padova)

5.

Firenze 22/2/1940

Viale Duca di Genova 38

Caro Traverso,

scusa se non t'ho detto ancora quanto ti sono grato di quel bellissimo saggio.¹ Senza di te *Corrente* (ch'era partita progettando intere pagine!) non si sarebbe neppure occupata del mio libro.

Ida Campeggiani

Quando vieni a Firenze?
Credimi il tuo affmo

Eugenio Montale

Lavoro come un ciuco a tradurre libri illeggibili:² perdona³ se ti scrivo appena una riga.

Data: 22.2.1940

Provenienza: Firenze

Tipologia: cartolina postale

F./pp.: 1f./1p.

Note: ind. Dest.: Dott. Leone Traverso Conselve⁴ (Padova)

6.

2 giugno 41

Caro Leone,

ho scritto a Bobi, con poche speranze di servire a qualcosa.¹ Fra un paio di giorni ti mando copia delle poesie per Leifhelm.²

Salutalo e ringrazialo.

A presto e tante cose affettuose
dal tuo
Eusebio

Data: 2.6.41

Provenienza: Firenze (si deduce dal timbro)

Tipologia: cartolina postale

F./pp.: 1f./1p.

Note: ind. Dest.: dott. Leone Traverso Conselve³ (Padova)

7.

8 maggio 1945¹

Caro Traverso,

mandaci d'urgenza qualche cosa per il MONDO.² Speriamo poterti / fare avere in breve i primi 3 numeri della rivista, di cui purtroppo sono condirettore da poco.³ Ricordati di noi!

Ti riscriverò in seguito. Un cordiale saluto
dal tuo:
affmo

Eugenio Montale⁴

Data: 8.5.45

Provenienza: Milano. Il timbro postale è stato strappato via insieme alla parte superiore della busta; si legge solo -ANO.

Montale e la letteratura tedesca di Leone Traverso

Tipologia: lettera

F./pp.: 1f./1p.

Note: carta intestata IL MONDO, LETTERE SCIENZE ARTI MUSICA – FIRENZE Palazzo Strozzi, ind. Dest.: Dott. Leone Traverso Conselve⁵ (Padova) e nell'angolo in basso a destra: Bagnoli di Sopra⁶

NOTE

1.

¹ A redigere la lettera è Oreste Macrì, com'è confermato dai tratti grafici diversi da quelli montaliani.

È imputabile al carattere informativo della comunicazione l'uso del 'lei' al posto del confidenziale 'tu', correntemente adoperato da Montale nel resto della corrispondenza, e non si può escludere che si tratti di una scelta in una certa misura volta a sottolineare, più o meno ironicamente, l'importanza dell'offerta di lavoro qui esposta, come sembrerebbe risultare anche da certi passaggi («Pareva ci tenesse moltissimo», «[...] e noi speriamo di sì», «telefoni [...] urgentemente»), oltre che dal bollo *Express* (corrispondente forse alla posta prioritaria) apposto sulla busta. Del resto la mediazione di Macrì non può essere responsabile dell'adozione del 'lei' dal momento che nel carteggio Macrì-Traverso, avviato già dal settembre 1935, i due si scrivono amichevolmente dandosi del 'tu'.

² Si tratta di un liceo ginnasio di Firenze. Traverso aveva insegnato in due licei, di La Spezia e di Arezzo, tra il 1932 e il 1934; nel biennio '35-'36 si era invece recato a Berlino con una borsa di studio. Nel corso dell'anno della lettera, 1937, aveva viaggiato in Austria e in Germania, mentre la pubblicazione del suo primo lavoro di rilievo (la traduzione, corredata di prefazione critica, delle *Elegie duinesi*) cominciava a portarlo verso una più assidua collaborazione con riviste e quotidiani. Non accetterà quest'offerta di lavoro, come conferma anche il fatto che la lettera seguente, del febbraio 1938, è di nuovo indirizzata a Colonia.

³ *Il numero di telefono è posto sulla busta della lettera*: Telefono "Galileo,, N [sbarrato orizzontalmente] 20973. *Sotto vi è l'indirizzo*: Via Martelli 11. *Entrambi i dati sono compresi in un riquadro rettangolare*.

⁴ Con sottolineatura.

2.

¹ Considerando il contesto dell'affermazione, ossia una sorta di elenco di personaggi dell'ambiente letterario fiorentino comune a Montale e a Traverso, è probabile che «poetessa di Lesbo» sia uno pseudonimo per una poetessa o scrittrice lesbica nota a entrambi. Purtroppo non sembra possibile stabilire un'identificazione sicura.

² Carlo Bo nel febbraio 1939 si trovava nella sua casa di Sestri Levante, come conferma il fatto che le lettere speditegli, da vari mittenti, in questo giro di settimane sono tutte indirizzate alla località ligure.

³ Probabilmente Montale allude alle due recensioni (o a una sola di esse) firmate da Bo sul numero di «Letteratura» uscito nel gennaio 1938 (Anno II, n. 1); nella prima Bo «introduce» due saggi di Silvio Guarnieri editi dalla fiorentina F.lli Parenti nel 1937 (*Il Costume letterario*; *Saggio su D'Annunzio*): l'uso di tale voce verbale risulta

idoneo rispetto a questo scritto, nel quale, proprio a causa della sua natura di doppia presentazione, è marcato l'aspetto dell'inquadramento generale della 'coscienza critica' dell'Autore; il fatto che questi fosse amico di entrambi giustificerebbe poi il tono scorciato della formula adoperata, in un contesto di riferimenti a situazioni personali. L'altra recensione, invece, riguarda il volume che raccoglie gli scritti di Jean Schlumberger, *Essais et Dialogues* (Paris, Gallimard, 1937).

⁴ Si tratta probabilmente di un concorso per entrare come docente in un liceo, dal momento che nel 1939 insegnerà come straordinario al Liceo Ginnasio «Capece» di Maglie, sua città natale.

⁵ Con questa espressione – di natura proverbiale per indicare i frati 'poveri', quelli che vestono l'abito scuro, grigio o nero – Montale vuole forse riferirsi alle Scuole Pie Fiorentine, gestite dai Padri Scolopi, presso le quali Oreste Macri insegnò dal 1934 al 1938. Per inciso, sebbene la proverbialità dell'espressione renda superfluo cercare prove che specificamente connettano i «Fratelli bigi» agli Scolopi, va segnalato il voto speciale che contraddistingue il loro ordine: la cura dell'educazione dei fanciulli poveri.

⁶ Circa questa affermazione cfr. *Introduzione*.

⁷ La traduzione da Swinburne ad opera di Traverso è *Il giardino di Proserpina* in «Circoli», vi, 1937, 9-10, pp. (699-702); confluita poi in *Poesia moderna straniera*, edizioni di Prospettiva, Roma 1942. Nell'*Introduzione* si è segnalata la verisimile tangenza tra *Verso Capua* (1938) e un'immagine della versione traversiana da Swinburne.

⁸ Presso il liceo classico di Timisoara, città della Romania dove rimase fino al 1948 come lettore di italiano al Politecnico e direttore dell'Istituto di cultura italiana.

⁹ Octavian Goga (1881-1938) fu Primo Ministro della Romania, nella quale instaurò un regime fascista e antisemita, dal 28 dicembre 1937 al 10 febbraio 1938, momento della sua «caduta». Oltre che politico fu anche poeta, drammaturgo e traduttore.

¹⁰ Effettivamente Silvio Guarnieri sposò Franca Franceschini proprio all'indomani della sua partenza per la Romania, attraverso la procura di Feltre. Forse Montale allude alla facile ironia mossa da qualcuno sul fatto che Guarnieri sarebbe divenuto un giovanissimo lettore italiano in un liceo rumeno. E quanto alla conterranea che egli avrebbe sposato, si direbbe che delle «ragazze di Feltre» se ne fosse parlato in maniera sorridente nella compagnia delle Giubbe Rosse, come lasciano intendere certe rievocazioni biografiche; ecco in primo luogo una testimonianza che prova la conoscenza tra Alessandro Bonsanti e la futura moglie di Guarnieri: «Durante l'estate [non è specificato di quale anno, ma tutto il racconto di Guarnieri si svolge al tempo della sua prima frequentazione delle Giubbe Rosse] fu ospite [Alessandro Bonsanti] mio e dei miei genitori a Feltre, e ci tornò negli anni successivi, solo o, una volta, con Gadda [...]. A Feltre gli feci conoscere i miei amici, la ragazza che sarebbe divenuta mia moglie [...]» (S. GUARNIERI, *L'ultimo testimone: storia di una società letteraria*, Milano, Mondadori, 1989, p. 124). Si legga quindi quanto racconta Alessandro Bonsanti in «Un portolano per Silvio Guarnieri» (*Per Silvio Guarnieri. Omaggi e testimonianze*, Pisa, Nistri-Lischi, 1982, p. 109): «[...] Il quale Gadda, già dal secondo anno che venne a Feltre, badava a ripetere non appena era sicuro di essere udito solo da me: "Non pensi che dovremo finire con lo sposarne una", con un tono dove si poteva leggere, oltre all'evidente preoccupazione, un segreto compiacimento, quasi una speranza.

Perché i personaggi che ricordo in Feltre, oltre ai famigliari di Silvio e ad alcuni maggiori del luogo, sono appunto le ragazze di buona famiglia, le F., le B., le G., eccetera, sono i visitatori dell'ambiente fiorentino. Un anno venne persino Montale

Montale e la letteratura tedesca di Leone Traverso

con la Mosca; un altro Giorgio Pasquali. Assunse allora presto un valore emblematico la via Mezzaterra, le passeggiate fra il ponte sul Torrente e il Museo Civico».

¹¹ Per la delucidazione di quest'affermazione e le informazioni, compreso l'inedito' scritto montaliano, riguardo Ugo Capocchini, si rinvia all'*Introduzione* e al Paragrafo finale di questo lavoro, dal titolo *Su Ugo Capocchini*.

¹² Hitler avrebbe fatto visita a Firenze l'8 e il 9 maggio 1938. Com'è noto, molte poesie montaliane nascono da questa 'occasione', una trasposizione letteraria della quale è presente anche nella *Farfalla di Dinard*, dove il raccontino *Crollo di cenere*, pur riferendosi a un evento diverso (lo spettacolo fascista all'Albereta), riprende alcune immagini di un testo poetico inequivocabilmente riferito alla visita di Hitler qui menzionata, *La primavera hitleriana*.

¹³ Con doppia sottolineatura.

¹⁴ Con sottolineatura.

3.

¹ Raymond Schwab (1984-1956), di nazionalità francese, fu principalmente uno storico, autore di *La renaissance orientale*, ma anche romanziere, poeta e traduttore. Riguardo l'importante retroscena di questa affermazione cfr. *Introduzione*.

² Questa biografia serve a corredare di dati sull'autore le traduzioni francesi pubblicate su «Yggdrasil», come conferma la nota finale di Montale sul «famoso triumvirato», la cui menzione «fa effetto, forse, in Francia». Sul fascicolo, il cappello introduttivo alle versioni dei testi è firmato da Juliette Bertrand, ma è chiaro che Traverso ha avuto il ruolo di mediarle le informazioni qui fornite da Montale, dal momento che in particolare il dettaglio del «triumvirato» si presenta puntualmente: «Il forme depuis des années, avec Saba et Ungaretti (de celui-ci ne donnons rien, parce qu'il est déjà reconnu en France; il partage la direction de *Mesures* après celle de *Commerce*, un choix de ses poèmes vient de paraître dans la traduction de Jean Chuzeville à la N.R.F.), le triumvirat de la poésie italienne moderne».

³ «Bibliotecario» indica in modo modesto e stringato l'incarico di direttore del Gabinetto Vieusseux, com'è noto dotato di una biblioteca circolante. È curioso constatare che quando, il 25 dicembre 1938, uscirà il bollettino di poesia completo di questa informazione («A Florence, il dirige depuis 1929 le Cabinet Vieusseux, bibliothèque bien connue») Montale sarà già stato congedato dall'incarico (il licenziamento avviene il 1° dicembre 1938).

⁴ Nell'agosto del 1929 Montale si era recato a Chamonix con Giansiro Ferrata; a settembre dello stesso anno fu per la prima volta a Parigi; nel 1931 visitò Ginevra, probabilmente ad agosto; nel 1932, ancora ad agosto, è a Londra per poi recarsi in Austria e Germania «all'insaputa dei suoi conoscenti, con l'eccezione di Angelo Barile [a cui inviò una cartolina da Norimberga], forse perché, secondo un'ipotesi di Paolo de Caro, al seguito della «sua ispiratrice genovese», Maria Rosa Solari. (P. DE CARO, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Edizioni Centro Grafico Francescano, 2007, p. 210); all'agosto del 1933 risale invece la villeggiatura a Eastbourne, con soste a Parigi e a Londra. (Cfr. *Cronologia* a cura di G. Zampa). Nella *Nota* introduttiva sul fascicolo non sarà però menzionato alcun viaggio.

⁵ La sorella Marianna era morta il 15 ottobre 1938.

⁶ Con sottolineatura.

¹ Montale inizia qui a fornire indicazioni per agevolare il recupero delle traduzioni da lui pubblicate fino ad allora (agosto 1939), utili a Traverso per scrivere il suo articolo *Poeti traduttori*, comparso su «La Nazione» del 6 gennaio 1940. Dalla *Nota* che accompagna la prima edizione del *Quaderno di traduzioni* (Milano, Edizioni della Meridiana, 1948) sappiamo che le date in cui lavorò alle traduzioni differiscono da quelle della loro uscita su rivista, essendo talvolta anche di molto anteriori: «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. Mi ha aiutato a ritrovarle la fraterna sollecitudine dell'amico Vittorio Sereni, al quale dedico il "Quaderno". Alcune di queste prove – le liriche di Guillén e due delle poesie di Eliot – risalgono al 1928-29. [...]». (*Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 1146).

Il riferimento è a un fascicolo di «Circoli» del 1931 (a. I, n. 1) sul quale apparve una scelta di liriche di Jorge Guillén tradotte da Montale. Durante il primo anno della rivista, Barile e Montale fecero parte del comitato di redazione, con Guglielmo Bianchi, Giacomo Debenedetti, Camillo Sbarbaro, Sergio Solmi. La collaborazione di Montale a «Circoli», escluse le traduzioni, è limitata a un solo intervento critico, *Omaggio a T.S. Eliot*, a. III, n. 6, novembre-dicembre 1933 (ora in *SM1*, pp. 495-6). Per inciso, si segnala che «Circoli» non figura tra i periodici posseduti da Montale (elencati nel *Catalogo del Fondo Montale*); l'indicazione di rivolgersi a Carlo Bo per reperirlo potrebbe essere vista anche in questa prospettiva, sebbene nel tempo possano essere intervenuti diversi fattori tali da giustificare l'assenza della rivista dal Fondo. Uno di questi, almeno per quanto riguarda un numero specifico del periodico, potrebbe essere l'invio a Irma, come sappiamo dalla lettera a Clizia del 24 febbraio 1934 («I will send you the horrid American issue of *Circoli*»).

² Un numero di «Circoli» (a. III, n. 6, Genova, Novembre-Dicembre 1933) fu dedicato alla moderna poesia nordamericana. Da Thomas Stearns Eliot per questo fascicolo comparvero le traduzioni montaliane de *La figlia che piange* e, con una *Nota* critico-biografica e l'indicazione in calce «Adattamento di E. M.», il *Canto di Simeone*, versione peraltro già comparsa in «Solaria», a. IV, n. 12, Firenze, Dicembre 1929 (per le varianti rispetto a questa redazione si veda *OV*, p. 1159). Da Léonie Adams tradusse, col titolo *Ninna Nanna*, la qui menzionata *Lullaby*. La poetessa Léonie Adams (1899-1988) aveva all'epoca pubblicato *Those Not Elect* (1925), *High Falcon and Other Poems* (1929) e, proprio nel 1933, *This Measure*. Per inciso, per *Poesia moderna straniera*, Roma, Edizioni di Prospettive, 1942, Traverso tradurrà un passo della *Terra desolata*, ma nulla dalla Adams.

³ *The albatross book of living verse*, Edited by Louis Untermeyer, Collins Publishers, London, 1933. La *Lullaby* è a p. 609.

⁴ Le «sei poesie» in questione sono quelle apparse sul suddetto numero di «Circoli» del 1931, col titolo redazionale *Sei liriche del 'Cántico' di Jorge Guillén: Avvenimento, Presagio, I giardini, Albero autunnale, Rama* [è rimasta la parola del titolo spagnolo] *d'autunno, Il cigno*. Montale sembra poi voler informare l'amico che può prendere in prestito da Carlo Bo la raccolta di Guillén *Cántico*.

Da Guillén Traverso tradusse testi diversi, che furono pubblicati su rivista negli anni Sessanta; altri, inediti, sono stati trascritti e raccolti nel vol. I degli *Studi in onore di Leone Traverso*. Tuttavia, alcune versioni antologizzate in *Poesia moderna straniera*

Montale e la letteratura tedesca di Leone Traverso

sono di liriche di autori spagnoli, J. R. Jiménez e Lasso de la Vega Marqués de Villanova.

⁵ Hans Leifhelm (1891-1947), poeta austriaco e traduttore. Dal 1939 fu lettore di Lingua e Letteratura tedesca all'Università di Padova, dove è verisimile che abbia incontrato Leone Traverso, residente a Conselve (destinazione di questa stessa missiva), nel padovano. Una testimonianza di Diego Valeri, al tempo ordinario di lingua e letteratura francese proprio a Padova, rende questa ipotesi molto probabile: «Negli anni che egli [Leifhelm] trascorse a Padova, come lettore di lingua e letteratura tedesca all'Università, fu, non un ospite, ma un amico e un fratello di noi tutti [...]» (*Ricordo di Hans Leifhelm* di Diego Valeri e Felix Braun in «La Rassegna d'Italia», novembre 1948, p. 1161). Il coautore del medesimo articolo in commemorazione di Leifhelm, Felix Braun, afferma che tra le varie opere «di lui [di Leifhelm] bisogna ricordare anche le traduzioni di lirica italiana moderna e dei "Promessi Sposi"» (Ivi, p. 1164).

⁶ Roberto Bazlen (1902-1965). Né nella bibliografia montaliana né in quella delle traduzioni firmate da Bazlen sono registrate queste versioni da Montale. Tuttavia, in una delle lettere a Bobi, che specie nel corso del 1939 si distinguono per la continua richiesta di consigli sulle occasioni composte in quel giro di mesi – cosa che peraltro ha il suo importante riflesso sul piano delle varianti di certi testi della quarta sezione del libro – si menzionano delle traduzioni che vedevano coinvolti insieme Hans Leifhelm e Bazlen. Infatti, in uno dei volumi in cui sono riportati alcuni lacerti del carteggio Montale-Bazlen, *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen* (cit., p. 42), Manuela La Ferla ci informa che Montale «forniva attente glosse della poesia in fieri [Notizie dall'Amiata] che dovevano servire per delle traduzioni in lingua tedesca, cui l'amico Leifhelm stava lavorando sotto la sua guida», e scrive che, nella lettera del 17 marzo 1939, oltre a *Notizie dall'Amiata*, «queste note d'autore» sono «riferite talvolta alla sezione *Mediterraneo* di *Ossi di seppia*», specificando inoltre che «tra le poesie in corso di traduzione, Montale si sofferma soprattutto su *Arsenio* (lettera del 9 giugno 1939, inedita in questa specifica parte)», informazioni che corrispondono a quanto indicato dalla bibliografia montaliana riguardo la pubblicazione (1955) delle versioni tedesche realizzate da Leifhelm proprio dei suddetti testi: *Notizie dall'Amiata*, *Mediterraneo* e *Arsenio*. Ma dal punto di vista della cronologia possiamo ridefinire l'iter di queste traduzioni, in quanto questa testimonianza, così come quella di qualche mese posteriore che si trova nella nostra missiva, sembrerebbe supporre una pubblicazione piuttosto prossima dei testi in tedesco. Ciò che La Ferla indica in nota: «di queste traduzioni non abbiamo notizia», almeno prima del 1955, viene confermato dalla ricognizione di Strebel (cit.) per quanto riguarda *Arsenio* e *Notizie dall'Amiata*, ma, in seguito al reperimento del terzo pezzo (cfr. *Introduzione*) si può ora affermare che alla traduzione del poemetto *Mediterraneo* fece riscontro una rapida pubblicazione, su «Das Innere Reich» nel maggio del '39. Per un inquadramento più ampio della questione cfr. *Introduzione*.

⁷ «Corona. Verlag von R. Oldenbourg, München Berlin. Verlag der Corona Zürich» è un periodico tedesco che ha vita dal 1930 al 1943, connesso alla cerchia di Hofmannsthal. A Firenze era acquistabile presso la Libreria Internazionale Seeber, Via Tornabuoni 20; Libreria A. Rossini, Via Cerretani 12; Libreria Internazionale Treves di C. Caldini, Via Tornabuoni 15.

⁸ «Das Innere Reich», periodico attivo tra l'aprile del 1934 al giugno del 1944, a cui collaborava anche Hans Leifhelm, dedicò alla letteratura italiana il numero del mag-

gio 1939, proprio il «2° numero» a cui allude Montale nella lettera. E sul fascicolo *Italianische Dichtung und Kunst der Gegenwart* fu effettivamente pubblicata la traduzione di *Mediterraneo, Mittelländisches Meer* [Gedichtzyklus], a opera dello stesso Leifhelm (il solo movimento non tradotto è *Potessi almeno costringere*).

⁹ Viene ora fatto esplicito riferimento a *Poeti traduttori*, l'articolo di Traverso comparso su «La Nazione» del 6 gennaio 1940. Se ne cita un passo che si direbbe presupporre proprio lo scambio epistolare: «[...] In "Circoli" (primo numero gennaio-febbraio 1931 e poi nel numero speciale dedicato alla moderna poesia nord-americana – novembre-dicembre 1933 – Genova) Montale ci offerse rispettivamente versioni da Guillén, da T. S. Eliot e da Leonie Adams: di un'assoluta agevolezza di gioco e giustezza di tono pur nei limiti di una fedeltà esemplare a originali così vari e difficili. Respiro di questa apertura del "Canto di Simeone" di Eliot:

"Signore, i giacinti romani fioriscono nei vasi / [...] / attendono il vento che corre freddo alla terra deserta...".

(E la nostra attesa di godere finalmente alcune tra le più ricche e delicate fantasie di Shakespeare in un testo italiano che non tema il confronto dell'originale, non sarà delusa». Da notare come Traverso, a proposito degli autori tradotti, tra i quali ricorda anche la poetessa Léonie Adams, esprima un giudizio («originali così vari e difficili») concorde con quanto Montale stesso aveva sottolineato proprio riguardo la sua versione della *Lullaby* («Questa è una traduzione notevole per le difficoltà superate»). Si tratta di un'interessante convergenza di pareri critici tra recensito e recensore. Analogamente, Traverso annuncia una prossima uscita di traduzioni montaliane da Shakespeare riecheggiando proprio quanto dichiara Montale di seguito nella nostra missiva: «Sto lavorando a 3 Shakespeare!»).

¹⁰ Il libro è ovviamente *Le Occasioni*, uscito il 14 ottobre 1939.

¹¹ Adriano Olivetti (1901-1960) fu un noto imprenditore antifascista, descritto in una pagina di *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg ricordata da Montale in un articolo del 1963 (*SM*, p. 2594). Non è chiaro a quale «decisione» si faccia riferimento, ma senz'altro Olivetti fu un importante punto d'appoggio per Traverso quando, durante la Guerra, gli offrì un impiego presso le Nuove Edizioni Ivrea, accanto ad altri prestigiosi collaboratori come Roberto Bazlen e Luciano Foà. La casa editrice, fondata da Olivetti nell'autunno del 1942 e inizialmente, prima del pericolo dei bombardamenti, con sede a Milano, coltivava il progetto di tradurre e pubblicare in Italia quegli autori stranieri di cui il provincialismo fascista aveva ostacolato la ricezione, e insieme, di proporre in Germania e in Spagna scrittori italiani tra cui Gadda, Vittorini, Landolfi, Pea. Alla data di questa lettera, agosto '39, il progetto editoriale si stava delineando attraverso le conversazioni e gli incontri romani tra Olivetti e Bazlen (cfr. LA FERLA, cit., p. 49), al quale l'imprenditore propose dapprima di lavorare nell'ufficio-pubblicità milanese della sua azienda (ivi, p. 37). Può darsi che una proposta inerente a una qualche forma di collaborazione analoga a quella offerta a Bazlen sia l'oggetto della «decisione».

¹² Le tre traduzioni da Shakespeare sono con ogni probabilità *La commedia degli errori*, *Timone d'Atene*, *Racconto d'inverno*, destinate al piano di pubblicazione di tutto il teatro shakespeariano previsto da Sansoni e completato fra il 1943 e il 1947 con il contributo, fra gli altri, di Carlo Linati, Emilio Cecchi, Corrado Pavolini ed Elio Vittorini (oltre che di quello dell'ormai nota *ghost writer* Lucia Rodocanachi). Federica Merlanti ci spiega che per Montale si trattava di un «affar serio!» a tutti gli effetti, in quanto «la versione dei tre testi del drammaturgo inglese inaugurava la nuova pro-

Montale e la letteratura tedesca di Leone Traverso

fessione di poeta-traduttore sotto il segno di un gravoso cimento [...]», dal momento che, «compiuto alla scadenza concordata, la fine del 1939, [...] il lavoro, per licenziare nell'arco di poco più di sei mesi oltre 7000 righe di testo, fu intensissimo e non senza inevitabili influenze sulle ultime liriche delle *Occasioni*, tanto più su quelle aggiunte alla seconda edizione» (*Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, a cura di F. Contorbia, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, cfr. il saggio di F. Merlanti, «*Silenzio dopo le tue lettere*». *Lucia Rodocanachi tra arte e letteratura*, p. 82, n. 77). Preziose testimonianze di come fu condotto tale lavoro sono depositate in due lettere di Montale a Emilio Cecchi, rispettivamente dell'aprile e del settembre 1940, nelle quali da un lato emerge appunto la frustrazione rispetto all'attività traduttoria («[...] a me non resta che questo ingrato lavoro, per vivere, e una notorietà negativa che non può certo essermi utile», Lettera del 15 settembre 1940), dall'altro, in alcuni accenni «si palesa la linea antiarcaizzante seguita dallo stesso Montale (“i pastiches in lingua antiquata servono poco”, Lettera del 12 aprile 1940), che contrastava con alcune tendenze di Praz, in parte condivise da Cecchi», tanto che si può leggere, dietro queste lettere, «una polemica sui criteri di traduzione stabiliti appunto da Praz [...]». (CASA DEI, *Lettere di Montale a Cecchi*, in *Prospettive montaliane*, Giardini, Pisa, 1992, p. 122 e 138-142).

¹³ Con doppia sottolineatura, con penna a inchiostro nero e con un pastello azzurro.

5.

¹ Si tratta dell'articolo di Traverso *Sulle «Occasioni» di Montale* apparso in «Corrente», numero 2, 31 gennaio 1940 (in proposito cfr. *Introduzione*). La rivista nacque a Milano nel gennaio 1938 come periodico quindicinale di letteratura, arte e politica, fondato e diretto da Ernesto Treccani. Traverso fu tra i collaboratori insieme, fra gli altri, a Carlo Bo, Oreste Macrì e Giancarlo Vigorelli.

² Probabilmente Montale allude alla versione di *La battaglia* [*The Doubtful Battle*] di Steinbeck, richiestagli da Bompiani nel gennaio 1940, dopo il rifiuto di Cesare Pavese di assumersene l'incarico, e portata a termine dopo appena due mesi di impervio lavoro. All'invio del dattiloscritto a Bompiani, il poeta illustra le difficoltà incontrate: «Il libro è così irto di *slang* e lontano da ogni contatto col nostro mondo che non ho potuto tentarne una completa trasfusione, che ne facesse un libro italiano» (Lettera del 31 marzo 1940, raccolta in *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di G. D'Ina e G. Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988, p. 36). Queste difficoltà furono peraltro responsabili del futuro coinvolgimento di Lucia Rodocanachi nell'attività traduttoria, come evidenzia Federica Merlanti: «Inabili [...] dovevano rivelarsi gli strumenti del laboratorio espressivo del poeta al trattamento della lingua parlata e delle strutture iteranti delle realistiche pagine del romanziere americano, così poco amato da non conoscere occorrenza critica nella bibliografia di Montale e così lontano dalla sua sensibilità da dischiudere di qui a poco lo spazio per il lungamente rimandato coinvolgimento di Lucia nella nuova attività di traduttore» (*Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, cit., p. 84). Coinvolgimento che, per quanto riguarda proprio l'ostico Steinbeck, si esprime nella committenza alla Rodocanachi della traduzione di servizio di *To a God Unknown*, come è testimoniato dal passo di questa lettera inviata da Eusebio: «Io ho altre cose urgenti per Bompiani e perciò corro a questi ripari per Steinbeck, lavoro meno interessante» (Lettera del 24 maggio 1940, ivi, p. 85).

³ *Spocr. a scusa.*

⁴ Con sottolineatura.

6.

¹ È probabile che il breve testo di questa cartolina riguardi la vicenda delle traduzioni in tedesco di alcuni testi montaliani, a cui si accenna già nella lettera 4. del 17 agosto 1939; si ripresenta infatti la medesima triangolazione di personaggi, Traverso, Bazlen e Leifhelm. Le «poche speranze» saranno allora legate al fatto che la pubblicazione delle versioni tedesche di *Arsenio* e di *Notizie dall'Amiata* ha incontrato delle difficoltà, quanto meno in relazione al periodico menzionato nella lettera 4., «Corona», sul quale difatti i testi non comparvero.

² Il termine impiegato da Montale, «copia», induce a supporre che i testi da inviare a Leifhelm siano pressoché inediti, non reperibili altrimenti. Pertanto, potrebbe trattarsi delle poesie destinate a confluire in *Finisterre* che a questa data erano già state pubblicate su rivista (il cui recupero è meno agevole rispetto a quello di un libro, specie negli anni della Guerra) o che erano state soltanto redatte: *La bufera* («Tempo», a. v, n. 89, Milano, 6-13 febbraio 1941), *Lungomare* («Il Tesoretto», Almanacco de «Lo Specchio», Milano, Mondadori, 1941), *Su una lettera non scritta* e *Nel sonno* («Primato», a. 1, n. 12, 15 agosto 1940), *Serenata indiana* (posseduta da Contini in dattiloscritto con data «Nov. '40»), *Gli orecchini* («Prospettive», a. iv, n. 11-12, 15 dicembre 1940) e *La frangia dei capelli...*(«Domus», n. 160, Milano, aprile 1941).

Evidentemente Traverso è intermediario tra Montale e Leifhelm; la raccomandazione «salutale e ringraziato» conferma proprio che egli avrebbe dovuto scrivere al traduttore tedesco.

³ Con sottolineatura.

7.

¹ La lettera è dattiloscritta, salvo qualche aggiunta a penna, come si segnala nelle apposite Note.

² Due articoli di Traverso, su Bontempelli e Malipiero, apparvero sul «Mondo» nel 1946, rispettivamente il 20 aprile (p. 5) e il 20 luglio (p. 4).

Il primo numero del periodico quindicinale era uscito il 7 aprile del 1945; Montale vi avrebbe collaborato fino all'aprile 1946 «traendone nel 1966 gli otto articoli di natura più propriamente politica raccolti in *Auto da fè* (Milano, il Saggiatore)» (*Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, cit., cfr. Merlanti, p. 95). Una lettera a Lucia Rodocanachi, tramite dei rapporti fra Montale e alcuni amici poeti liguri, contiene un'esortazione parallela a quella qui rivolta a Traverso: «Lavoro (poco) a questa brutta rivista. Di a Barile e a Sbarbaro di mandarci qualcosa» (Lettera del 24 giugno 1945, ivi, p. 95).

³ La rivista fu fondata nell'aprile del 1945 insieme ad Alessandro Bonsanti, Arturo Loria, Eugenio Scaravelli.

L'inserzione di «poco» è collocata nell'interlinea. *Una virgola è spscr. al punto fermo.*

⁴ «dal» e «affino Eugenio Montale» sono stati inseriti a penna.

⁵ Con sottolineatura.

⁶ Il toponimo è stato inserito a penna.

Su Ugo Capocchini (cfr. lettera 2.)

L'abolizione del 'Lei' fu imposta dal fascismo nel tentativo, poco riuscito, di far subentrare l'uso del 'voi', e si può supporre che con l'affermazione adoperata nella lettera 2., Montale intenda mostrare l'esito paradossale seguito alla disposizione dal regime. Infatti, Ugo Capocchini sembra chiamato in causa come esempio di personaggio del tutto marginale rispetto alla cultura ufficiale, rappresentata invece dall'affermato giornalista Ugo Ojetti, da Montale stesso definito «uno dei nostri académiciens di maggior spicco» oppure «l'elegante *arbiter* del gusto di un paio di generazioni borghesi». ¹ Proprio in questo scritto del 1946 si trova un'osservazione relativa a Ojetti, e a quello che potremmo definire l'«ojettismo» allora imperante, utile per comprendere il senso della frase in questione, ossia emerge come «l'uso del "voi"», specie nel suo valore formale di allineamento al regime, fosse per il poeta un motivo esemplarmente connesso a Ojetti. ² Di conseguenza, è verisimile supporre che la scelta di Ca-

¹ Rispettivamente in *Scrittori toscani contemporanei*, del 1931 (SM1, pp. 445-447) e in *Spirito di Firenze* (Ivi, pp. 671-672). Tra le altre testimonianze circa Ugo Ojetti (1871-1946), «Personaggio assai corteggiato dai letterati a causa della sua autorevolezza, si attirò anche non pochi sarcasmi» (G. MARCENARO, *Eugenio Montale*, Milano, Mondadori, 1999, cfr. pp. 149-150), si segnala che Marcenaro riporta un passo di una lettera a Lucia Rodocanachi del 23 maggio 1938 in cui il poeta ironizza su Ojetti: «Ho visto ieri Ojetti, molto cortese con me, e ho saputo il nome dei fiori del suo giardino, dal quale Ella può dedurre la principale caratteristica della Sarfatti, quella che l'ha fatta prescegliere dalla Metro Goldwyn Mayer per la *Carne e il diavolo* (scena finale). Ma che fiori ha Ojetti nel suo giardino? Ecco quello che non potrò dirle mai!». Contribuisce alla definizione del personaggio di Ugo Ojetti (il «mostro di Lochness», così com'è talvolta definito nel carteggio con Clizia) il racconto della 'storica' gaffe di Umberto Saba nell'occasione del suo incontro con il noto giornalista, di cui abbiamo testimonianza in una lettera a Irma del maggio 1934: «Saba è finalmente partito. L'ho portato alla redazione di PAN, dove ha incontrato Ojetti, e ha combinato una serie di guai. Prima ha cominciato a chiamarlo «Signor Ojetti», anziché Eccellenza – poi ha lodato le sue calze e la sua cravatta, infine ha fatto capire che lo riteneva finanziatore dell'antiquario De Marinis, che è ritenuto un losco affarista. Ojetti, pallido, ha lasciato dire: poi, il giorno dopo, quando Saba non c'era più, ha prorotto in espressioni di odio profondo e in propositi di vendetta e di persecuzioni. È un uomo che non si decide a morire, e finché è vivo bisogna fare i conti con lui!» (*Lettere a Clizia*, cit., p. 83).

² «Come mai un uomo dotato di così autentiche qualità e di un indiscutibile amore per l'arte e per le lettere del nostro Paese, ha avuto un'efficacia su professori in fregola di modernità che ne imitavano lo stile, lodavano con lui l'uso del «voi» o condannavano a morte il punto esclamativo, ma non ha lasciato una forte impronta

pocchini come rappresentante del polo opposto della situazione, dal momento che all'abolizione del 'lei' propenderà, e in maniera irriverente, per il 'tu', presupponga proprio la sua distanza da questa posizione socio-culturale.

Egli, alla fine degli anni Venti circa, era entrato stabilmente in rapporto con i letterati e gli artisti delle Giubbe Rosse. Montale lo ricorda nella lettera del 21 febbraio 1936 a Irma Brandeis: «And then I'll speak to the coming friend (?), Antonio Delfini, Bonsanti, the painter Capocchini, M. Mégroz, reader at the University, and perhaps Palazzeschi and the Catholic writer, whore-lover, Carlo Bo».¹ Quanto alla sua carriera, le monografie dedicategli offrono informazioni dettagliate circa la graduale affermazione artistica conseguita in particolare nell'arco degli anni Trenta.² Tuttavia, si direbbe che a tali risultati non abbia fatto riscontro il riconoscimento di un vero prestigio, nemmeno da parte degli amici del Caffè, a giudicare dalle testimonianze raccolte nel catalogo di una mostra-omaggio organizzata a Firenze nel 1978, firmate da Annigoni, Batocchi, Bigongiari, Bo, Bonsanti, Camarlinghi, Federici, Giampieri, Luzi, Macrì, Masciotta, Miccini, Parronchi, Santi, Seroni, Scatizzi, Tassi, Zamboni, e dallo stesso Montale nel suo breve contributo sfuggito ai compilatori delle *Prose* per il Meridiano. Nel fascicolo in questione, *Ugo Capocchini. Opere 1927-1977*, catalogo della mostra (Firenze 1978) a cura di R. Tassi, Firenze, Tip. nazionale, 1978, lo scritto montaliano, *Per Capocchini*, figura a pagina 38:

nella nostra cultura? Deficienza di carattere o anche unilateralità, superficialità d'ingegno?» (*Spirito di Firenze*, cit., p. 671; c.vo mio).

¹ *Lettere a Clizia*, cit., p. 204. In *Nota* i curatori forniscono un contesto: «L'“American Bar” della stazione di Santa Maria Novella [...] era diventato un luogo di ritrovo per i letterati e gli artisti della città; tra i suoi frequentatori, oltre a personaggi già ricorrenti in queste lettere, figurano qui anche il pittore Ugo Capocchini e Carlo Bo».

² «Il Premio del Podestà del 1931 e la grande Medaglia d'argento all'Esposizione nazionale del sindacato, nello stesso anno, confermano l'apprezzamento per il lavoro dell'artista toscano. Nel 1937 realizza la sua prima mostra personale alla Galleria fiorentina Cavallotti e Botti e viene presentato dall'amico e collega Giovanni Colacicchi. Nel 1940 gli viene dedicata una sala alla xxii Biennale di Venezia dove gli viene assegnato anche uno dei premi del Ministero della Pubblica Istruzione. L'anno successivo riceve il premio Bergamo in seguito all'invio da parte di Romano Bilenchi di un dipinto di donna di sua proprietà alla manifestazione. Sempre nel 1941 viene nominato “per chiara fama” docente di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Firenze» (cfr. *Un artista del Novecento: Ugo Capocchini (Barberino Val d'Elsa 1901-Firenze 1980)*, a cura di P. Cassinelli e D. Viggiano, Firenze, Edifir, 2001).

Racconta Michelangelo Masciotta che un giorno io avrei consigliato a Capocchini di procurarsi le buone grazie di qualche critico “di grido” per raggiungere quella fama che ancora gli mancava e che il pittore stesso sembrava scarsamente bramoso di conseguire. È probabile che il burlesco aneddoto sia vero ma non si riesce a immaginare quali titanici sforzi l'assurda impresa sarebbe costata a Capocchini, un artista che non ha mai fatto nulla per costruire un'immagine di se stesso, un cliché facilmente esportabile in casa nostra e fuori.

Conosco Capocchini da quarant'anni, per vent'anni ho vissuto nella sua città eppure non sono mai entrato nello studio del pittore e nemmeno ho chiesto di farlo. Capocchini non rende facili simili approcci.

C'è in lui, come nella sua pittura, un'assoluta incapacità di costruire una seconda immagine di se stesso, per uso esterno. La sua pittura è natura, non programma, e senza programmi non si naviga sulla cresta dell'onda.

Nelle sue opere migliori Capocchini è rudemente ma anche profondamente uomo di casa nostra. Ma il suo colpo di mano, il suo colpo d'ala non conoscono né la volgarità né la violenza. E l'uomo (se quarant'anni bastano per conoscersi) è quel che la sua pittura rivela: un artista fortemente radicato in una tradizione che non consente nulla a chi sia fatto di fumo e soltanto di questo. È un privilegio che nessun critico “di grido” potrà mai contestare a Capocchini (ammesso che di tali esperti o presunti tali non si sia perduta la traccia).

La testimonianza mette in evidenza proprio l'atteggiamento defilato del pittore davanti alla possibilità di adoperarsi per ottenere maggiore considerazione e prestigio; l'aneddoto di Michelangelo Masciotta da cui Montale prende le mosse per il suo ritratto di Capocchini è raccontato a pagina 2 del volumetto *Ugo Capocchini, catalogo della mostra (Firenze 1972)*, in cui Masciotta ricorda come al consiglio montaliano di affidarsi a qualche critico autorevole per essere ‘lanciato’ Capocchini rispose: «non voglio essere un pittore radiocomandato». Comunque, tra i contributi antologizzati nel catalogo della mostra fiorentina del '78 insieme a quello di Montale,¹ emergono informazioni utili alla comprensione della frase della nostra missiva. Ad esempio, veniamo a sapere dalle parole di Dante Giampieri, che conobbe Capocchini nel '39, che «Alle Giubbe Rosse si parlava di lui più come giocatore di bocchette e di goriziana che come pittore.

¹ Alcuni dei quali individuati e raccolti, come ad esempio *Mite e fermissimo maestro* di Mario Luzi, ora in *Luzi critico d'arte*, a cura di N. Micieli, Firenze, LoGisma editore, 1997.

Solo *en passant* si ammetteva che era anche un bravo pittore». ¹ Ma se questo dato ben si accorda con il carattere dimesso che dalla testimonianza di Montale in particolare sembra contraddistinguere il pittore, dettagli contrastanti sono forniti da Piero Bigongiari, ² tanto che, in conclusione, ne deriva che Capocchini era un artista che «non fece nulla per costruire un'immagine di se stesso», per dirla con Montale, e insieme un «dandy» con qualche tenue e dissimulata ambizione, come illustra Bigongiari. Senz'altro si può concludere che Montale abbia voluto offrire a Traverso un'immagine divertente e polemicamente paradossale mettendo a confronto questo pittore che nel mondo della cultura non godeva di nessun prestigio, ma anzi, forse era oggetto di ironica compassione, e il personaggio del tutto opposto di Ugo Ojetti, esponente della 'potente' famiglia degli «arbitri della cultura». ³

¹ Il titolo del contributo è *Capocchini, Montale, Delfini*, a p. 31 del fascicolo.

² «[...] Anche il dandy Capocchini, l'elegante frequentatore di sarti rinomati come il collezionista Hevandro Franchi, e invidiato benevolmente da tutti noi che non avevamo merce di scambio da proporre al tagliatore principe ed esibitore di mitiche, inarrivabili stoffe inglesi, mi pare come il figlio di Maia che per la bisogna del furto sacro si era arrangiato, per non farsi riconoscere nelle tracce che anch'egli lasciava, delle strane suole, con rami di mirto e tamarindo, legate sotto i piedi. Le scarpe a carro armato di Ugo direi che avessero inconsciamente la stessa funzione depistatoria. [...] Egli ha lasciato il suo mezzanino-osservatorio in piazza Cavalleggeri per andare ad abitare in un sontuoso appartamento di piazza Beccaria [...]» (p. 23).

³ Così lo descrive Montale in alcune lettere a Lucia Rodocanachi (*Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, cit., cfr. il saggio di F. Merlanti, p. 44).

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Gennaio 2011

(CZ 2 · FG 3)

