

Montale traduce il Cid di Corneille : analisi metrica e stilistica

Elena Coppo

▶ **To cite this version:**

Elena Coppo. Montale traduce il Cid di Corneille : analisi metrica e stilistica. Humanities and Social Sciences. 2015. dumas-01196092

HAL Id: dumas-01196092

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01196092

Submitted on 9 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici
e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna (LM-14)
Curriculum Francesistica e Italianistica
Percorso binazionale - Doppio titolo

Université Stendhal Grenoble 3
UFR de Langues étrangères
Département Lettres et arts du spectacle

Master 2 Lettres-Langues
Spécialité Études françaises-
Études italiennes
Parcours binational - Double diplôme

Montale traduce il *Cid* di Corneille

Analisi metrica e stilistica

Relatore:
Prof. Andrea Afribo

Directeur:
M. Serge Stolf

Laureanda:
Elena Coppo
Nr. Matr. 1079160

A.a. 2014/2015

Indice

	Introduzione	p. 3
1.	La *Nota* alla traduzione	9
2.	I versi	17
2.1.	Gli alessandrini	18
2.2.	Gli endecasillabi	25
2.3.	I versi liberi	29
3.	Rime e suoni	35
3.1.	La soppressione della rima	36
3.2.	Le alternative alla rima	45
3.3.	Le sdrucciole	49
4.	Sintassi e retorica	55
4.1.	La *variatio* sintattica e l'*enjambement*	56
4.2.	L'*enjambement* e la frammentazione sintattica	63
4.3.	La concentrazione espressiva e le integrazioni	74
5.	Il lessico	79
5.1.	La *variatio* lessicale	79
5.2.	La brevità espressiva	86
5.3.	Lessico di Corneille e lessico di Montale	95
6.	Le *Stances de Rodrigue*	103
	Conclusioni	119
	Bibliografia	123

Introduzione

Fra il 1956 e il 1965 la Edizioni Radio Italiana, la casa editrice della RAI, pubblicò una collana di dieci volumi dedicata a "I Classici del Teatro". Usciti in maniera regolare, ad un anno di distanza l'uno dall'altro, essi raccolgono opere teatrali di varia origine ed epoca, tanto italiane quanto straniere – queste ultime tradotte in italiano. L'operazione risulta particolarmente interessante perché, come tutti i volumi editi dalla ERI-RAI, anche questi rappresentano una sorta di registrazione dell'attività svolta dalla Radio Italiana, perciò il loro scopo è innanzitutto quello di documentare quanto era già stato in precedenza eseguito alla radio: in questo caso, i cicli teatrali trasmessi dal Terzo Programma.

Le circostanze e le finalità dell'elaborazione di questa collana vengono presentate da Bonaventura Tecchi, chiamato, in quanto esperto di letteratura tedesca, ad introdurre il primo volume, sul *Teatro tedesco dell'età romantica*. Nella *Prefazione*, Tecchi spiega che

> i cicli teatrali del TERZO PROGRAMMA hanno per scopo talvolta di illustrare i grandi periodi della storia del teatro, trasmettendo per ciascun autore almeno un'opera di quelle di maggior significato; talvolta, invece, si propongono di far conoscere l'intera parabola della produzione di un autore, raggruppando le sue opere secondo un punto di vista particolare.[1]

Così, anche all'interno della collana, volumi dedicati al *Teatro spagnolo del secolo d'oro* (1957) o al *Teatro francese del romanticismo* (1963) si alternano a quelli riguardanti singoli autori, ad esempio Goldoni (1961) e Metastasio (1962). A testimoniare la versatilità della raccolta, compaiono anche un volume di *Fiabe teatrali* (1958) e uno, il decimo, sulla *Drammaturgia nuova: raccolta di drammi e commedie scritte per la televisione* (1965).

Se l'origine documentaria della collana giustifica la scarsa omogeneità nell'organizzazione tematica dei volumi, anche la selezione dei testi teatrali che essi contengono può talvolta sorprendere, poiché, come sottolinea ancora Tecchi, la RAI ha cercato di dare spazio «ad opere o del tutto sconosciute o scarsamente note al pubblico

[1] Tecchi 1956, p. XIII.

italiano»[2]. All'interno del volume che maggiormente ci interessa in questa sede, il quinto, dedicato al *Teatro francese del grande secolo* (1960), troviamo quindi nomi poco noti, come quelli di Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Jean Rotrou e Philippe Quinault, accanto a Corneille, Molière e Racine; di Molière, il più presente in questo volume, oltre al *Tartufo* e all'*Anfitrione* troviamo anche *Le Preziose Ridicole* e *L'improvvisazione di Versaglia*; di Racine, non la *Fedra* ma l'*Andromaca* e il *Britannico*; di Corneille, soltanto il *Cid*.

I testi teatrali stranieri, come si è già accennato, vengono tutti presentati nella traduzione italiana, ed è importante precisare che tali traduzioni non sono il frutto di una scelta tra quelle già esistenti, ma sono state realizzate appositamente per l'occasione: dalla già citata *Prefazione* infatti apprendiamo anche che «per la maggior parte delle opere straniere [la RAI] ha provveduto a traduzioni completamente originali»[3]. Traduzioni nuove, quindi, pensate per l'obiettivo specifico della lettura e dell'ascolto alla radio, e non per la pagina stampata, alla quale sono state affidate soltanto in un secondo momento. Per un traduttore, questa distinzione non è di poco conto, motivo per cui Bonaventura Tecchi avverte la necessità di metterla in evidenza, concludendo così la sua *Prefazione*:

> E sia lecito ricordare che il presente volume, come tutti quelli editi dalla Edizioni Radio Italiana, ha come scopo primo e fondamentale di documentare quanto fu già eseguito dalla RAI in determinate circostanze.
> Adesso che il lettore con più calma e lentezza può leggere quel che rapidamente udì, non dimentichi questi presupposti.[4]

Per quanto riguarda i traduttori, un rapido sguardo agli indici dei vari volumi rivela la presenza di nomi piuttosto illustri, come quelli di Franco Fortini o di Carlo Emilio Gadda; il volume sul *Teatro francese del grande secolo*, in particolare, vanta la partecipazione di Vittorio Sereni, che traduce Jean Rotrou, di Salvatore Quasimodo per il *Tartufo* di Molière, di Mario Luzi per l'*Andromaca* di Racine, e infine di Eugenio Montale per il *Cid* di Corneille.

Che Montale sia stato, oltre che poeta, anche traduttore di poesia, è cosa ben nota, nonostante egli abbia sempre fatto riferimento in maniera fortemente riduttiva a questa

[2] *Ibid.*, p. XIII.
[3] *Ibid.*, p. XIII.
[4] *Ibid.*, p. XVI.

attività, arrivando persino a definirla «forzata e sgradita»[5]. Nei difficili anni fra il 1938 e il 1943, dopo che fu costretto a lasciare la direzione del Gabinetto Vieusseux a causa del suo rifiuto di iscriversi al partito fascista, le traduzioni rappresentarono per Montale il solo mezzo di sostentamento («i soli *pot boilers* a me concessi», come le definì nella *Nota* che accompagna la prima edizione del *Quaderno di traduzioni*, del 1948[6]), il che spiega perché questa attività fu da lui percepita come «forzata e sgradita»; tuttavia, nel momento stesso in cui ne dà tale definizione, Montale ne riconosce anche il valore di apprendistato tecnico, funzionale allo sviluppo della sua produzione poetica originale.

Quanto agli autori da lui tradotti, alcuni sono ricordati più frequentemente di altri: in particolare Shakespeare, soprattutto per i tre sonetti contenuti nel *Quaderno di traduzioni*, e T.S. Eliot, le cui traduzioni montaliane vengono studiate nel quadro di un'indiscutibile affinità poetica. Ma le esperienze di Montale come traduttore sono più variegate, come emerge anche da questa sua breve rassegna:

> Ho tradotto molto: cinque drammi di Shakespeare (*Amleto*, *Racconto d'inverno*, *La commedia degli errori*, *Timone d'Atene* e *Giulio Cesare*); il *Cid* di Corneille; il *Faust* di Marlowe; il *Billy Budd* di Melville; parecchi *entremeses* e racconti di Cervantes; un volume intero di liriche straniere (*Quaderno di traduzioni*) ecc.[7]

Queste poche righe risalenti al 1960 contengono quello che è di fatto l'unico accenno di Montale alla sua traduzione del *Cid*, di quello stesso anno: una traduzione, dunque, riconosciuta ma certo non particolarmente valorizzata dal suo autore, e rimasta pressoché ignota.

Si tratta, tuttavia, di una traduzione importante, per due ragioni principalmente: innanzitutto, per il prestigio del testo di partenza, che è uno dei più grandi capolavori del teatro francese del XVII secolo, un'opera che fin dal trionfo della sua prima rappresentazione – al Théâtre du Marais, nel gennaio 1637 – riscosse un successo senza precedenti e consacrò il suo autore tra i più grandi poeti del già *grand siècle*; un'opera

[5] Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, pp. 561-569, cit. p. 567. La prima pubblicazione di questo autocommento risale tuttavia al 1946, in «La Rassegna d'Italia», I, pp. 86-88.

[6] La *Nota* all'edizione del 1948 (assente invece in quella del 1975) viene riportata interamente da Lonardi 1980a, p. 144. Lonardi ritiene comunque che l'accenno alla sua «forzata e sgradita attività di traduttore» possa essere verosimilmente riferito alle traduzioni più estese, o ad alcune di esse, ma certo non alle liriche contenute nel *Quaderno*, che «rappresentano, rispetto a quelle, la zona della libertà nei confronti di quella della dura necessità (adombrata in quei *pot boilers*)». *Pot boilers* tra i quali non si può comunque di certo annoverare la traduzione del *Cid*, essendo questa ben più tarda (1960).

[7] Montale, *E. M., «Poesie»*, in *Sulla poesia*, pp. 87-91, cit. p. 90. Si tratta della *Prefazione* all'edizione svedese degli *Ossi di seppia*, nella traduzione Gösta Andersson, del 1960.

della quale intere generazioni hanno imparato dei brani a memoria, e il cui valore è tuttora riconosciuto.

In secondo luogo, all'interno del corpus delle traduzioni montaliane, la presenza del *Cid* è notevole anche, semplicemente, in quanto traduzione dal francese: come si ricava dalla breve rassegna sopra citata, la lingua e la letteratura più frequentata dal Montale traduttore è stata quella inglese, seguita dalla spagnola. Anche considerando la composizione del *Quaderno di traduzioni*, di cui Montale in questo passo non specifica il contenuto, la classifica non cambia: tra le poesie presenti all'interno del volume, quelle tradotte dall'inglese sono decisamente la maggioranza, cui si affianca un gruppetto di testi tradotti dallo spagnolo, mentre c'è un unico caso di versione dal francese, rappresentato da *La berline arrêtée dans la nuit* di Oscar Venceslas de Lubicz-Milosz, scrittore di lingua francese ma di origini lituane[8]. Tuttavia, la *Berlina ferma nella notte* non è certo un'opera che possa essere paragonata alla traduzione del *Cid*, e anzi ne mette in evidenza l'unicità nel panorama delle traduzioni di Montale.

Le circostanze speciali della sua elaborazione – commissionata dalla RAI e finalizzata alla lettura alla radio – contribuiscono poi a farne un testo sicuramente degno di nota. Come si è già accennato, si tratta dell'unica opera corneliana inserita all'interno del volume in questione. Dal momento che essa è stata oggetto, nel tempo, di numerose modifiche da parte di Corneille, ed ha conosciuto varie edizioni, è indispensabile precisare che la versione del *Cid* tradotta da Montale è quella definitiva, del 1682, benché non venga data alcuna indicazione esplicita in proposito[9]. D'altra parte, l'inserimento di questo testo nella raccolta sembra essere stato curato con una certa attenzione. Innanzitutto, se ciascuna traduzione viene fatta precedere da una breve presentazione di Giovanni Macchia, curatore del volume, nel caso del *Cid* tale presentazione è accompagnata da una serie di testi preliminari (la cui traduzione, come

[8] All'interno del *Quaderno di traduzioni* trovano posto, oltre ai sonetti XXII, XXIII e XLVIII di Shakespeare e ad alcuni frammenti del suo *Midsummer-Night's Dream*, poesie di William Blake, Emily Dickinson, Gerard Manley Hopkins, Herman Melville, Thomas Hardy, James Joyce, W. B. Yeats, Djuna Barnes, Ezra Pound, T. S. Eliot, Leonie Adams e Dylan Thomas (dall'inglese); il *Cant espiritual* di Joan Maragall e sei liriche di Jorge Guillén (dallo spagnolo); *La berline arrêtée dans la nuit* di Lubicz-Milosz; un caso particolare è rappresentato dalla poesia *I barbari* di Costantino Kavafis, di cui viene fornito il testo originale in neogreco, ma che Montale afferma di aver tradotto dall'inglese (vd. *Nota* a *Quaderno di traduzioni*, p. 13) e che può dunque rientrare nel primo gruppo. Una lista completa delle traduzioni di Montale e delle loro diverse edizioni si trova invece in Barile 1977, pp. 257-261.

[9] Generalmente nell'elaborazione del *Cid* si distinguono quattro fasi, corrispondenti ad altrettante edizioni: 1637 (l'originale), 1648, 1660 e 1682. Per le varianti, che permettono di ricondurre facilmente la traduzione montaliana all'ultima di queste edizioni, si rinvia a *Œuvres Complètes*, pp. 1477 e segg.

viene specificato, è stata curata direttamente dall'editore), che negli altri casi sono più scarsi o del tutto assenti: abbiamo la *Lettera dedicatoria alla signora Duchessa d'Aiguillon*, l'*Avvertenza* e la *Disamina*[10]. Cosa ancora più importante, il testo del *Cid* è preceduto da una *Nota* alla traduzione, caso unico all'interno del volume: evidentemente Montale è il solo, fra i vari traduttori presenti, che abbia avvertito l'esigenza di spiegare seppur brevemente le scelte metriche da lui operate.

Ai fini dell'analisi metrica e stilistica della traduzione montaliana, mi è sembrato utile cominciare proprio da un'attenta lettura della *Nota* in questione, che ne rappresenta il naturale e necessario punto di partenza, e che consente anche di approfondire alcune questioni di carattere storico legate alla traduzione italiana dei classici teatrali francesi. In seguito, lo studio procederà prendendo in considerazione dapprima gli aspetti più prettamente metrici trattati anche dalla *Nota*, vale a dire la versificazione e la questione della rima, per passare poi all'esame di altre componenti più legate allo stile, quali la sintassi e il lessico. La distinzione tra questi aspetti è necessaria per mantenere un certo ordine nello sviluppo della trattazione; è evidente, tuttavia, che essi sono strettamente connessi l'uno all'altro, e che non avrebbe senso pretendere di esaminarli ciascuno in maniera del tutto indipendente: l'analisi del testo nel suo complesso, come quella dei singoli estratti che ne verranno di volta in volta presi in considerazione, si pone come obiettivo una visione d'insieme.

[10] Nella prima versione del *Cid*, del 1637, la lettera dedicatoria era indirizzata a Mme de Combalet: il nome venne corretto a partire dal 1648 con quello della Duchessa d'Aiguillon, nome che Mme de Combalet aveva assunto già dal 1638. L'edizione del 1648 venne inoltre accompagnata dall'*Avertissement* dell'autore, sostituito nell'edizione del 1660 dall'*Examen*. Qui i due testi vengono riportati entrambi.

1. La *Nota* alla traduzione

Come si è già accennato, la traduzione di Montale è immediatamente preceduta da una breve ma intensa annotazione, qui sotto riportata, che non solo fornisce informazioni importanti ai fini dell'analisi della traduzione stessa, costituendone l'indispensabile punto di partenza, ma contiene inoltre alcune osservazioni che risultano di grande interesse anche indipendentemente dal rapporto diretto con il testo al quale si riferiscono.

NOTA

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

L'incipit di questo breve paragrafo è una semplice constatazione e al tempo stesso un giudizio netto. Nello spazio di appena una riga viene decisamente esclusa la possibilità di tradurre il *Cid* in martelliani, vale a dire in quei doppi settenari così chiamati perché introdotti in Italia, nell'ambito specifico della versificazione teatrale, da Pier Iacopo Martello, tragediografo vissuto fra il XVII e il XVIII secolo. Attestato nella poesia del Duecento[11], poi praticamente scomparso dalla tradizione italiana, il doppio settenario viene a questo punto riproposto come forma metrica chiaramente di importazione, nata dalla volontà di riprodurre nella lingua e nella metrica italiana l'alessandrino francese, proprio nel momento in cui il teatro francese in alessandrini è al suo apogeo. Tra il doppio *hexasyllabe* francese e il doppio settenario italiano c'è una perfetta corrispondenza, tanto più che entrambi risultano organizzati in distici a rima baciata. Pertanto, quella di considerare il martelliano come il naturale corrispettivo italiano

[11] L'esempio più famoso nella poesia medievale italiana è fornito dal *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, in strofe costituite da tre alessandrini e un distico finale di endecasillabi.

dell'alessandrino francese, e quindi di tradurre gli alessandrini rimati di Corneille con dei martelliani rimati allo stesso modo, non sembra affatto un'idea peregrina. Del resto appena quattro anni prima, nel 1956, era stata pubblicata la traduzione del *Sid*[12] (grafia fonetica qui preferita a quella tradizionale) da parte di Ugo Dettore, che giustificava la propria scelta del martelliano, benché nel suo caso non rimato, considerando questo tipo di verso come «il miglior avvicinamento all'alessandrino francese»[13]. Molto più di recente lo stesso giudizio è stato espresso, con convinzione ancora maggiore, da Giancarlo Monti, curatore dell'ultima traduzione italiana del *Cid*, apparsa nel 2012 nella collana "I Classici" Feltrinelli: nella *Nota del traduttore* che anche in questo caso viene fatta precedere al testo, Monti si dichiara soddisfatto della scelta metrica compiuta per questo come per altri suoi lavori:

> Fin da quando, alla fine degli anni novanta, mi sono dedicato alla traduzione in versi di alcune tragedie di Corneille (*Médée*, *Le Cid*, *Cinna*) e di Racine (*Andromaque*, *Phèdre*, *Bérénice*), non ho avuto dubbi sul fatto che la scelta obbligata per rendere fedelmente gli "alessandrini" francesi fosse il "martelliano" a rima baciata […].[14]

«Scelta obbligata», dunque, ma non condivisa da Montale, per il quale i martelliani a rima baciata rappresentano sì la prima possibilità da prendere in considerazione, ma soltanto per escluderla. La scelta metrica apparentemente più naturale viene così sottoposta ad una decisa svalutazione, più ancora della *pièce* del 1873 qui impiegata come secondo termine di paragone, e composta appunto in martelliani: *Una partita a scacchi* di Giuseppe Giacosa, librettista che Montale ammirava molto, e le cui opere arrivò a definire dei «quasi capolavori»[15] – definizione che comunque non modifica il senso del paragone.

In realtà, nella tradizione metrica italiana, il martelliano non ha mai ricoperto un ruolo di protagonista. Il suo utilizzo è sempre rimasto piuttosto secondario, anche nella traduzione di opere francesi, ambito per il quale si potrebbe pensare che sia stato

[12] Dettore 1956. Essendo di pochi anni precedente a quella di Montale, questa traduzione risulta particolarmente utile per instaurare un confronto a tutti i livelli, dalle scelte di carattere più generale fino alla resa di singoli passaggi o termini. Verrà quindi richiamata spesso nel corso della trattazione.
[13] *Ibid*., p. 9.
[14] Monti 2012, p. 75. Anche a questa traduzione si farà spesso riferimento per un confronto: il suo interesse risiede soprattutto nel fatto che si tratta della più recente traduzione italiana del *Cid* in circolazione.
[15] Montale *Fuori di casa*, p. 332.

progettato ad hoc. Introdotto all'inizio del Settecento, proprio quando il grande teatro francese del secolo precedente cominciò ad essere tradotto in italiano, il verso proposto da Martello non riuscì mai ad intaccare, nemmeno in questo settore, il prestigio dell'endecasillabo. Nel suo studio dedicato proprio alle traduzioni settecentesche dei tragici francesi[16], Tobia Zanon osserva che, rispetto a quelle in endecasillabi (o in endecasillabi e settenari), le traduzioni in martelliani furono «molto poche sul piano numerico e quasi nulle sul piano qualitativo»[17]. Una così netta preferenza per l'endecasillabo, proprio là dove parrebbe naturale l'impiego del martelliano, si spiega tenendo conto della finalità di queste traduzioni, che si proponevano non come semplici imitazioni degli originali francesi, ma come testi letterari da inserirsi a pieno titolo nella tradizione poetica (e quindi metrica) italiana. In questa prospettiva, il martelliano prometteva di riprodurre fedelmente la forma metrica dei modelli francesi, ma non forniva loro una risposta poetica adeguata. «Gli stessi scrittori», secondo Brugnolo, «l'hanno sentito per lo più come un metro, come dire?, un po' eccentrico, anzi – e questo proprio nei migliori – sperimentale: insomma, qualcosa di "esterno" (e non soltanto perché è un verso "di importazione"), di calcolato»[18]. Così anche Giuseppe Baretti, che tradusse tutte le tragedie di Corneille – compreso il *Cid*, nel 1747 – pur assumendo una posizione decisamente critica nei confronti dell'endecasillabo sciolto[19], scelse di utilizzare questo metro, e se prese in considerazione la possibilità di usarne altri[20], fu tentato dalla terza o dall'ottava rima, certo non dal martelliano.

Il contesto novecentesco in cui si collocano tanto la traduzione di Montale quanto quelle sopra ricordate di Dettore e Monti è naturalmente ben diverso, tuttavia è ancora possibile interpretare le scelte metriche operate da questi traduttori in relazione al fine che essi si propongono. La scelta del martelliano si giustifica con la volontà di aderire il più possibile alla forma metrica dell'originale, in quanto permette effettivamente di riprodurne in italiano i versi e, volendo, anche le rime. Il traduttore che sceglie i versi sciolti, invece, non mette necessariamente in secondo piano tale principio di fedeltà formale al testo di partenza, ma lo intende in maniera più complessa, alla luce della tradizione poetica della lingua di arrivo.

[16] Zanon 2009.
[17] *Ibid.*, p. 35.
[18] Brugnolo 1996, p. 257.
[19] Beltrami 2011, p. 132.
[20] Zanon 2009, p. 22.

Nel caso specifico, la scelta metrica di Montale viene esposta in maniera piuttosto chiara: si tratta di «versi lunghi irregolari», dunque versi liberi la cui misura – questo si intende generalmente per "lunghi" – è superiore a quella dell'endecasillabo. Una caratteristica che accomuna «quasi tutti» questi versi è la presenza di una cesura che, spiega Montale, permette di inserire versi più brevi, quindi pari o inferiori all'endecasillabo, quando il testo richieda una traduzione breve e concisa.

La soluzione individuata da Montale gli consente quindi di elaborare la traduzione senza l'impedimento di una rigida gabbia metrica, garantendogli una libertà che va in due direzioni. Da un lato, gli assicura un margine sillabico più ampio di quello offerto dagli endecasillabi o anche dai martelliani, permettendogli di sviluppare il discorso in maniera più distesa. In effetti, come osserva ancora Giancarlo Monti nella sua *Nota*, nemmeno le quattordici sillabe del martelliano risultano sempre sufficienti a riprodurre il contenuto di un alessandrino di dodici sillabe, poiché accade di frequente che le parole francesi siano più brevi delle loro corrispondenti italiane, e ad aumentare il computo intervengono anche differenze apparentemente di poco conto (come il fatto che in francese gli aggettivi possessivi non siano preceduti dall'articolo, mentre in italiano sì)[21].

D'altro canto, la forma scelta da Montale è pensata per consentire anche l'inserimento di versi brevi: se la tendenza più comune, nel passaggio dal francese all'italiano, è quella ad ampliare il testo di partenza, questa possibilità può costituire una sorta di correttivo, mettendo il traduttore nella condizione di poter riprodurre l'essenzialità di quei passi che, se ampliati, perderebbero in valore oltre che in fedeltà all'originale.

La volontà di «tradurre restando fedeli al testo», emerge anche dall'osservazione successiva, che mette in rapporto la scelta metrica con l'effetto ritmico: la presenza della cesura nella maggioranza dei versi lunghi ha come conseguenza la loro bipartizione, la suddivisione in due unità; i versi brevi corrispondono ad una soltanto; il risultato è quindi un susseguirsi di unità metriche «abbastanza uniform*i*», e tale è il ritmo che ne deriva e che imita almeno, non potendolo davvero riprodurre, quello dell'originale.

[21] Monti 2012, p. 75-76.

Il punto successivo sul quale la *Nota* si sofferma è quello fondamentale della rima. Montale non soltanto dichiara di aver eliminato le rime, ma precisa ulteriormente il suo modo di procedere e giustifica la sua scelta sulla base di un confronto tra la lingua francese e quella italiana. Esclusa l'ipotesi di mantenere nella traduzione le *rimes plates* di Corneille, una delle strade possibili sarebbe stata quella di tradurre semplicemente, disinteressandosi alla riproduzione delle rime nella lingua di arrivo; è chiaro però che, data la prossimità delle lingue in questione, capita talvolta che le rime del testo francese passino naturalmente alla traduzione italiana; si tratta di un fenomeno che può avvenire in maniera piuttosto frequente, ma certo non sistematica, e che rischia quindi di minare l'uniformità stilistica del testo di arrivo. Montale afferma chiaramente di non essersi limitato al disinteresse per la riproduzione delle rime, ma di aver operato consapevolmente per sopprimerle, là dove esse erano per caso rimaste, rendendo così il testo italiano uniformemente non rimato.

Le rime baciate che caratterizzano i distici corneliani vengono definite da Montale «povere». In metrica francese, questo aggettivo ha un preciso significato tecnico: la *rime pauvre* è infatti la rima minima, quella che riguarda esclusivamente la vocale tonica finale. Ma in realtà le rime di questo tipo non compaiono in Corneille che molto raramente. In questo caso la denominazione utilizzata da Montale può indicare in senso più generale rime facili, tra parole di uso comune, non particolarmente ricercate. Tali rime, secondo la *Nota*, possono essere ammissibili soltanto «in una lingua felpata come la francese». L'aggettivo «felpata» scelto da Montale è particolarmente interessante e sembra richiamare il dibattito che nel XVIII secolo oppose la lingua italiana a quella francese proprio sulla base della rima: questa risultava infatti «essentielle à la poésie française»[22], come scrisse Voltaire, mentre alla poesia italiana, all'epoca caratterizzata dall'impiego sempre più esteso del verso sciolto, veniva riconosciuta la possibilità di farne a meno – e tale indipendenza dalla rima appariva allora un segno di nobiltà, che accomunava la poesia italiana a quella antica. Ora l'affermazione di Montale, per quanto certamente estranea a tali giudizi di valore, rimane difficile da interpretare: l'aggettivo «felpata» sembrerebbe riguardare la sonorità del francese, avvertita come più attutita, smorzata, rispetto a quella dell'italiano; per questo motivo, le rime semplici

[22] Cfr. Zanon 2009, p. 20, nota 5. La citazione è tratta dal *Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke*, in apertura del *Brutus* (1730).

che in francese appaiono naturali, in italiano risulterebbero eccessivamente pesanti e monotone. Di qui la scelta di eliminarle completamente.

Per apprezzare meglio questa politica montaliana, può essere utile instaurare anche in questo caso un confronto con le già citate traduzioni di Dettore e di Monti. Il primo utilizza, come si è accennato, «il martelliano senza rima, ravvivato a tratti da qualche rima di conclusione o accentuativa»[23]: la rima dunque non è sistematica, ma compare di tanto in tanto, in genere tra parole che rimano nel testo francese e continuano a rimare anche una volta tradotte. Si tratta di una scelta che esclude la ricerca della rima ad ogni costo, evitando così al traduttore di intervenire troppo pesantemente sul testo; quest'ultimo, tuttavia, perde un poco in termini di uniformità. Inoltre, in questo modo le rime riprodotte acquistano, nella traduzione, un risalto di cui non necessariamente godevano nel testo originale, interamente rimato. Quanto a Giancarlo Monti, la sua scelta dei martelliani a rima baciata lo obbliga a mettere in atto una serie di strategie, di cui dà conto nelle sua *Nota*, che comprendono l'uso di sinonimi e soprattutto la modifica dell'ordine delle parole all'interno del verso (per esempio, è frequente la posposizione in ultima sede di infiniti e participi passati che favoriscono la realizzazione di rime desinenziali). Nonostante questi espedienti, comunque, la rima non è sempre possibile, ed è necessario talvolta accontentarsi di consonanze e assonanze. Chiaramente, l'obbligo della rima influenza notevolmente la traduzione, con il rischio di condurre alle «gravi alterazioni» a cui accenna Montale.

Infine, vale la pena di soffermarsi sull'annotazione conclusiva, riguardante la destinazione del testo tradotto. Essa riecheggia in parte l'esortazione finale della *Prefazione* di Bonaventura Tecchi, che invitava il lettore a ricordare come i testi presentati fossero stati pensati prima per l'ascolto e solo poi per la lettura. Anche la traduzione montaliana, quindi, è stata elaborata per essere ascoltata, prima che letta, e questa diversa finalità deve essere tenuta in considerazione. Essa implica innanzitutto una certa indipendenza della traduzione rispetto al suo testo di partenza, poiché impedisce il confronto diretto, visivo, con quest'ultimo. La traduzione di Montale quindi non è stata pensata per essere affiancata, verso per verso, al testo di Corneille;

[23] Dettore 1956, p. 9.

così giustamente anche all'interno del volume, come tutte le altre traduzioni, essa viene presentata senza l'accompagnamento del testo originale a fronte.

In realtà, come vedremo, si tratta nel complesso di una traduzione decisamente fedele al testo di partenza, che segue quasi sempre verso per verso. Tuttavia, dal momento che nelle pagine successive verranno spesso affiancati degli estratti del testo di Corneille e della traduzione di Montale, è necessario anticipare qui brevemente due osservazioni che sorgerebbero spontanee dal confronto, e sulle quali comunque si ritornerà in seguito. La prima è che il testo francese e quello italiano non hanno esattamente la stessa estensione, perché di fatto il *Cid* di Corneille conta 1840 versi, mentre quello di Montale soltanto 1797. In parte questo è dovuto alla tendenza montaliana alla brevità e alla concentrazione, che lo porta talvolta a tradurre due versi con uno soltanto; ma a fare la differenza sono soprattutto le omissioni, i versi non tradotti, che si concentrano in particolare nel I atto, soggetto ad una riduzione che lo distingue da quelli successivi. Di conseguenza, affiancando i versi francesi alla loro traduzione italiana, sarà necessario seguire due numerazioni diverse[24].

All'interno del I atto si situa anche l'unica modifica, rispetto a Corneille, nell'articolazione delle scene. Nel testo francese la II scena del I atto vede la partecipazione dell'Infanta e della sua governante, Leonora; verso la fine, tuttavia (più precisamente all'altezza del v. 141) l'Infanta invita Leonora ad uscire e, prima di seguirla, si prende un momento per formulare in solitudine una breve preghiera. In Montale, l'uscita di Leonora segna invece il passaggio ad una nuova scena, la III, che si esaurisce nella preghiera dell'Infanta. Rimane quindi, fino alla fine del I atto, una discrepanza tra le scene del testo francese e di quello italiano, che ne conta una in più.

Se la fruizione orale fa passare in secondo piano la corrispondenza perfetta con il testo originale, essa rende inoltre meno percepibili alcuni aspetti della traduzione, come la varia misura dei versi, e dà particolare risalto ad altri, quelli legati in maniera più specifica al ritmo. Montale mira ad ottenere, come dice, «un martellamento ritmico abbastanza uniforme», ma al tempo stesso, attraverso la scelta dei versi irregolari e soprattutto la soppressione delle rime, sembra voler imprimere al discorso un carattere leggero e naturale, evitando che tale «martellamento» risulti troppo marcato e pesante all'ascolto.

[24] Non ci sarà bisogno invece di fare lo stesso per gli estratti delle traduzioni di Dettore e di Monti, nelle quali la numerazione dei versi corrisponde sempre perfettamente a quella di Corneille.

Va notato comunque che le scelte metriche e stilistiche montaliane fin qui analizzate sono strettamente personali: sebbene tutte le traduzioni contenute nel volume in questione siano state elaborate con lo stesso fine, quello appunto della lettura alla radio, esse non sono state influenzate da alcuna esigenza di uniformità, come emerge da un rapido confronto. Vi compaiono, ad esempio, due opere di Jean Desmarets de Saint-Sorlin e di Philippe Quinault tradotte entrambe da Maria Luisa Spaziani in martelliani a rima baciata, mentre Vittorio Sereni traduce la *Laure persécutée* di Jean Rotrou in una libera alternanza di doppi settenari, settenari ed endecasillabi; i due testi di Racine, *Andromaque* e *Britannicus*, sono tradotti rispettivamente da Mario Luzi e Alessandro Parronchi in versi liberi, e Salvatore Quasimodo sceglie la prosa per il *Tartuffe* di Molière. È evidente quindi che ai traduttori non sono state imposte norme comuni, ma che ognuno di loro ha potuto scegliere liberamente le modalità con cui tradurre il proprio testo, il che rende ancora più interessante lo studio di questo *Cid* di Montale.

2. I versi

Sulla base della *Nota*, i versi utilizzati da Montale nella sua traduzione possono essere ricondotti a due categorie: una principale rappresentata dai «versi lunghi irregolari» e una secondaria costituita dai «versi più brevi». Poiché i primi sono «quasi tutti divisi da una cesura», tale distinzione può coincidere con quella tra versi composti e non. In tal caso, il confine tra gli uni e gli altri è rappresentato dal verso di 12 sillabe, difficilmente classificabile, dal momento che lo si può interpretare di volta in volta come un semplice dodecasillabo (o un endecasillabo ipermetro) o come un verso doppio (6+6) o composto (7+5, o viceversa). La misura massima è invece più facile da individuare, ed è rappresentata dal verso di 18 sillabe (doppio novenario). Si tratta in realtà di due estremi piuttosto rari: se i versi di 12 sillabe rappresentano soltanto poco più del 2% del totale, i doppi novenari sono appena una decina; entro tali limiti, i versi utilizzati sono formati dall'unione di due emistichi che misurano ciascuno dalle 5 alle 9 sillabe.

Le combinazioni possibili sono molte e permettono senza dubbio una notevole varietà, ma non vengono tutte impiegate con la stessa frequenza: il tipo di verso in assoluto più utilizzato, che costituisce una sorta di misura standard, è formato da due emistichi di 7 o 8 sillabe metriche ciascuno: dunque, 7+7, 7+8, 8+7 o 8+8. I versi riconducibili ad uno di questi quattro schemi rappresentano una maggioranza schiacciante, pari al 70% del totale, con un'oscillazione che va dal minimo del I atto al massimo del IV: in effetti, si può notare un incremento nell'utilizzo di queste tipologie versali, che aumenta costantemente nei primi quattro atti (60%, 65%, 74%, 79%) per poi ridursi un poco nell'ultimo (71%). Da un atto all'altro, questi versi sembrano così affermarsi come i versi cardine della traduzione montaliana, e la loro affermazione lascia alle altre tipologie uno spazio sempre più ridotto.

Alla luce di questi dati, appare forse meno netta la contrapposizione sviluppata nel capitolo precedente fra i martelliani impiegati da altri traduttori e i versi liberi scelti da Montale: questi ultimi, pur garantendo al poeta ampio spazio di manovra, mostrano comunque una tendenza ad avvicinarsi alla misura dei primi, che riproduce in italiano la misura dell'alessandrino francese. Tanto più che, se si considerano singolarmente le

quattro varianti individuate, lo schema 7+7 risulta decisamente preponderante, al punto da meritare una trattazione più approfondita.

2.1. Gli alessandrini

Dopo quanto si è detto nel primo capitolo commentando l'affermazione montaliana relativa ai martelliani e richiamando lo statuto problematico di questo verso, può stupire la constatazione che a questa categoria appartiene un numero significativo dei versi utilizzati da Montale. Posto che questi sono, come esplicitamente dichiarato, versi irregolari, e che quindi la loro classificazione metrica non è e non può essere sempre univoca, è possibile tuttavia individuare una certa quantità di versi sicuramente etichettabili come doppi settenari: versi che, per il computo delle sillabe e per la loro suddivisione in due emistichi, marcata dalla sintassi o ancor di più dalla punteggiatura, sono riconducibili senza difficoltà allo schema 7+7 (schema che, va precisato, ammette uscite tronche o sdrucciole tanto nel primo quanto nel secondo emistichio). Fatta questa dovuta premessa, si può affermare che tali versi rappresentano una percentuale notevole, pari a quasi il 40% del totale.

Vale la pena di sottolineare, tuttavia, che non c'è contraddizione con il rifiuto di Montale per i martelliani a rima baciata. Il traduttore che, in nome della fedeltà formale al testo corneliano, scelga di utilizzare questo metro non può che farlo in maniera assoluta e inequivocabile. I martelliani sono tali in quanto organizzati in una successione di distici a rima baciata[25]; non a caso, come si è visto, Ugo Dettore avverte la necessità di giustificare l'assenza della rima, che pure non elimina del tutto. Nel caso di Montale, si preferisce qui parlare di doppi settenari o alessandrini, la cui presenza isolata o in brevi successioni, per quanto notevole, si inscrive all'interno di un contesto di innegabile libertà metrica. La scelta di dedicare una particolare attenzione a questa specifica tipologia di versi e all'impiego che ne viene fatto non mira certo a mettere in dubbio che la traduzione montaliana sia in «versi lunghi irregolari», ma è giustificata

[25] La serie di distici a rima baciata è l'unico raggruppamento strofico ammesso da Martello, sulla base del modello francese. Inoltre, il verso da lui teorizzato presenta altre limitazioni, quali l'uscita parossitona per entrambi gli emistichi (che rende costante il computo di 14 sillabe) e la cesura caratterizzata dalla coincidenza di pausa metrica e pausa sintattica. Queste caratteristiche rendono i due emistichi sostanzialmente autonomi, come lo stesso Martello riconosce nei suoi scritti teorici, affermando che essi potrebbero anche essere stampati separatamente (Brugnolo 1996, pp. 260-261).

della presenza consistente e ben definita dei doppi settenari, nonché dal peculiare rapporto che essi instaurano con gli alessandrini francesi.

Una prima osservazione possibile riguarda la distribuzione dei doppi settenari all'interno dei cinque atti che compongono la traduzione montaliana. Essa segue un andamento che corrisponde grossomodo a quello già descritto per l'insieme dei versi in due emistichi di 7/8 sillabe: se, come si è detto, la percentuale complessiva di doppi settenari è vicina al 40%, essa risulta tuttavia più bassa nel I atto (30%), aumenta nel II (35%) e arriva al culmine nel III (44%) per poi stabilizzarsi. Diventano mano a mano più frequenti, nel corso del testo, anche le sequenze di tre, quattro, sei versi successivi, tutti riconducibili a questo schema. Si evidenzia quindi una progressione nell'utilizzo di questi versi, o una loro progressiva inclusione nel tessuto metrico della traduzione.
Mano a mano che il loro impiego diventa più cospicuo, si definisce gradualmente anche la funzione degli alessandrini che, grazie alla loro struttura simmetrica, chiara e ben delineata – "regolare", in un contesto di metrica libera – risultano particolarmente adatti alla resa di passaggi caratterizzati da una certa enfasi retorica.
Un primo esempio si può ricavare già all'interno del I atto, dove come si è detto gli alessandrini sono meno frequenti, ma la scena in cui maggiormente si concentrano è quella del confronto tra il Conte e Don Diego (scena III in Corneille, IV in Montale). La preferenza accordata dal re al secondo, appena nominato precettore del principe, scatena l'invidia e la collera del primo. Don Diego cerca di spostare la conversazione dalla decisione del sovrano – che, in quanto tale, non si discute – alle nozze tra suo figlio Rodrigo e Chimena, figlia del Conte, ma quest'ultimo è ancora lontano dall'aver espresso tutta la sua indignazione:

À des partis plus hauts ce beau fils doit prétendre ;
Et le nouvel éclat de votre dignité
Lui doit enfler le cœur d'une autre vanité.
Exercez-la, monsieur, et gouvernez le Prince ;
Montrez-lui comme il faut régir une province,
Faire trembler partout les peuples sous sa loi,
Remplir les bons d'amour, et les méchants d'effroi ;
Joignez à ces vertus celles d'un capitaine :
Montrez-lui comme il faut s'endurcir à la peine,
Dans le métier de Mars se rendre sans égal,
Passer les jours entiers et les nuits à cheval,
Reposer tout armé, forcer une muraille,

Et ne devoir qu'à soi le gain d'une bataille.

	Vostro figlio più alti partiti può pretendere	1 3 6	2 4 6
	e un'altra vanità dovrà gonfiargli il cuore,	2 6	2 4 6
160	ora che più risplende la vostra degnità.	1 4 6	2 6
	Provate questa, dunque, e ammaestrate il principe:	2 4 6	4 6
	insegnategli come si regge una provincia,	3 6	2 6
	fate tremare ovunque sotto la legge i popoli,	1 4 6	1 4 6
	colmate d'amore i buoni e di spavento i malvagi.	2 5 7	4 7
165	Unite a tali virtù quelle di un capitano:	2 4 7	1 6
	ch'egli apprenda da voi a indurirsi al dolore,	3 6	3 6
	a farsi senza pari nelle arti marziali,	2 4 6	3 6
	a passare a cavallo interi giorni e notti,	3 6	2 4 6
	a riposare armato, a forzare bastioni,	4 6	3 6
170	a non dover la vittoria ad altri che a se stesso.	4 7	2 6

Dal punto di vista metrico, in questo brano della traduzione montaliana prevalgono decisamente i doppi settenari, al cui schema sfuggono appena i vv. 164-165 e 170, doppio ottonario il primo, ottonari nel primo emistichio gli altri due. Per il resto, il riproporsi della struttura 7+7 è evidente (l'unica eccezione è forse data dal primo verso, in cui la cesura cadrebbe fra aggettivo e sostantivo: *più alti* // *partiti*). Tuttavia, la successione di versi dello stesso tipo non inibisce la varietà ritmica, che è anzi notevole, dal momento che nessun verso ripete lo schema accentuativo del precedente. In effetti, compaiono in questo breve estratto tutti gli schemi prosodici più comuni nei doppi settenari utilizzati da Montale: l'accento di 3ª, che è in assoluto il più frequente, può trovarsi soltanto nel primo emistichio (vv. 158, 160 e 168), soltanto nel secondo (vv. 167 e 169) o, più raramente, in entrambi (v. 166); seguono gli schemi di 2ª (primo emistichio del v. 159, secondo dei vv. 160 e 162), e di 2ª 4ª (vv. 161 e 167 al primo emistichio, vv. 158, 159 e 168 al secondo); ma troviamo anche alcuni esempi di settenari di 1ª 4ª (v. 163, primo emistichio) o soltanto di 4ª (v. 169, primo emistichio), decisamente più rari. Mancano invece all'appello altri schemi comunque meno frequenti, come quelli di 1ª 3ª (es. v. 327: «V'ama ancora il sovrano: // lenite il suo corruccio») o soltanto 1ª (es. v. 330: «Tale disobbedienza // non è poi un delitto»). Non è del tutto assente nemmeno l'accento di 5ª (come al secondo emistichio del v. 47: «Voi potete comprendere // s'egli perderà tempo»). Già questa rapida rassegna è sufficiente ad evidenziare la grande versatilità con cui Montale utilizza questi versi, impiegando tutti gli schemi accentuativi possibili, in tutte le possibili combinazioni; soprattutto,

sono molto rari i versi che ripropongono lo stesso schema in entrambi gli emistichi, e ancora più rari i casi di versi consecutivi con lo stesso schema accentuativo.

Tornando al brano sopra riportato, si può affermare che l'effetto complessivo non è affatto monotono, ma martellante al punto giusto per rendere il carattere di questa risposta decisamente "bellicosa", tanto nel tono quanto nei contenuti. Il ritmo si fa incalzante soprattutto in corrispondenza dei versi dedicati all'enumerazione delle abilità che Don Diego dovrà trasmettere al giovane principe. Si tratta di due sequenze che in Corneille corrispondono ai vv. 174-176 e 178-182, introdotte entrambe dall'esortazione *Montrez-lui comme il faut* seguita da una serie di infiniti. Va notato innanzitutto che Montale non traduce i due attacchi uguali allo stesso modo, ma preferisce variare: così leggiamo nel primo caso *insegnategli come* (v. 162) e nel secondo *ch'egli apprenda da voi* (v. 166). Nella prima di queste due sequenze, inoltre, è interessante il fatto che Montale trasformi gli infiniti *faire* e *remplir* di Corneille in due imperativi: il risultato è che il Conte, con un misto di invidia e di scherno, attribuisce all'ormai anziano Don Diego il compito non solo di insegnare all'erede al trono come agire, ma di agire in prima persona come un sovrano: «fate tremare ovunque sotto la legge i popoli, / colmate d'amore i buoni e di spavento i malvagi». Ai vv. 166-170, invece, la traduzione di Montale mette maggiormente in evidenza, rispetto all'originale, l'elenco delle abilità militari richiamate dal Conte, attraverso un'anafora di "*a* + infinito" che interessa l'incipit di verso (*a farsi*, *a passare*, *a riposare*, *a non dover*) ma anche di emistichio (*a indurirsi*, *a forzare*), e che viene messa in rilievo a livello fonico dalle molte consonanze in /r/ intervocalica: agli infiniti *passare*, *riposare*, *forzare* si aggiungono *dolore*, *pari* (a sua volta in assonanza con *marziali*), *interi* e *vittoria*.

In questo passo, dunque, la raffinata costruzione retorica non soffoca ma valorizza l'impeto del Conte, deluso nelle sue ambizioni, convinto di poter essere un maestro di gran lunga migliore per l'erede al trono; come affermerà poco più avanti, «ogni giorno, ogni istante, per darmi ancora fama / aggiunge lauri a lauri, e vittorie a vittorie» (vv. 188-9): solenne rivendicazione, ulteriormente sottolineata dalla ripetizione nel primo verso e dal parallelismo nel secondo, ed affidata anche in questo caso ad un distico di alessandrini; distico caratterizzato oltretutto dal chiasmo ritmico, dal momento che il

primo e il quarto emistichio sono anapestici, mentre il secondo e il terzo giambici[26]. La coppia di doppi settenari rappresenta una soluzione metrica adottata nella traduzione di molte sentenze o frasi ad effetto, come quella, pronunciata ancora una volta dal Conte, all'inizio dell'atto successivo: «Chi non teme la morte non teme le minacce. / Il mio cuore sovrasta le peggiori disgrazie» (vv. 356-357); oppure quella con cui Chimena rivela alla nutrice quale sarà la sua linea di condotta nei confronti di Rodrigo: «Salvare la mia gloria, finire questa pena, / ed insistere, e perderlo, per poi morire anch'io» (vv. 804-805). Si possono ricordare anche l'attacco solenne con cui il re accoglie Rodrigo dopo la vittoria sui Mori: «Erede generoso d'una preclara stirpe / che fu sempre sostegno e gloria di Castiglia» (vv. 1164-1165); o la massima pronunciata ancora dal re proprio alla fine dell'opera: «Il tempo assai sovente può rendere legittimo / ciò che fu giudicato dapprima criminoso» (vv. 1769-1770).

L'enfasi retorica si unisce ad un certo gusto per l'orrido in alcuni passi caratterizzati anch'essi dall'uso di questo tipo di versi: ad esempio, quello in cui Chimena descrive al re il ritrovamento del cadavere di suo padre, in una pozza di sangue (II, VIII): «quello che ancora fuma, sgorgando, di corruccio / vedendosi versato per altri, non per voi, / quel sangue che neppure la guerra ha osato spargere» (vv. 622-624). La stessa insistenza sul tema del sangue si ritrova, più oltre, nel dialogo fra Chimena e Rodrigo (III, IV), venuto ad offrirle la spada con cui le ha ucciso il padre: «Poi mi risponderai solo con questa spada. / Ancora tutta intrisa del sangue di mio padre!» (vv. 814-815); e ancora: «È tinta del mio sangue. – Affondala nel mio, / e perderà così il colore del tuo» (vv. 820-821).

Quest'ultimo esempio consente di introdurre un'ulteriore osservazione legata all'impiego dei doppi settenari: la loro struttura simmetrica li rende particolarmente congeniali alla costruzione dei versi a gradino, per i quali sono molto spesso utilizzati. Nella maggior parte dei casi, il gradino si colloca in corrispondenza della cesura, evidenziando così la bipartizione metrica nei due emistichi. La scena appena richiamata

[26] A proposito degli alessandrini montaliani, in Brugnolo 1996, pp. 272-273, si nota che non è rara in Montale la presenza di questi versi in distici, non rimati ma metricamente perfetti, e caratterizzati proprio dalla «rigorosa disposizione chiastica dei membri ritmici, anapestici agli "estremi", giambici all'interno». Ne vengono riportati due esempi: «di colonne e di salci ai lati e grandi salti / di lupi nei giardini tra le vasche ricolme» (*Tempi di Bellosguardo*, I, vv. 7-8) e «Ascoltare era il solo tuo modo di vedere. / Il conto del telefono s'è ridotto a ben poco» (*Xenia* I, 9).

del dialogo fra Chimena e Rodrigo ne contiene molti esempi: «Miracolo d'amore! – E colmo di miseria!» (v. 942); «Oh, mortali dolori! – Oh, inutili rimpianti!» (v. 948). Ma un altro caso significativo è rappresentato da questo frammento tratto dalla fine del II atto (vv. 606-608), in cui si alternano le voci di Chimena e di Don Diego, giunti contemporaneamente di fronte al sovrano:

Chimena: Sire, Sire, giustizia!
Don Diego: Ascoltateci, Sire!
Chimena: Mi getto ai vostri piedi.
Don Diego: Ed io ai vostri ginocchi.
Chimena: Io domando giustizia.
Don Diego: Ascoltate me pure.

I due emistichi possono anche scomporsi a loro volta in più battute: «Oh, ch'io muoia! – Va' dunque. // – Che cosa hai tu deciso?» (v. 937). Nell'esempio seguente (III, IV, vv. 920-921), ad un verso che già in Corneille era suddiviso in tre battute, Montale aggiunge un gradino ulteriore, che anticipa il contenuto del verso successivo creando un *enjambement*. Così ciascuno dei due emistichi corrisponde a ben due battute:

Chimena: Va', non ti odio.
Don Rodrigo: Lo devi.
Chimena: Non posso.
Don Rodrigo: Così poco
temi tu dunque il biasimo e le voci degli altri?

Più rari sono i casi nei quali il gradino non rispetta la divisione dei due emistichi, ma la sintassi e la punteggiatura consentono comunque di ricostruire la struttura del doppio settenario, come nel dialogo carico di tensione che precede il duello tra il Conte e il giovane Rodrigo: «Parla. – Toglimi un dubbio: // tu conosci Don Diego?» (v. 360), o in quello tra Chimena e la sua nutrice, quando la ragazza confessa di amare ancora Rodrigo nonostante abbia ucciso suo padre: «Sì, lo confesso. – E dunque // che pensate di fare?» (v. 803).

Vale la pena di soffermarsi un momento sulla scena da cui da cui è tratto quest'ultimo verso (III, III), perché essa fornisce un esempio di come i doppi settenari possano essere impiegati anche in sequenze dedicate all'espressione dei sentimenti e dei dilemmi interiori dei personaggi. Nei versi qui sotto riportati, Chimena rivela alla nutrice Elvira

che il combattimento fra Rodrigo e suo padre, già conclusosi con la morte di quest'ultimo, è ancora in corso nel suo cuore:

	Rodrigue dans mon cœur combat encor mon père :		
815	Il l'attaque, il le presse, il cède, il se défend,		
	Tantôt fort, tantôt faible, et tantôt triomphant ;		
	Mais, en ce dur combat de colère et de flamme,		
	Il déchire mon cœur sans partager mon âme ;		
	Et quoi que mon amour ait sur moi de pouvoir,		
820	Je ne consulte point pour suivre mon devoir ;		
	Je cours sans balancer où mon honneur m'oblige.		
	Rodrigo nel mio cuore combatte ancora mio padre;	2 6	2 4 7
	e l'incalza, l'attacca, è in difesa, resiste,	3 6	3 6
	ora forte, ora debole e talora trionfante;	3 6	3 6
	ma in questa dura lotta di collera e di fiamme	2 4 6	2 6
775	il mio cuore egli lacera, non già la mia ragione,	3 6	2 4 6
	e per quanto potere abbia su me l'amore,	3 6	1 4 6
	non voglio interrogarlo per seguire il dovere:	2 6	3 6
	corro senza esitare dove l'onore mi obbliga.	1 3 6	1 4 6

Questi versi, tutti doppi settenari tranne il primo (che conta una sillaba in più nel secondo emistichio), appaiono caratterizzati da un ritmo rapido e incalzante, adatto alla descrizione del duello che ha luogo nell'animo della protagonista: la prevalenza, dal punto di vista prosodico, di schemi ad un solo accento, per lo più di 3ª, contribuisce a creare questo effetto, così come l'asindeto del verso 772, che ripropone del resto quello corneliano, e la presenza di varie parole sdrucciole all'interno dei versi (*debole*, *collera*, *lacera*). Si notino in particolare i versi 772-773, che presentano uno schema prosodico identico, con accenti di 3ª e 6ª in tutti e quattro gli emistichi: ne risulta un andamento rapido ma cadenzato, che subisce tuttavia un'impennata nel secondo verso grazie alla variazione introdotta dalla sdrucciola *debole* alla fine del primo emistichio. Dal confronto con il testo francese emerge che la traduzione si mantiene molto vicina all'originale, seguendolo parola per parola; al v. 776 l'inversione, rispetto ad esso, dei sostantivi *potere* e *amore* può anche essere funzionale ad evitare la rima *potere-dovere* (*pouvoir-devoir*) con il verso successivo; essa però sopravvive come rima al mezzo, e si inserisce all'interno di una catena di consonanze in /r/ che interessa gli ultimi tre versi (*potere*, *amore*, *seguire*, *dovere*, *esitare*, *onore*). L'unico altro lieve allontanamento dall'originale è forse rappresentato dalla traduzione di *âme* con *ragione* (v. 775), che rende più netta l'opposizione con *cuore*: a questo proposito si può notare che anche

Dettore nella sua traduzione ha scelto di non rendere *âme* con *anima* ma con *mente* («fa a brandelli il mio cuore senza toccar la mente»).

Il passo appena analizzato è tratto, come si è detto, da una scena di dialogo tra Chimena e la sua governante Elvira, sebbene il ruolo della prima sia naturalmente preponderante. Ma l'opera di Corneille prevede anche momenti in cui uno dei personaggi, solo sulla scena, apre il suo cuore esibendosi in un monologo: in questi casi, l'espressione dei suoi sentimenti, delle sue paure e dei suoi desideri assume una connotazione diversa, e il tono altrove solenne ed enfatico lascia spazio ad un'ispirazione più specificamente lirica. Ebbene, in questi passaggi i doppi settenari non sono del tutto assenti, ma si può osservare che la loro percentuale cala notevolmente, rispetto alle scene circostanti: evidentemente il ritmo di questo tipo di versi viene giudicato poco adatto all'espressione lirica, per la quale vengono preferite soluzioni diverse. Infatti, la diminuzione dei doppi settenari si accompagna in questi casi all'aumento di versi di altro tipo: gli endecasillabi e i versi brevi, del cui impiego si tratterà nei paragrafi successivi.

2.2. Gli endecasillabi

Pur rientrando nella categoria dei «versi più brevi», gli endecasillabi meritano sicuramente una trattazione a parte. La loro presenza all'interno della traduzione montaliana non è molto forte – certo non può essere paragonata a quella degli alessandrini – ma risulta comunque significativa, per la distribuzione di questi versi nell'arco del testo e per l'impiego che ne viene fatto: in modo simile agli alessandrini, anche gli endecasillabi rappresentano un polo di attrazione "regolare" nel contesto versoliberista.

La loro entità complessiva è, come si è detto, piuttosto debole, e riguarda appena il 10% dei versi utilizzati. La percentuale potrebbe aumentare, benché non di molto, se si calcolassero anche gli endecasillabi "atipici", a cominciare dai versi di 12 sillabe che potrebbero essere considerati endecasillabi ipermetri, specialmente se, come spesso avviene, sono caratterizzati da schemi prosodici compatibili con quelli degli endecasillabi regolari, come nell'esempio che segue (I, II, vv. 122-124):

Elvira: E sperate nel cielo: è troppo giusto

per lasciare in un lungo supplizio la virtù.
Chimena: Spero solo di perdere la speranza.

Il v. 124 della traduzione montaliana è di dodici sillabe, accentato sulla 3ª e sulla 6ª (oltre che sull'11ª); questo schema lo avvicina all'endecasillabo regolare costituito dal v. 122, da cui è separato soltanto da un alessandrino. Inoltre, la presenza della sdrucciola *perdere* all'interno del verso ne consentirebbe la pronuncia "rubata"[27] di cui ha parlato Mengaldo in relazione al falso endecasillabo novecentesco, con riferimento in particolare agli *Ossi di seppia* montaliani.
Oltre a quello degli endecasillabi ipermetri, un altro caso particolare è quello degli endecasillabi intraversali, di cui riporto qualche esempio:

446 *Tu non devi però temerlo tanto:* egli t'ama
1180 Sii ora il Cid: *e che questo gran nome tutto vinca*;
1646 *O volete sventura su sventura*, dolore su dolore?

Misure endecasillabiche sono riconoscibili all'interno di versi di varia misura, ma soprattutto all'interno dei doppi settenari: in effetti, sono abbastanza numerosi i casi di versi che possono essere analizzati sia come doppi settenari sia come forme costituite dall'unione di un endecasillabo, per lo più evidenziato sintatticamente, e di un verso più breve; in genere, l'endecasillabo è riconoscibile nella prima parte del verso, mentre il secondo segmento, decisamente più breve, è in *enjambement* con il verso successivo:

67 *Quest'amore che colma i due di gioia,* come
74 *È un tiranno che mai risparmia alcuno.* Questo
243 *Lascia dunque quest'ultimo degli uomini*, abbandonami
468 *Ahimè quanta inquietudine ho nel cuore!* Compiango
786 *Lasciate questo tragico proposito,* signora,
1599 *Elvira, quanto sono da compiangere!* Soffro

Come nota Brugnolo, «questa dell'endecasillabo 'occultato' nell'alessandrino, parte integrante di esso (e per lo più, si capisce, parte iniziale, e dunque endecasillabo *a maiore*) è in realtà una modalità ritmica assai frequente nella versificazione otto-

[27] Mengaldo 1991, p. 44. Per pronuncia "rubata" si intende quella che si ottiene «applicando anche all'interno la regola per cui in fine di verso una sdrucciola equivale a una piana con una sillaba in meno – cioè, nell'esecuzione "rubando"». Come esempio viene proposto il verso «con strepe*re* di muletti e di carriole», tratto da *Caffè a Rapallo* di Montale.

novecentesca» ma non diffusa alla stessa maniera in tutti i poeti: viene «attualizzata spesso e volentieri da un D'Annunzio, da un Montale, da un Luzi»[28].

Al di là di questi fenomeni di certo significativi ma molto difficili da quantificare, se si prendono in considerazione esclusivamente gli endecasillabi regolari, si osserva che il loro impiego nel corso nella traduzione segue una linea curiosamente inversa rispetto a quella descritta per i doppi settenari: pur nelle percentuali decisamente più basse, si evidenzia infatti una loro progressiva diminuzione dal I al IV atto (14%, 11%, 7%, 5%) con una lieve ripresa nel V (8%). Sembra quindi possibile individuare una relazione particolare tra questi due tipi di versi, nella quale all'aumento degli uni corrisponde la diminuzione degli altri, e viceversa.
Questa sorta di complementarità[29] è evidenziata anche dal fatto che alessandrini ed endecasillabi vengono utilizzati insieme in molti passaggi della traduzione; i versi qui sotto riportati, tratti dall'inizio dell'opera (I, I), ne sono un esempio:

Que t'a-t-il répondu sur la secrète brigue
Que font auprès de toi don Sanche e don Rodrigue ?
N'as-tu point trop fait voir quelle inégalité
Entre ces deux amants me penche d'un côté ?

E che t'ha detto, poi, di quel segreto insistere, 2 4 6 2 4 6
presso di te, di Sancio e di Rodrigo? 1 4 6 10
Non hai svelato quale inclinazione, 2 4 6 10
tra i due innamorati, mi spinge da una parte? 2 6 2 6

In questo caso le due domande che Chimena, ansiosa di conoscere il parere di suo padre, rivolge ad Elvira, vengono rese con una struttura metrica a chiasmo, in cui i due endecasillabi centrali sono compresi fra due alessandrini. Dal punto di vista contenutistico, è notevole la traduzione di *brigue* con *insistere*, che sfrutta le potenzialità dell'infinito sostantivato, forma molto più frequente in italiano che in francese; inoltre, esso sintetizza l'intera espressione "faire brigue", consentendo di

[28] Brugnolo 1996, p. 264. Come esempio, per quanto riguarda Montale, viene citato il verso «si svolge a stento il canto delle ombrelle dei pini» (*Elegia di Pico Farnese*, v. 24).
[29] Sullo speciale rapporto tra questi due tipi di versi ci si sofferma ancora in Brugnolo 1996, p. 274: «In definitiva, e più in generale, suggerirei di interpretare il sistema prosodico di Montale come fondato essenzialmente – per quanto riguarda i versi "lunghi" – su due misure base, endecasillabo e alessandrino (che non a caso convivono perfettamente anche nelle traduzioni poetiche: cfr. *Billy in catene* da Melville, *L'indiano all'amata* da Hardy) e sulle loro due rispettive varianti: endecasillabo "regolare" e dodecasillabo, da un lato, alessandrino "regolare" e tredecasillabo dall'altro».

omettere il verbo *font* e quindi di ridurre il v. 14 alla misura dell'endecasillabo. Al v. 15, lo stesso risultato viene ottenuto traducendo la costruzione "faire voir" con l'unico verbo "svelare", per altro di tono decisamente più elevato. Infine, è interessante la traduzione di *inégalité* con *inclinazione*, poiché la valenza particolarmente ampia del sostantivo francese[30] ne richiedeva in italiano uno molto più preciso (così anche Dettore traduce con *parzialità*).

Proprio la presenza di questo stesso termine francese richiama un altro breve passaggio caratterizzato dall'impiego incrociato di endecasillabi e alessandrini: si tratta ancora di una serie di interrogativi che Chimena rivolge, in questo caso, a Rodrigo (V, I):

1515 Quelle inégalité ravale ta vertu ?
Pourquoi ne l'as-tu plus, ou pourquoi l'avais-tu ?
Quoi ? n'es-tu généreux que pour me faire outrage ?
S'il ne faut m'offenser, n'as-tu point de courage ?

1470	Quale incertezza vince il tuo coraggio?	1 4 6 8 10
	Perché l'hai tu perduto? E donde mai l'avesti?	2 4 6 2 4 6
	Sei forse generoso solo per farmi ingiuria?	2 6 1 4 6
	Non hai più cuore se non devi offendermi?	2 4 8 10

Qui sono gli endecasillabi a racchiudere gli alessandrini, e l'*inégalité* che spinge Rodrigo ad accettare in partenza la sconfitta nel duello contro Don Sancio viene tradotta da Montale con *incertezza*[31] (Dettore la rende invece con *crisi improvvisa*). Il secondo verso offre poi un esempio significativo della tendenza montaliana alla variazione sintattica, che verrà meglio analizzata in seguito: i due *pourquoi* di Corneille vengono tradotti in maniera diversa, il primo con *perché* e il secondo con *donde*.

Tornando all'uso complementare di queste due tipologie versali, va notato che coppie costituite da un endecasillabo e un alessandrino, o viceversa, vengono spesso impiegate nella traduzione di brevi frasi particolarmente significative, come quella con la quale Don Diego chiarisce il rapporto che intercorre fra lui e il Conte: «Infine, se vogliamo risparmiare i discorsi, / voi siete oggi ciò ch'io fui un giorno» (I, IV, vv. 197-198); o quella con cui Chimena prevede la sofferenza che l'aspetta: «Questo uragano porta la minaccia / di un sicuro naufragio, non saprei dubitarne» (II, III, vv. 412-413); o infine, la dichiarazione del re Don Fernando: «io veglio per i miei, li conservo con cura / come

[30] Cfr. Furetière: «Ce qui fait qu'une chose n'est pas égale».
[31] Questa seconda traduzione del termine sembra richiamare l'idea di *inégalité de l'esprit* che si trova anche nel Furetière alla voce *inégal*: «*Inégal* se dit au figuré des choses spirituelles. Un esprit *inégal*».

la testa i membri che la servono» (II, VI, vv. 558-559). Dal punto di vista accentuativo, si può osservare che gli endecasillabi associati agli alessandrini – compresi cioè fra due di questi, oppure affiancati ad un alessandrino a formare un distico – si dividono molto equamente tra il modello *a maiore* (54%) e quello *a minore* (46%), anche se, sommando gli endecasillabi *a maiore* con quelli *a minore* che presentano comunque l'accento di 6ª (oltre ovviamente a quello di 4ª) si arriva all'80%, il che evidenzia una certa influenza esercitata dal doppio settenario sulla prosodia dell'endecasillabo.

Al di fuori dell'associazione con gli alessandrini, gli endecasillabi isolati si collocano naturalmente in posizioni forti, e svolgono in vari casi una funzione di incipit o, al contrario, di conclusione. Così, si possono individuare più casi di scene che iniziano proprio con un endecasillabo: «Troppo caldo è il mio sangue, lo confesso» (II, I, v. 315); «Contieni il tuo dolore, mia Chimena» (II, III, v. 406); «Mai non godiamo a fondo di un piacere» (III, V, v. 958). Ma un tale attacco solenne può riguardare anche, all'interno delle scene, interventi di particolare peso, come quello con cui l'Infanta cerca di convincere Chimena a non perseguire più Rodrigo: «Ciò che fu giusto allora non lo è oggi» (IV, II, v. 1130). Una funzione simile è svolta dall'endecasillabo anche in chiusura di una lunga battuta: i due casi più significativi sono forse rappresentati dalla sfida di Rodrigo al Conte prima del duello: «invitto è il braccio tuo, non invincibile» (II, II, v. 381), e dall'assicurazione di Chimena ad Elvira: «io so chi sono e che mio padre è morto» (III, III, v. 781).
A differenza degli alessandrini, gli endecasillabi non vengono impiegati in successione, e anche i distici sono piuttosto rari: meritano una menzione i vv. 1238-1239 (IV, III), il cui respiro epico ben si inserisce nella narrazione, da parte di Rodrigo e a beneficio del sovrano, della battaglia appena combattuta contro i Mori: «Balziamo fuori, allora, tutti insieme / alzando fino al cielo mille grida».

2.3. I versi brevi

Al termine del paragrafo sugli alessandrini si era accennato all'utilizzo degli endecasillabi e dei versi brevi nell'ambito delle scene di ispirazione lirica. Va innanzitutto chiarito quali siano le scene che possono essere classificate come tali. La

più importante, e senza dubbio la più celebre, è la scena finale del I atto, di cui è protagonista il giovane Rodrigo: suo padre, l'ormai anziano Don Diego, gli ha appena rivelato di aver ricevuto uno schiaffo dal Conte e gli ha chiesto di vendicare il grave oltraggio uccidendo quest'ultimo; il problema è che il Conte è il padre di Chimena, di cui Rodrigo è innamorato. Queste sono le premesse del conflitto interiore di Rodrigo, diviso fra l'amore e l'onore – una scelta impossibile, ed è questo che ancora si intende parlando di *dilemme* o *choix cornélien* – e la scena in questione è l'espressione di tale conflitto. Essa rappresenta una vera e propria parentesi lirica nel testo teatrale, all'interno del quale si distingue anche dal punto di vista formale, poiché per l'occasione Corneille abbandona i distici di alessandrini in favore di una struttura strofica: si tratta delle sei *Stances de Rodrigue*.

Questa organizzazione in strofe non viene riprodotta dalla traduzione di Montale, che si presenta come un continuum testuale, senza marcare la differenza rispetto alla scena precedente e a quella successiva; tuttavia dal punto di vista metrico una differenza c'è sicuramente, e riguarda innanzitutto i versi utilizzati: la percentuale di endecasillabi, che come si è detto nel I atto è del 14%, sale in questa scena fino al 35%, e insieme a quello degli endecasillabi aumenta anche l'impiego di versi brevi. Riportiamo qui il testo e la traduzione dei primi versi:

	Percé jusques au fond du cœur	
	D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,	
	Misérable vengeur d'une juste querelle,	
	Et malheureux objet d'une injuste rigueur,	
295	Je demeure immobile, et mon âme abattue	
	Cède au coup qui me tue.	
	Ferito nel profondo	2 6
	da un colpo inatteso e mortale,	2 5 8
275	vendicatore d'una offesa e oggetto	4 8 10
	di una ingiusta sciagura,	3 6
	resto immobile e l'anima abbattuta	1 3 6 10
	cade alla prova che mi uccide.	1 4 8

Dal momento che sulle *Stances de Rodrigue*, e sulla loro traduzione da parte di Montale, si tornerà più avanti al capitolo 6, ad esse interamente dedicato, converrà limitarsi qui ad alcune osservazioni strettamente metriche. Nel testo di Corneille il verso d'apertura è un *octosyllabe*, seguito da quattro *alexandrins*, mentre l'ultimo verso conta sei sillabe. In Montale il tutto si traduce in un'alternanza di endecasillabi e versi brevi:

anche se tra i versi successivi non mancano doppi settenari e qualche verso più lungo, essi risultano comunque in minoranza, ribaltando così la tendenza generale valida per le altre scene. Nel passo sopra riportato, abbiamo due settenari (vv. 273 e 276), due novenari (vv. 274 e 278) e due endecasillabi (vv. 275 e 277). L'uso di questi versi implica una sintesi rispetto al testo originale, che Montale realizza, come si vedrà, attraverso vari accorgimenti, in particolare la concentrazione espressiva e la riduzione degli aggettivi.

Benché le *Stances de Rodrigue* rappresentino davvero un caso straordinario all'interno del testo corneliano, va ricordata un'altra scena dai tratti spiccatamente lirici: la II del V atto, un monologo attribuito questa volta all'Infanta, che pure si trova ad affrontare il dilemma tra l'amore che prova per Rodrigo e il proprio onore, che le vieta tale sentimento per un giovane nobile, ma non di stirpe regale. Anche in questo caso in Corneille la scena assume una struttura indipendente, in quattro strofe che alternano *alexandrins* e *octosyllabes* secondo lo schema AbABbaCC. Pur senza riprodurre la suddivisione strofica, la traduzione montaliana ne conserva una traccia a livello tipografico, poiché viene mantenuto il rientro in corrispondenza dei versi che traducono gli *octosyllabes* di Corneille. La netta distinzione fra le due tipologie versali si perde, dal momento che Montale utilizza una grande varietà di soluzioni, tuttavia una differenziazione rimane, poiché egli tende a tradurre gli *alexandrins* con versi composti e gli *octosyllabes* con endecasillabi o versi brevi, che in questo caso vengono trattati come equivalenti:

1565	T'écouterai-je encor, respect de ma naissance,		
	Qui fais un crime de mes feux ?		
	T'écouterai-je, amour, dont la douce puissance		
	Contre ce fier tyran fait révolter mes vœux ?		
	Pauvre princesse, auquel des deux		
1570	Dois-tu prêter obéissance ?		
	Rodrigue, ta valeur te rend digne de moi ;		
	Mais, pour être vaillant, tu n'es pas fils de roi.		
	Ancora t'ascolterò, rispetto della mia nascita	2 7	2 7
1520	che fa un delitto del mio fuoco?	2 4 8	
	O ascolterò te, amore, la tua dolce potenza	4 6	3 6
	che contro quel tiranno mi fa mancare ai miei voti?	2 4 6	2 4 7
	Povera principessa, a quale dei due	1 6 8 11	
	devi prestare obbedienza?	1 4 7	
1525	Il tuo valore, Rodrigo, eguaglia la mia dignità:	4 7	2 5 8

ma se anche tu sei prode, non sei figlio di re. 2 4 6 2 3 6

In questa prima strofa, gli *alexandrins* di Corneille vengono tradotti con versi composti di vario tipo (il primo è formato dall'unione di un ottonario tronco e uno sdrucciolo, il terzo è un doppio settenario, il quarto conta 7+8 sillabe, e così via), mentre i tre *octosyllabes* sono resi in due casi con versi brevi (un novenario al v. 1520 e un ottonario al v. 1524) e in un caso (v. 1523) con un verso di 12 sillabe con accenti di 1ª 6ª 8ª (compatibili con quelli di un endecasillabo).

La traduzione di Montale procede seguendo il testo francese verso per verso e quasi parola per parola, con modifiche minime. Gli incipit del primo e del terzo verso della strofa, che in Corneille sono caratterizzati dall'anafora *T'écouterai-je*, vengono differenziati da Montale con l'anticipazione di *ancora* nel primo caso, e l'inserimento della congiunzione *o* nel secondo, oltre che con l'uso di due diverse forme, atona e tonica, dello stesso pronome: si tratta di un altro esempio della tendenza montaliana alla variazione sintattica. È utile, a questo proposito, un confronto con la traduzione di Dettore, che invece mantiene l'anafora: «Devo ascoltarti ancora […] Devo ascoltarti, amore» Va notato che qui – come già nelle *Stances de Rodrigue* – Dettore non solo riproduce perfettamente la struttura strofica e metrica corneliana, traducendo gli *alexandrins* con i martelliani e gli *octosyllabes* con gli endecasillabi, ma rispetta con precisione anche lo schema delle rime, marcando così la particolarità di questa scena rispetto alle altre, non rimate. Al contrario, Montale nel tradurre questi versi non viene meno alla sua scelta di eliminare le rime, come emerge dall'estratto sopra riportato: l'unica rima che viene mantenuta è quella di *potenza* e *obbedienza*, termini che rimano sia in francese che in italiano, ma la sua sopravvivenza è dovuta soltanto al fatto che i due versi in questione non sono consecutivi. Il distico finale rappresenterebbe un caso analogo, poiché alla rima *moi-roi* corrisponde perfettamente quella *me-re*, ma qui Montale introduce una variazione nel primo verso traducendo *te rend digne de moi* con *eguaglia la mia dignità* (anziché semplicemente, come Dettore o Monti, *ti fa degno di me*): il significato non cambia granché, ma la rima viene accuratamente evitata.

Al di fuori di queste due scene particolari, i versi di misura inferiore all'endecasillabo sono praticamente assenti: se ne possono individuare soltanto due. Nel primo caso (II, VI) il re, rivolgendosi a Don Sancio che ha tentato di difendere il Conte, lo avverte

«qu'on se rend criminel à prendre son parti» (v. 580), ovvero, in Montale, «che difenderlo è un crimine» (v. 542): traduzione sintetica che fa uso di un settenario sdrucciolo, distinguendosi dalle soluzioni più aderenti al testo di Ugo Dettore e di Giancarlo Monti, che traducono rispettivamente con «che divien criminale chi prende il suo partito» e «diventa criminale chi prende il suo partito».

Il secondo caso si colloca in un momento ancor più drammatico della vicenda: Don Sancio si presenta davanti a Chimena, dopo il duello contro Don Rodrigo, per offrirle la sua spada, e la ragazza ne deduce erroneamente che Rodrigo sia stato ucciso (V, V): la linearità dei vv. 1705-1706 di Corneille («Obligé d'apporter à vos pieds cette épée… / Quoi! du sang de Rodrigue encor toute trempée?») viene sostituita in Montale (vv. 1659-1661) da una struttura molto più frammentaria e tormentata, in cui il secondo verso è un settenario a gradino:

Don Sancio: Obbligato di porre ai vostri piedi
questa mia spada…
Chimena: Tinta
del sangue di Rodrigo? Perfido! Come ardisci
di mostrarti ai miei occhi? […]

3. Rime e suoni

Come si è visto, la seconda questione su cui si sofferma la *Nota* montaliana, dopo la scelta dei versi, è rappresentata dalla rima, o meglio dalla sua eliminazione: «Ho soppresso le rime, anche quelle, assai numerose, che casualmente erano rimaste». Le ragioni di questa decisione sono già state esposte, almeno in parte, nel primo capitolo, grazie anche al confronto con le traduzioni di Dettore e Monti, che ben rappresentano, da questo punto di vista, le possibili alternative alla scelta montaliana.

Dettore commenta che «il martelliano rimato sarebbe stato troppo monotono e, a un tempo, frivolo»[32], e opta quindi per una soluzione nella quale le rime non sono né ricercate né completamente rifiutate, ma compaiono in maniera asistematica, disseminate lungo il testo, collocate soprattutto – ma non esclusivamente – in apertura o in chiusura di battuta; fanno eccezione, lo si è già accennato, i due monologhi lirici di Rodrigo (I, VI) e dell'Infanta (V, II), in cui lo schema rimico corneliano viene scrupolosamente riprodotto. La scelta della sistematicità nell'uso della rima si applica invece all'intera traduzione nel caso di Monti, pur con tutte le difficoltà che essa comporta e su cui, nella *Nota del traduttore*, egli si sofferma a lungo. Benché non manchino certo i casi di rime tra parole francesi immediatamente traducibili con parole italiane anch'esse rimate, in un certo numero di situazioni – numero che Monti definisce «impressionante»[33] – questo non si verifica. Le strade più frequentate per ottenere comunque la rima, quando non sia inevitabile accontentarsi di un'assonanza o di una consonanza, sono allora due: l'uso di sinonimi, anche se «in tal caso il senso di tutta la frase risulterà affine ma non identico», e la modifica dell'ordine delle parole, in modo tale da collocare a fine verso un termine che permetta la rima, il che certamente «comporta inversioni e costruzioni meno lineari e naturali», «non dovute però», avverte Monti, «al desiderio di dare una patina "poetica" al dettato»[34].

Gli accorgimenti attraverso i quali Giancarlo Monti mira a garantire alla sua traduzione la presenza della rima sono, a ben vedere, molto simili a quelli di cui fa uso Montale con l'obiettivo opposto di negargliela, anche nei casi in cui essa potrebbe passare dal

[32] Dettore 1956, p. 9.
[33] Monti 2012, p. 78.
[34] *Ibid*., p. 76.

francese all'italiano in maniera del tutto naturale. In Montale sono riconoscibili tre procedimenti, che agiscono su tre diversi livelli: il primo puramente lessicale, il secondo sintattico e il terzo – in realtà, un'estensione del secondo – che si potrebbe definire ritmico-sintattico.

3.1. La soppressione della rima

A livello lessicale, il più semplice ed intuitivo, la soppressione della rima avviene attraverso la sostituzione di una delle due parole collocate a fine verso con un'altra, dal valore semantico più o meno equivalente: se non di un sinonimo, si tratta almeno di un termine affine. Questa è decisamente la modalità più frequente in Montale, e gli esempi in proposito sono molto numerosi. Naturalmente, bisogna fare attenzione a non generalizzare: la scelta, in punta di verso, di una parola differente da quella che il testo francese immediatamente richiamerebbe, può avere altre spiegazioni, oltre alla decisione di evitare la rima. Che la ragione sia questa, e questo il procedimento di sostituzione adottato, sembra più probabile nei versi in cui la traduzione montaliana segue con maggiore precisione, parola per parola, il testo francese, rendendo così più evidente ogni minimo scarto rispetto a quest'ultimo.

Per cominciare, si può prendere in considerazione un caso piuttosto comune, che si presenta più volte nel corso del dramma corneliano, vale a dire quello della rima francese tra le parole *roi* e *moi*, oppure *toi* (e viceversa, naturalmente), che in italiano avrebbe un esito immediato nella rima *re-me* o *re-te*. Certo, si tratterebbe di una rima tronca, oltre che baciata, e quindi la sua conservazione renderebbe ancor più alto, in italiano, il rischio di ottenere un effetto un po' stucchevole, da canzonetta. Montale si assicura di evitarlo, come evidenziano i passi qui sotto riportati:

> – Vous devez redouter la puissance d'un roi.
> – Un jour seul ne perd pas un homme *tel que moi*. (vv. 375-376)
>
> – Voi dovete temere la potenza di un re.
> – Un solo giorno non può perdere un uomo *mio pari*. (vv. 339-340)

> Ne sont point des exploits qui laissent à ton *roi*
> Le moyen ni l'espoir de s'acquitter vers toi. (vv. 1219-1220)
>
> Non sono imprese tali che lascino al tuo *sovrano*

né i mezzi né la speranza di sdebitarsi con te. (vv. 1174-1175)

Madame ; mon amour n'emploiera point pour moi
Ni la loi du combat, ni le vouloir *du Roi*. (vv. 1779-1780)

Signora; il mio amore non si varrà per me,
né della legge del duello né del volere *regale*. (vv. 1732-1735)

Nel primo esempio, per evitare questa rima spontanea, Montale traduce l'espressione francese *un homme tel que moi* con *un uomo mio pari*, soluzione ottimale, meno immediata rispetto a *un uomo come me*, che è la formula utilizzata sia da Dettore che da Monti – in rima con *re* in entrambe le traduzioni – ma più adatta ad esprimere il carattere del Conte, cui la battuta è attribuita, poiché ne lascia meglio trapelare l'alta – troppo alta – coscienza dei propri meriti, la presunzione e l'orgoglio che ne segneranno la rovina.

Più frequenti tuttavia sono i casi in cui, come nel secondo e nel terzo esempio, Montale interviene sul sostantivo *re*. La soluzione prevalente consiste nella sostituzione di questo termine con il suo sinonimo *sovrano*: il cambiamento è notevole dal punto di vista metrico, per il passaggio dal monosillabo tronco al trisillabo piano, ma d'altra parte il significato non subisce alcuna alterazione. Più rara, poiché applicabile soltanto allo specifico sintagma *du roi*, è invece la sostituzione con l'aggettivo *regale*, come nel terzo esempio. Naturalmente, qualora siano i termini *sovrano* o *regale* a dar luogo alla rima, la traduzione può tornare ad avvalersi del sostantivo *re*, prima scartato: lo si vede dal caso seguente, in cui esso viene impiegato per evitare la rima fra *sovrano* (qui aggettivo) e *mano*, esito immediato di quella francese *souverain-main*:

– Quoi ! vous craignez si peu le pouvoir *souverain*…
– D'un sceptre qui sans moi tomberait de sa main ? (vv. 379-380)

– Come? Voi non temete dunque il potere *del re*?
– Senza di me quel potere cadrebbe dalla sua mano. (vv. 343-344)

Il rapporto di sinonimia fra i termini *re* e *sovrano* sembra dunque diventare una soluzione fissa, cui fare ricorso in caso di necessità. Un altro esempio è rappresentato dai verbi "vedere" e "osservare": nel II atto, al v. 386, Montale traduce il francese *voir* con *osservare*, anziché con *vedere*, sottraendosi così alla rima con *dovere* (francese *devoir*), che si riduce a consonanza: «Conosco la tua passione e mi piace osservare / che

i suoi impulsi cedono al tuo dovere». Molto più avanti, all'altezza del V atto (vv. 1682-1683), dove il testo corneliano ripropone la stessa rima, identica è anche la soluzione cui ricorre Montale: «la maestà vostra, Sire, certo poté osservare / quant'io abbia fatto cedere l'amore al mio dovere». Anche qui a livello semantico la differenza è impercettibile, come lo è, altro esempio, per la traduzione dell'aggettivo francese *suffisants*, riferito ai servizi resi dal Conte al sovrano, con *bastanti* (v. 332) anziché con "sufficienti", per evitare la rima con *presenti* (fr. *présents*). Se i due termini non sono propriamente sinonimi, possono essere considerati tali nel contesto specifico: così al v. 1196 il re chiede a Rodrigo di narrargli non la sua "vittoria" (fr. *victoire*), in rima con *storia* (fr. *histoire*), ma la sua *impresa*; e già prima, al v. 1164 (il già citato incipit «Erede generoso d'una preclara stirpe»), per tradurre il francese *famille*, il sostantivo *stirpe* viene preferito a "famiglia", che avrebbe rimato con *Castiglia*.

Quest'ultimo caso ne richiama un altro (I, III) nel quale la stessa rima *Castille-famille* viene risolta in maniera diversa, intervenendo sul primo termine anziché sul secondo, per cui il *prince de Castille* (v. 153) diventa il *nostro giovane principe* (v. 142). Si tratta di un procedimento che Montale utilizza anche altre volte, sostituendo al nome proprio un nome comune accompagnato dal possessivo o dal dimostrativo:

> Ils ne verront jamais sans quelque jalousie,
> Mon sceptre, en dépit d'eux, régir *l'Andalousie* (vv. 613-614)
>
> Mai non vedranno senza gelosia,
> che il mio scettro governi *questa regione* (vv. 574-575)
>
> Tu les as prévenus ; mais leurs vaillantes mains
> Se tremperont bien mieux au sang *des Africains*. (vv. 1083-1084)
>
> Tu li hai prevenuti
> ed ora meglio assai le loro prodi mani
> si tingeranno del sangue *dei nostri nemici* (vv. 1038-1040)

Gli esempi appena citati offrono l'opportunità di aprire una breve parentesi sulle rime che coinvolgono nomi propri, di persona o di luogo. Si tratta in effetti di rime che non consentono grande varietà, e si ripetono quindi più volte sempre uguali, finendo per acquisire valore simbolico, e imprimendosi nella mente del lettore, o dell'ascoltatore; sono rime particolarmente accentuate, che risaltano all'udito, e di cui Montale sembra voler evitare anche la più vaga eco. Un esempio emblematico è quello rappresentato dal

nome di *Chimène*, che in Corneille rima quasi sempre con *peine*: in questi casi, se legato al nome *Chimena*, il sostantivo *peine* non viene mai tradotto da Montale con "pena", neanche quando la traduzione determina lo spostamento dell'uno o dell'altro termine all'interno dei versi, scongiurando così la rima: in altre parole, viene evitata in questi casi anche la rima interna. *Peine* è di volta in volta tradotto, a seconda della situazione, con *affanno* (v. 472), *punizione* (v. 688), *tormento* (v. 1024), *fatica* (v. 1635); quanto alle *Stances de Rodrigue*, dove la rima *peine-Chimène* ha funzione di ritornello e si ripete fra il terzultimo e l'ultimo verso di ogni strofa, nella traduzione montaliana non ne resta traccia, anche perché la struttura del testo corneliano viene in questo caso profondamente modificata.

Nei casi fin qui citati, la sostituzione della parola in rima non determina alcun cambiamento notevole dal punto di vista del significato. In altri casi, comunque molto rari, lo scarto semantico fra le due parole – la parola italiana immediatamente corrispondente a quella francese e la parola scelta per sostituirla – sembra invece maggiore, come in questi versi tratti dal racconto della battaglia contro i Mori (IV, III):

> Ils couraient au pillage, et rencontrent *la guerre* ;
> Nous les pressons sur l'eau, nous les pressons sur terre (vv. 1289-1290)
>
> Correvano al saccheggio e incontrano *la morte*:
> noi li incalziamo contro la acqua[35], contro la terra (vv. 1244-1245)

Qui il termine *guerre* è tradotto con *morte*, ed è fuor di dubbio che molti dei Mori sbarcati a Siviglia troveranno la morte combattendo contro i castigliani guidati da Rodrigo, ma a questo punto del racconto lo scontro è appena iniziato, e la traduzione montaliana sembra costituire un po' un'anticipazione dell'immagine che si trova una decina di versi più avanti, quando i luoghi del combattimento si trasformano in quelli che Corneille definisce «champs de carnage où triomphe la mort» (v. 1300), ovvero «campi di strage dove la morte trionfa» (v. 1255).
Un altro esempio interessante si ricava invece dal duello verbale fra il Conte e Don Diego sulla questione della nomina a precettore dell'erede al trono (I, III):

[35] Questa, senza apostrofo, è la lezione effettivamente riportata dal volume della ERI, ma si può facilmente supporre che si tratti di un errore di stampa per *contro l'acqua*.

Vous voyez toutefois qu'en cette *concurrence*
Un monarque entre nous met quelque différence. (vv. 213-214)

Eppure voi vedete che in questa *circostanza*
un sovrano fra noi fa qualche differenza. (vv. 199-200)

Rispetto al francese *concurrence* – e all'italiano *concorrenza*, che Dettore e Monti impiegano entrambi in questa sede, in rima con *differenza* – il montaliano *circostanza*, che dà luogo ad una rima imperfetta, è di sicuro più generico: indica semplicemente l'occasione della disputa, vale a dire la nomina del precettore, lasciandone in secondo piano la carica di competizione e di rivalità; peraltro, dal testo francese alla traduzione italiana, non cambia il tono della constatazione di Don Diego, comprensibilmente soddisfatto di essere stato preferito al suo avversario.

Oltre alla sostituzione di una delle parole in rima, una seconda possibilità è rappresentata, come si è accennato, dalla modifica dell'*ordo verborum*: il traduttore interviene cioè, a livello sintattico, sulla disposizione delle parole e dei sintagmi che compongono il verso; nel caso di Monti, il fine è quello di posizionare in punta di verso parole che rendano possibile la rima baciata (per esempio, due verbi all'infinito o al participio passato, che danno facilmente luogo a rime desinenziali), mentre in Montale l'obiettivo è esattamente opposto.
Un possibile esempio di questo procedimento è già stato anticipato nel capitolo precedente, nel commentare la traduzione del discorso con cui Chimena descrive il duello che ha luogo nel suo cuore fra il padre e Rodrigo (III, III), e più precisamente i versi 776-777: «e per quanto potere abbia su me l'amore, / non voglio interrogarlo per seguire il dovere» («et quoi que mon amour ait sur moi de pouvoir, / je ne consulte point pour suivre mon devoir», vv. 819-820 di Corneille), dove l'inversione che colloca il soggetto *amore* a fine verso, anticipando l'oggetto *potere*, oltre a risultare più naturale alla lingua italiana, trasforma la rima *pouvoir-devoir* in una rima interna *potere-dovere*.
Qualcosa di simile si verifica anche in questi versi con i quali Chimena rimprovera Rodrigo, dopo che quest'ultimo si è dichiarato deciso a subire la sconfitta nel duello contro Don Sancio (V, I): «Et traites-tu mon père avec tant de rigueur, / qu'après l'avoir vaincu tu souffres un vainqueur?» (vv. 1519-1520) diventa allora: «E con tanto rigore puoi trattare mio padre / che, dopo averlo vinto, sopporti un vincitore?» (vv. 1474-

1475). Anche qui, nel primo dei due versi, l'inversione degli emistichi e l'anticipazione, rispetto al testo francese, del termine *rigore* (*rigueur*) trasformano la rima *rigore-vincitore* in una rima interna.

Questo tipo di procedimento si ritrova anche in una coppia di versi dalla posizione particolarmente significativa: l'ultima, cui è affidata la conclusione del dramma. La rima è ancora una volta quella, abituale e già fatta oggetto di particolare attenzione nelle pagine precedenti, fra le parole *toi* e *roi*. Dettore, in questo caso, coglie l'occasione per concludere l'opera con una clausola rimata ad effetto, mentre è evidente che Montale non solo non è interessato a sfruttare questa possibilità, ma intende evitarla accuratamente:

> Pour vaincre un point d'honneur qui combat *contre toi*,
> Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi. (vv. 1839-1840)
>
> Per vincere un punto d'onore che *contro di te* sta lottando,
> tu lascia fare il tempo, il tuo valore e il tuo re. (vv. 1796-1797)

Il procedimento scelto è in questo caso il secondo: non l'impiego di un sinonimo, ma l'anticipazione, al primo verso, del complemento *contro di te* rispetto al verbo *sta lottando*. Su questo verbo vale la pena di soffermarsi, per la scelta interessante della forma progressiva rispetto al semplice presente di Corneille; a livello espressivo, essa modifica sottilmente la percezione del conflitto interiore di Chimena, che viene attualizzato e rappresentato come un evento in corso in quel preciso momento; si può osservare che tale attualizzazione lascia supporre, forse più facilmente di quanto farebbe un presente, che non si tratti di un stato duraturo, ma appunto di una situazione momentanea, destinata quindi a risolversi a breve. D'altra parte, dal punto di vista metrico, il quadrisillabo *sta lottando* determina l'uguale misura dei due emistichi che compongono il verso, uno dei rarissimi doppi novenari qui impiegati da Montale: collocato in questa posizione, esso imprime alla frase un giro più ampio, scandito dal ritmo dattilico che percorre entrambi gli emistichi, e segna così in qualche modo – certo più finemente di quanto farebbe una rima – la conclusione del discorso del re e la risoluzione del dramma. Inoltre, benché non rimata, la clausola appare curata anche dal punto di vista fonico, innanzitutto per la presenza di rime interne: non solo quella, declassata ma rimasta comunque percepibile, fra le tronche *te* e *re*, ma anche quella di

onore e *valore*, nuova rispetto al testo francese, e parte di una più ampia serie di uscite in /r/ intervocalica. Quanto all'allitterazione di /t/, già presente nell'originale, essa risulta decisamente rafforzata nella traduzione, per intervento soprattutto del verbo *sta lottando* – che si contrappone a *combat*, con *t* finale puramente grafica – e del soggetto *tu* aggiunto in apertura del secondo verso. Così accenti e suoni ricorrenti concorrono a scandire il ritmo di questi versi conclusivi: «per vincERE un punTo d'onORE che conTro di Te sTa loTTando / Tu lascia fARE il Tempo, il Tuo valORE e il TuO RE».

Dall'analisi di questi ultimi versi emerge chiaramente che la soppressione della rima baciata non implica certo una mancanza di attenzione per la tessitura fonica del discorso poetico, che al contrario è oggetto di una particolare cura, tale da compensare così la perdita della rima tradizionale. Talvolta anzi, l'eliminazione di quest'ultima sembra ridursi ad una pura formalità, e passa decisamente in secondo piano rispetto all'emergere di fenomeni fonici di rilievo persino maggiore. Un esempio è rappresentato da questi versi, attribuiti ancora una volta al sovrano, Don Fernando: per vendicare l'assassinio del padre, Chimena ha appena chiesto che tutti i cavalieri della corte entrino in lizza sfidando Rodrigo a duello, e ha offerto la propria mano a colui che le porterà la sua testa (IV, V). Di fronte a tale proposta, il re non manca di esprimere il proprio dissenso:

> Souvent de cet abus le succès déplorable
> Opprime l'innocent, et soutient le coupable. (vv. 1409-1410)
>
> L'esito *deplorevole* di questo abuso *sovente*
> opprime *l'innocente* e sostiene il *colpevole*. (vv. 1364-1365)

Ancora una volta, il primo dei due versi è sottoposto, rispetto al suo corrispettivo francese, ad una modifica nella disposizione delle parole, o meglio dei sintagmi, che lo compongono: il soggetto, *l'esito deplorevole*, viene spostato in apertura, mentre l'avverbio *sovente* ne prende il posto a fine verso, rendendo così la costruzione della frase più naturale e lineare di quanto sarebbe risultata rispettando l'ordine francese – cosa peraltro possibile, come dimostrato dalla traduzione di Monti: «Spesso di tale abuso l'esito deplorevole». Nel testo montaliano, grazie a questa inversione, la rima a fine verso viene formalmente soppressa, ma ad essa si sostituiscono ben due rime al mezzo, disposte a chiasmo: il primo emistichio rima con il quarto, e il secondo con il

terzo. La rima *deplorevole-colpevole*, esito naturale di quella francese, non viene evitata, ma solo riposizionata, e rimane tanto più notevole in quanto si tratta di una rima perfetta fra parole sdrucciole. Al contempo, la rima *sovente-innocente*, che trova riscontro in effetti anche nel francese *souvent-innocent*, viene messa maggiormente in risalto, perché più breve è la distanza che separa i due termini, uno dei quali è collocato in uscita di verso. In questo quadro, è chiaro che la mancanza della rima baciata non toglie nulla alla solennità della triste e saggia constatazione del sovrano.

Nei casi fin qui analizzati, la rima viene evitata per mezzo di interventi sull'*ordo verborum* che si esauriscono nell'ambito del singolo verso. Tali interventi però possono anche estendersi oltre i confini del verso, quando la parola portatrice di rima, o il segmento che la contiene, vengono posposti al verso successivo, oppure quando una porzione del verso successivo viene fatta risalire a quello precedente, prendendo il posto della rima. Chiaramente le modifiche di questo tipo, che interessano il passaggio da un verso all'altro, hanno maggiori ripercussioni sul ritmo del discorso: esse danno a Montale l'occasione di intervenire sul rapporto fra la struttura metrica e quella sintattica, un aspetto che, come si vedrà meglio in seguito, distingue profondamente la traduzione montaliana dall'originale di Corneille. Per ora basti osservare che questo tipo di procedimento viene applicato da Montale in maniera molto ampia, anche in casi in cui la rima, nel passaggio dal francese all'italiano, risulterebbe comunque imperfetta, come nell'esempio seguente:

> Grenade et l'Aragon tremblent quand ce fer *brille*;
> Mon nom sert de rempart à toute la Castille (vv. 197-198)
>
> Aragona e Granata tremano se il mio ferro
> *brilla*, e il mio nome è baluardo a tutta la Castiglia (vv. 184-185)

A parlare è il Conte, che rivendica di fronte a Don Diego i propri meriti, apparentemente non riconosciuti dal sovrano (I, III). Ancora una volta, troviamo un nome proprio in uscita di verso, e si è già visto come questo genere di rima risulti per Montale particolarmente problematico. In questo caso, nella traduzione italiana, si verrebbe a creare soltanto una rima imperfetta, *brilla-Castiglia*, ma anch'essa viene rifiutata, optando per la posposizione del verbo *brilla* all'inizio del secondo verso, che spezza la linearità dei due versi corneliani e separa soggetto e verbo, determinando un

notevole *enjambement*; ne risulta modificato anche il tono di questa affermazione del Conte, che appare molto più nervoso e concitato.

Infine, dopo aver analizzato le modalità attraverso le quali Montale mette in atto la soppressione delle rime annunciata dalla *Nota*, è necessario considerare le eventuali eccezioni. Nell'intero testo non si possono individuare che due rime baciate sfuggite all'eliminazione; ma il dato più interessante è che si tratta in realtà di rime nuove, non derivanti dal testo francese:

> Mourir sans tirer ma raison !
> Rechercher un trépas si mortel à ma gloire !
> Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire
> D'avoir mal soutenu l'honneur de ma maison ! (vv. 331-334)
>
> Morire così, senza farmi giustizia? Dare
> alla mia gloria tale esito? E sopportare
> che si dica di me ch'io non sostenni
> l'onore della mia casa! (vv. 302-305)

> – Voyez comme déjà sa couleur est changée.
> – Mais voyez qu'elle pâme, et d'un amour parfait,
> Dans cette pâmoison, Sire, admirez l'effet. (vv. 1342-1344)
>
> – Guardate com'è già mutata di colore.
> – Vedete, lei quasi sviene e d'un perfetto amore
> ammirate la prova. (vv. 1297-1299)

Il primo brano è tratto, ancora una volta, dalle *Stances de Rodrigue* alla fine del primo atto, dunque da un contesto sicuramente atipico, sia per la sua eccezionalità nell'ambito del dramma corneliano, sia per le modalità della sua traduzione da parte di Montale, che in questa scena si prende molta più libertà rispetto al testo originale, operandone una sintesi e al tempo stesso una destrutturazione. Nei versi qui sopra riportati, viene messo in atto un procedimento, sulla cui importanza si avrà modo di tornare, che consiste nell'anticipazione, in ogni verso, di una porzione del verso successivo, non legata in questo caso alla volontà di evitare la rima, ma con conseguenze notevoli sul piano del ritmo. Qui, i due infiniti *rechercher* e *endurer*, tradotti con *dare* e *sopportare*, non rispettano la collocazione attribuita loro da Corneille in apertura dei rispettivi versi, ma sono fatti risalire entrambi di un verso, venendo così a trovarsi in rima. Tuttavia, si tratta di una rima percepibile più alla vista che all'udito: la nuova posizione dei due

infiniti modifica notevolmente il ritmo dei versi corneliani, inaugurando una serie di forti *enjambements* che continua anche ai versi successivi, e la perdita della corrispondenza fra i confini metrici e sintattici provoca una svalutazione della rima.
Il secondo estratto invece è parte di un dialogo fra il re e Don Diego (IV, V) a proposito dei sentimenti di Chimena per Rodrigo: poiché Don Diego sostiene che lei ami ancora Rodrigo, nonostante le sue pretese di vendetta, il re la mette alla prova dandole la falsa notizia della morte del giovane, notizia che immediatamente fa impallidire Chimena, rivelando il suo amore. Curiosamente, in questi versi sembra attuarsi un ribaltamento dei procedimenti messi in atto da Montale per la soppressione delle rime, poiché nel testo francese i due termini *couleur* e *amour* non solo non rimano, ma non si collocano nemmeno a fine verso, perciò è sulla sola traduzione che ricade la responsabilità della rima *colore-amore*.

3.2. Le alternative alla rima

Se queste due rime baciate rappresentano casi decisamente eccezionali, altre forme di rima compaiono più facilmente. Innanzitutto, come si è già accennato nel capitolo precedente a proposito del monologo lirico dell'Infanta (V, II), le rime perfette sono talvolta accolte da Montale se riguardano versi non consecutivi; non solo, ma ne vengono anche introdotte alcune di nuove, che non trovano riscontro nel testo francese:

> Così *poco*
> temi tu dunque il biasimo e le voci degli altri?
> Quando del mio delitto si saprà, e del tuo *fuoco* (vv. 920-922)

> – La tua audacia è seguita da un'indegna *pietà*
> chi mi ha tolto l'onore può dolersi
> di togliermi la vita?
> – Non insistere, *va'*. (vv. 400-402)

Questo secondo esempio testimonia persino l'introduzione di una rima tronca, in contrasto con quanto si è detto in precedenza a proposito della rima *re-me* o *re-te*, e del suo effetto canzonettistico; in questo caso, tuttavia, i rimanti si collocano a distanza di un verso, e l'introduzione di un gradino assente in Corneille (*Non insistere, va'*), contribuisce ad allontanarli ulteriormente.

Ben più numerose sono comunque le rime al mezzo o rime interne, fenomeno piuttosto diffuso nella traduzione montaliana, e di cui sono già stati riportati alcuni esempi. Molte di esse sono dovute alla scelta di evitare la rima esterna, e quindi alla scomposizione e ricomposizione degli emistichi o dei sintagmi che formano il verso, come si è visto più sopra a proposito della rima al mezzo *potere-dovere* (vv. 776-777), o di quella *rigore-vincitore* (vv. 1474-1475). In altri casi, però, si tratta di rime interne nuove rispetto al testo corneliano:

> Le pays délivré d'un si rude ennemi,
> Mon sceptre dans ma main par la tienne affermi (vv. 1215-1216)
>
> Il paese, *affrancato* da un così rude nemico,
> lo scettro in mano mia, dalla tua *rafforzato* (vv. 1170-1171)
>
> J'excuse ta chaleur à venger ton offense ;
> Et l'État défendu me parle en ta défense (vv.1253-1254)
>
> Io scuso tanto *ardore* a vendicare un affronto,
> e lo Stato difeso mi parla in tuo *favore*. (vv. 1208-1209)

Nel primo caso la rima *ennemi-affermi*, comunque non riproducibile in italiano, viene sostituita in maniera molto naturale dalla rima interna di tipo desinenziale fra i due participi passati, *affrancato* e *rafforzato*; può essere utile il confronto con Monti, che pure sfrutta la presenza di queste due forme verbali, ma inverte i due emistichi che compongono il primo verso per spostare il participio alla fine, e comunque si limita, in questa sede, ad una rima imperfetta: «Da un feroce nemico la patria liberata, / lo scettro ch'è in mia mano dalla tua rinsaldato». Nel secondo esempio, invece, la rima interna *ardore-favore* sembra svolgere una funzione di compensazione rispetto alla figura etimologica che caratterizza il secondo verso corneliano (*défendu-défense*) e che non viene riprodotta.

A tal proposito va notato che in altri casi Montale si dimostra tutt'altro che restio di fronte a questo genere di figure retoriche – paronomasie, figure etimologiche, poliptoti – costruite sul rapporto fra somiglianza formale e differenza semantica, che contribuiscono certo ad arricchire il tessuto fonico del discorso. Talvolta esse derivano da Corneille e vengono in qualche modo potenziate da Montale: così, per esempio, un verso come «Le rang de l'offensé, la grandeur de l'offense» (v. 358) viene reso con «la

gravità dell'offesa, il grado dell'offeso» (v. 322), traducendo quindi la figura etimologica *offensé-offense* e rafforzandone la percezione attraverso l'allitterazione degli altri due sostantivi (*gravità* e *grado*) che compongono il verso. Altrove invece questi giochi di parole rappresentano in tutto e per tutto un'innovazione montaliana, come in questi due esempi, tratti entrambi dalla disputa fra il Conte e Don Diego (I, III), e collocati a pochi versi di distanza l'uno dall'altro:

> Quand l'âge dans mes nerfs a fait couler sa glace,
> Votre rare valeur a bien rempli ma place (vv. 209-210)
>
> E quando gli anni m'hanno *posto* il ghiaccio nelle vene
> il vostro raro valore ha bene tenuto il mio *posto*. (vv. 195-196)
>
> – Le Roi, quand il en fait [honneur], le mesure au courage.
> – Et par là cet honneur n'était dû qu'à mon bras. (vv. 222-223)
>
> – Il re, quando occorre, *misura* l'onore al coraggio.
> – E per questo
> sola giusta *misura* era il mio braccio. (vv. 208-209)

Per due volte, Montale ripete la stessa parola proponendola prima come sostantivo e poi come verbo, o viceversa, senza che questo procedimento trovi giustificazione nel testo di partenza. Nel primo estratto, appare del tutto naturale la traduzione di *place* con *posto*, mentre è nuovo l'impiego di *posto* come participio passato, nel verso precedente, dove fra l'altro il verbo "porre" appare decisamente più generico rispetto al francese "faire couler" e anche rispetto, per esempio, all' "infondere" per cui opta Dettore («Quando l'età m'infuse nelle vene il suo gelo»; si può notare, *en passant*, come in questo caso sembri impossibile tradurre letteralmente *les nerfs* con "i nervi": sia Montale che Dettore scelgono *le vene*, mentre Monti se ne distingue, ma innova comunque, traducendo *le membra*). Quanto al secondo brano riportato, anche qui il termine *misura* traduce letteralmente il verbo *mesure* del primo verso, ma la sua riproposizione come sostantivo al verso successivo è permessa soltanto da una modifica complessiva della frase, che pure a livello semantico non tradisce l'originale. La più vistosa delle modifiche montaliane riguarda invece la trasformazione del primo dei due versi francesi con l'inserimento di un gradino, ottenuto anticipando una porzione del verso successivo; ne risulta così un verso lunghissimo, di ben diciotto sillabe, mentre il gradino, che corrisponde alle ultime quattro, si colloca in una posizione decisamente

sbilanciata. La nuova struttura permette comunque, isolando il gradino, di percepire la quasi rima *coraggio-braccio*, decisamente più forte della sola assonanza *courage-bras*.

Rime più o meno perfette e giochi di parole come questi sono fenomeni abbastanza evidenti, ma che riguardano soltanto un numero limitato di casi; più sottile, ma ben più diffusa, è la tessitura di allitterazioni, assonanze, consonanze e richiami fonici di vario genere che, pur essendo presente in maniera capillare lungo l'intero testo, si percepisce maggiormente in alcuni passaggi significativi caratterizzati, già nell'originale corneliano, da una particolare cura a livello retorico. Tra i numerosi esempi possibili può risultare interessante, per il rapporto che si viene a creare fra il testo di partenza e la traduzione, l'accorata orazione con la quale Chimena, subito dopo la morte di suo padre, chiede al sovrano di vendicarne l'assassinio commesso da Rodrigo (II, VIII); eccone i versi iniziali:

Sire, mon père est mort ; mes yeux ont vu son sang
Couler à gros bouillons de son généreux flanc ;
Ce sang qui tant de fois garantit vos murailles,
Ce sang qui tant de fois vous gagna des batailles,
Ce sang qui tout sorti fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous,
Qu'au milieu des hasards n'osait verser la guerre,
Rodrigue en votre cour vient d'en couvrir la terre.

Sire, mio padre è morto; io ho veduto il suo sangue
uscire a grandi fiotti dal generoso suo fianco;
quel sangue che tante volte vi assicurò queste mura,
quel sangue che tante volte per voi vinse battaglie,
quello che ancora fuma, sgorgando, di corruccio
vedendosi versato per altri, non per voi,
quel sangue che neppure la guerra ha osato spargere,
Rodrigo l'ha fatto arrossare il suolo di questa corte.

I versi centrali di questo brano sono stati già rapidamente citati nel capitolo precedente, accennando ad un certo gusto per l'orrido, ad una certa enfasi sul tema del sangue che emerge di tanto in tanto dal testo corneliano. In effetti, il discorso che Chimena rivolge al re ruota proprio intorno al termine *sang*: nel testo francese, la parola compare in posizione di rilievo, in uscita del primo verso, e viene poi ripetuta per altre tre volte ai vv. 661-663, caratterizzati dall'anafora iniziale di *ce sang qui tant de fois* (ridotta al solo *ce sang qui* al terzo verso). Nella traduzione, si nota che Montale rispetta questa

struttura, riproducendone anche la componente di ripetitività che, in genere, non gli è granché congeniale: il termine *sangue* si ritrova quindi alla fine del primo verso e poi nell'anafora dei vv. 620-621, *quel sangue che tante volte*; il verso successivo non riprende il termine, limitandosi al pronome *quello che*, ma la perdita viene bilanciata dalla ricomparsa di *quel sangue che* al v. 624, là dove in francese si trova soltanto *que*: così, il termine raggiunge un numero di occorrenze pari a quello che si registra nell'originale. Tale presenza, già di per sé considerevole, viene inoltre come moltiplicata e riecheggiata dall'allitterazione del fonema /s/ che caratterizza il testo francese, facilitata dall'impiego, accanto a questo sostantivo, del possessivo *son* o del dimostrativo *ce*; nella traduzione montaliana, essa si perde un po' a causa della sostituzione di *ce* con *quel* ma, ancora per una sorta di meccanismo di compensazione, torna con una forza ben maggiore all'altezza dell'ultimo verso: «Rodrigo l'ha fatto arroSSare il Suolo di queSta corte». Il verso finale francese appare invece all'insegna dei fonemi /v/ e /r/, che rafforzano ulteriormente la carica emotiva delle parole di Chimena, attribuendo loro una nota vibrante: «RodRigue en VotRe couR Vient d'en couVRir la teRRe». Ma neanche queste allitterazioni vanno perdute nella resa montaliana, e le si ritrova anzi ai versi precedenti: «quel sangue che tante Volte per Voi Vinse battaglie», «Vedendosi VeRsato peR altRi, non peR Voi»; a queste ricorrenze foniche si accordano anche alcune delle scelte lessicali più originali, come il verbo *arrossare* dell'ultimo verso, dalla carica espressiva ben maggiore del semplice "coprire" (fr. *couvrir*), o il sostantivo *corruccio*, calcato su *courroux*: il termine francese, appartenente al registro letterario e *soutenu*, indica l'ira, la collera, e ha quindi un valore decisamente più forte rispetto al *corruccio* italiano, che esprime tutt'al più risentimento e sdegno; tuttavia, in questo caso, sullo scarto semantico sembra prevalere l'effetto a livello fonico. E su questo livello la traduzione montaliana si dimostra, qui, al tempo stesso fedele e creativa, riuscendo a far proprie le risorse offerte dal testo di partenza e a ricreare, piuttosto che riprodurre, la raffinata architettura sonora di Corneille.

3.3. Le sdrucciole

Parlando dei vari tipi di rime alternative, o quasi rime, che si sostituiscono nel *Cid* montaliano alla tradizionale rima baciata, ne è stata tralasciata un'ultima variante, vale a

dire la rima ritmica fra parole sdrucciole: «Addio; e poiché ho tentato in vano di *convincervi*, / con tutti i vostri trionfi temete infine la *folgore*» (vv. 352-353); «Il vostro impero è per lui un asilo *inviolabile*: / qui, sotto il vostro potere, ormai tutto gli è *lecito*» (vv. 1333-1334). Ma gli esempi non sono molto numerosi: nella traduzione montaliana le parole sdrucciole tendono a disporsi non tanto in posizione isolata a fine verso, e quindi in rima, ma piuttosto in serie, accumulandosi le une sulle altre. I versi caratterizzati da una loro significativa presenza ne risultano profondamente influenzati dal punto di vista del ritmo: gli accenti, poco numerosi rispetto al numero delle sillabe, rari e distanziati, attribuiscono loro un andamento più rapido, concitato, incalzante. Ne offrono un buon esempio i seguenti versi:

Et mon amour flatteur déjà me persuade
Que je le vois assis au trône de Grenade,
Les Mores subjugués trembler en l'adorant,
L'Aragon recevoir ce nouveau conquérant,
Le Portugal se rendre, et ses nobles journées
Porter delà les mers ses hautes destinées,
Du sang des Africains arroser ses lauriers

e tanto mi lusinga questo amore
che già lo vedo seduto sul trono di Granata,
i Mauri soggiogati vedo tremare *adorandolo*,
nuovo conquistatore *accoglierlo* Aragona,
il Portogallo *arrendersi*, e le sue *nobili* azioni
portare al di là dei mari i suoi alti destini,
e *aspergere* i suoi lauri col sangue degli Africani.

Il passo si colloca all'altezza del II atto, scena V: alla notizia del duello in corso fra il Conte e Rodrigo, l'Infanta, innamorata di quest'ultimo, si lascia trasportare dalla fantasia e ne immagina non solo l'imminente vittoria sul Conte, ma anche i grandi successi politici e militari futuri: ne nasce una serie di immagini che si succedono in crescendo, ciascuna più ardita della precedente, via via che si allargano gli orizzonti della fantasia e aumenta l'entusiasmo della principessa. Anche sul piano ritmico, si avverte una progressiva crescita d'intensità, e a tale effetto contribuisce la presenza delle sdrucciole di cui il discorso è sapientemente disseminato: in particolare, le tappe del trionfo di Rodrigo sono scandite dai primi tre verbi *adorandolo*, *accoglierlo* e *arrendersi*, la cui posizione risale, mano a mano, all'interno dei versi che li contengono; le immagini che essi trasmettono, costrette in uno spazio versale sempre più ridotto,

sembrano succedersi con velocità crescente, e la terza, la resa del Portogallo, non è che un folgorante flash cui segue la grande svolta, il superamento del mare, segnata dall'impennata di *nobili*; dopodiché, il ritmo si fa più pacato, mentre il verbo *aspergere*, in apertura dell'ultimo verso, sembra segnare la solenne conclusione di questa ascesa.

L'impiego sapiente delle sdrucciole è riconosciuto come un tratto caratteristico della poesia di Montale, ma è stato anche messo in relazione con la sua attività di traduttore: si tratta quindi di un aspetto su cui vale la pena di soffermarsi ancora, in chiusura di questo capitolo, perché conduce ad alcune riflessioni che, mettendo in relazione il *Cid* con le altre traduzioni montaliane, anticipano già la presenza di tratti comuni che verranno meglio messi in evidenza nel capitolo successivo, dedicato alle questioni ritmico-sintattiche.

Come spiega molto bene Gilberto Lonardi, nel suo saggio *Fuori e dentro il tradurre montaliano*[36], nel tradurre in particolare i testi inglesi (che rappresentano la componente maggioritaria delle sue versioni), Montale si è trovato di fronte «a una rapidità lessicale che se lo avvinceva in quanto rapidità, gli riusciva però irraggiungibile in quanto lessicale»[37], poiché è innegabile che la lingua inglese è molto più ricca di monosillabi e in generale di parole brevi rispetto a quella italiana. Nonostante questo, nelle sue traduzioni, Montale non si rassegna all'utilizzo delle sole parole brevi offerte dalla lingua italiana, né si sforza di aumentarne il numero attraverso il ricorso ad un lessico meno comune o attraverso l'uso di troncamenti ed elisioni, ritenendo che questo tipo di espedienti sacrifichi alle esigenze di traduzione il «genio» della lingua: come scrive egli stesso a proposito dei traduttori di Eliot, «gli italiani, quando non si appagano di una modesta letteralità, sono forzati a una ricerca di monosillabi, di elisioni e di cesure che certo stravolgono il genio originariamente plastico e disteso del nostro discorso»[38]. Di conseguenza, per rendere quella «rapidità lessicale» che caratterizza i testi inglesi, Montale agisce su altri livelli, cerca e trova altre soluzioni. Alcune di queste sono state esposte da Mengaldo[39] in relazione alla versione montaliana di *The Garden Seat* di Hardy – *Vecchia panchina* – contenuta nel *Quaderno di traduzioni*: dalla sua analisi

[36] Lonardi 1980a.
[37] *Ibid*., p. 157.
[38] Montale, *Eliot e noi*, in *Sulla poesia*, pp. 441-446, cit. p. 444.
[39] Mengaldo 2003.

emerge chiaramente che «l'alleggerimento della materia verbale è ottenuto fondamentalmente attraverso mezzi ritmico-prosodici»[40]. Ne riportiamo qui sotto la quartina centrale (vv. 5-8) e la sua traduzione:

> At night when reddest flowers are black
> those who once sat thereon come back;
> quite a row of them sitting there,
> quite a row of them sitting there.
>
> A notte, quando i più accesi fiori si fanno neri,
> *ritornano* coloro che vi *stettero* a sedere;
> e qui *vengono* in molti e vi si *posano*,
> *vengono* in bella fila e vi *riposano*.

Nel tradurre questi versi, Montale non tenta nemmeno di competere con la brevità lessicale dell'originale (i cui 12 versi sono composti interamente di monosillabi e bisillabi, con un solo caso di trisillabo), ma fa anzi ampio uso di parole di tre, quattro, e in un caso persino cinque sillabe. L'effetto di rapidità è affidato ad altro; agli schemi prosodici "leggeri", con accenti rari e distanziati, e soprattutto alla netta prevalenza, fra i polisillabi, di parole sdrucciole: parole per definizione lunghe, ma che possono essere utilizzate, come emerso anche dall'esempio poco fa presentato, con l'effetto di variare e accelerare il ritmo del verso. Il loro impiego rappresenta dunque, tornando a Lonardi, una delle «soluzioni velocizzanti»[41] che il Montale-poeta ha fatto proprie anche grazie all'attività del Montale-traduttore, che gli ha insegnato, come ha affermato egli stesso, a «scavare un'altra dimensione nel nostro pesante linguaggio polisillabico»[42].

Tenendo conto di tali premesse, vale la pena di analizzare un'altra scena del *Cid* montaliano nella quale l'accumulo di parole sdrucciole assume, più ancora che nella precedente, un carattere veramente sistematico e pervasivo; si tratta, e il dato è certamente significativo, di una scena piuttosto particolare, punto di incontro fra il genere drammatico e quello epico: quella in cui Rodrigo intraprende, a beneficio del sovrano, il lungo racconto della battaglia contro i Mori (IV, III).

> Notre profond silence abusant leurs esprits,
> 1280 Ils n'osent plus douter de nous avoir surpris ;

[40] *Ibid*., p. 201.
[41] Lonardi 1980b, p. 169.
[42] Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, pp. 561-569, cit. p. 567.

Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent,
Et courent se livrer aux mains qui les attendent.

Il nostro silenzio li trae in inganno;
non *osano* più dubitare di averci sorpresi,
abbordano senza paura, *gettano* l'*ancora*, *sbarcano*,
e *corrono* a consegnarsi a mani che li *attendono*.

Ils gagnent leurs vaisseaux, ils en coupent les câbles,
Poussent jusques aux cieux des cris épouvantables,
Font retraite en tumulte, et sans considérer
Si leurs rois avec eux peuvent se retirer.

Raggiungono i vascelli in tumulto, con grida spaventose,
ne *tagliano* le *gómene* senza *rendersi* conto,
tanto in essi il terrore s'è accresciuto,
se i loro re li *seguono*.

Questi sono solo alcuni dei passaggi nei quali l'accumulo delle sdrucciole si nota maggiormente, ma il fenomeno interessa l'intero racconto, o almeno una sua porzione considerevole, a partire dallo sbarco dei Mori e fino alla loro resa: «essi *chiedono* / del nostro capo; io mi *nomino* e si *arrendono*» (vv. 1280-1281). L'impiego diffuso delle sdrucciole ha inizio quindi nel momento in cui l'azione entra nel vivo, e scandisce il ritmo impetuoso, incalzante, frenetico della battaglia, fino alla sua conclusione. Va notato che in questo caso Montale non opera alcun taglio: il racconto di Rodrigo conta, nella traduzione, lo stesso identico numero di versi dell'originale; in alcuni passaggi il materiale offerto da quest'ultimo è soggetto ad una riorganizzazione, come nel secondo estratto qui sopra riportato, ma niente va perduto (e il v. 1270 di Montale, «tanto in essi il terrore si è accresciuto», sembra costituire addirittura un'aggiunta).

Si potrebbe obiettare che in realtà la maggior parte delle sdrucciole evidenziate è costituita da verbi alla terza persona plurale, la cui fitta presenza in questi estratti favorisce senz'altro il fenomeno in questione. Tuttavia, va notato che tale presenza viene sfruttata da Montale con particolare cura, come emerge anche in questo caso dal confronto con le altre traduzioni già più volte richiamate. Innanzitutto, in Montale nessuna delle forme verbali sdrucciole è soggetta a troncamento: in Dettore troviamo, per esempio, *gettan*, *rispondon*, *traggon*, *restaron*, *fuggon*, *vendon*, *stringon* e in Monti ancora *gettan*, *vedon*, *risalgon*, *vendon*, mentre in Montale abbiamo *gettano*, *rispondono*, *vendono* e così via: il dato non stupisce, considerato il suo rifiuto per queste

forme artificiose che sviliscono il «genio» linguistico; tanto più che a lui non si pone il problema, comune evidentemente a Dettore e Monti, delle 14 sillabe per verso. Ma Montale non si limita a mantenere i verbi sdruccioli derivati, in maniera "naturale", dai loro corrispettivi francesi: il loro numero viene incrementato, ad esempio, dalla traduzione di *perd soudain courage* (v. 1310) con *si disanima* (v. 1265), o di «à se rendre […] je les convie» (v. 1322) con *intimo loro di arrendersi* (v. 1277), dove "intimare" ha oltretutto valore ben più forte di "convier" (Dettore traduce *cerco di indurli*, Monti *li invito*); nella conclusione, anche la traduzione di *je me nomme* (v. 1326) con *mi nomino* (v. 1281) sembra orientata in questo senso, poiché il verbo francese, in questa sede, avrebbe potuto essere meglio reso in italiano con *mi dichiaro* (Monti) o *mi faccio avanti* (Dettore). Infine, ai verbi vanno aggiunti alcuni sostantivi: anche qui, Montale non si lascia sfuggire l'occasione di tradurre, per esempio, *ancrent* (v. 1281), inesistente in italiano in questa forma intransitiva, con *gettano l'ancora* (v. 1236), raddoppiando la sdrucciola (cfr. Monti *ormeggiano*), o *ils coupent les câbles* (v. 1313) con *tagliano le gómene* (v. 1269); e così anche *leurs rois* (v. 1219) diventano *i loro principi* (v. 1274).

Alla luce di questa fin troppo lunga serie di esempi, si può concludere che nel tradurre questa scena Montale trova un contesto già di per sé favorevole al dispiegarsi di un tratto metrico-prosodico e stilistico che sente come proprio, ma lo sviluppa ulteriormente, valorizzando e incrementando le possibilità che gli vengono offerte dal testo corneliano. Qui la lingua di partenza è il francese, che può porre delle difficoltà per quanto riguarda la misura delle parole, spesso più brevi delle loro corrispondenti italiane, ma certo la differenza fra queste due lingue appare minima, se paragonata al divario che separa l'italiano dall'inglese: di conseguenza, se le strategie elaborate da Montale all'epoca delle sue traduzioni dall'inglese, negli anni Trenta e Quaranta, si possono individuare anche nella traduzione del *Cid*, qui la loro presenza non è tanto una necessità, quanto piuttosto una scelta espressiva.

4. Sintassi e retorica

Rivolgendo l'attenzione alla sintassi, si possono individuare due principali tendenze che caratterizzano la traduzione montaliana del *Cid*: la propensione alla variazione sintattica e l'impiego diffuso dell'*enjambement*.

Si tratta, in realtà, di due aspetti che sono stati notati anche in riferimento alle precedenti traduzioni montaliane, e che permettono dunque di riconoscere la presenza di alcune costanti stilistiche, di alcune caratteristiche formali che accomunano il *Cid* a lavori di traduzione pur lontani sia a livello temporale – poiché risalenti, per lo più, agli anni Trenta e Quaranta – che a livello linguistico, in quanto traduzioni dall'inglese.

Alle liriche inglesi del *Quaderno di traduzioni*, e in particolare ai tre sonetti shakespeariani, fa riferimento Lonardi quando afferma che l'attività del Montale traduttore è caratterizzata da una sostanziale «infedeltà al ritmo» poiché, di fronte a testi che presentano una certa uniformità ritmica, egli manifesta una spiccata tendenza ad alterarla,

> il che ottiene, 1. con la variazione là dove si trovi di fronte, all'opposto, alla ripetizione (epanalessi, isocoli o comunque ritorni di un identico ordine sintattico…), abbastanza facile da incontrare nella poesia anglosassone, in genere meno allergica al «popolare» di quanto lo sia la nostra; e 2. con l'uso frequente dell'*enjambement*, il che fa saltare la coincidenza periodo sintattico-misura versale che c'è in Shakespeare.[43]

Queste osservazioni risultano in buona parte valide, come vedremo, anche per la traduzione del *Cid*, benché essa si collochi a distanza di oltre un ventennio dai sonetti shakespeariani, e nonostante la lingua di partenza sia, questa volta, il francese. Lo stile di Corneille non disdegna certo l'uso della ripetizione sintattica o lessicale – e quindi dell'isocolo o dell'epanalessi – benché esso non vada ricondotto, in questo caso, ad un gusto poetico più disponibile di quello italiano nei confronti del «popolare», ma piuttosto al genere drammatico, per il quale essa rappresenta uno strumento importante tanto a livello retorico, in passaggi caratterizzati da una particolare carica enfatica, quanto a livello espressivo, nelle scene di maggiore pathos. Non è raro quindi

[43] Lonardi 1980a, p. 153.

incontrare, nel testo corneliano, iterazioni di vario genere, soprattutto anafore, simmetrie e parallelismi costruiti sulla ripetizione sintattica. Anche per quanto riguarda il secondo aspetto, ossia la coincidenza di periodo sintattico e misura versale, si tratta di una tendenza egualmente riscontrabile tanto nei sonetti di Shakespeare che nei testi teatrali di Corneille, e rispetto alla quale Montale si comporta allo stesso modo, scardinando tale corrispondenza fra metro e sintassi attraverso l'uso sistematico dell'*enjambement*.

4.1. La *variatio* sintattica e l'*enjambement*

Sempre in relazione alle liriche inglesi tradotte nel *Quaderno*, e in particolare alla versione di *The Garden Seat* di Hardy – *Vecchia panchina* – Lonardi nota che, per quanto importante sia il ruolo della ripetizione nel testo di partenza, prevale sempre, in Montale, «la vocazione "petrarchesca" alla variazione […] che a quanto pare anche i non petrarchisti hanno nel sangue da noi»[44].

Tratto stilistico dunque profondamente radicato nella tradizione poetica italiana, questa «vocazione» trova in Montale un ottimo rappresentante, ed emerge con particolare chiarezza dalle sue traduzioni che, favorendo il confronto con i testi originali, appartenenti ad altre tradizioni letterarie, ne mettono in luce le differenze. Per quanto riguarda la traduzione del *Cid*, nei capitoli precedenti sono già stati fatti alcuni accenni a questa propensione alla variazione sintattica, ad esempio con riferimento alla prima strofa del monologo lirico dell'Infanta (V, II), che si apre con l'anafora «T'écouterai-je encor, […] T'écouterai-je, amour» (vv. 1565-1567), sottilmente alterata e resa imperfetta da Montale, che traduce «Ancora t'ascolterò, […] O ascolterò te, amore» (vv. 1519-1521).

L'anafora rappresenta tuttavia un caso particolare: più in generale la ripetizione, a livello di sintassi, consiste nel riproporsi della stessa struttura, dello stesso schema sintattico, in entrambi gli emistichi che compongono il verso, o in versi successivi, allo scopo per esempio di rafforzare un concetto, ma anche di stabilire un'identità, o al contrario di mettere in luce una contrapposizione. Numerosi esempi di questo genere si possono ricavare dalle battute pronunciate da Rodrigo nel corso del III atto, quando egli si reca da Chimena per sottoporsi al suo giudizio, dopo averle ucciso il padre in duello:

[44] Lonardi 1980a, p. 154.

Mon juge est mon amour, mon juge est ma Chimène (v. 753)

Il mio amore e la mia Chimena, mi sono giudici (v. 710)

Mais, quitte envers l'honneur, et quitte envers mon père (v. 757)

Ora che sono pago verso l'onore e mio padre (v. 854)

J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois. (v. 900)

Ho fatto il mio dovere e ora continuo a compierlo (v. 857)

Come si vede, ciascuna di queste affermazioni viene tradotta da Montale evitando le ripetizioni sintattiche e scardinando le simmetrie. Nei primi due esempi, i due elementi distinti da Corneille – *mon amour* e *ma Chimène*; *l'honneur* e *mon père* – vengono uniti e posti sotto il loro comune denominatore, espresso quindi una sola volta; non si tratta di una scelta obbligata, tant'è vero che, almeno nel primo caso, la struttura corneliana avrebbe potuto essere mantenuta senza difficoltà, come dimostrato dalla traduzione proposta da Dettore: «Mio giudice è il mio amore, mio giudice è Chimena». Dettore traduce tale e quale anche il terzo dei versi qui riportati, «Feci quel che dovevo e faccio quel che devo», mentre Montale, oltre a sostituire la perifrasi *ce que j'ai dû* con *il mio dovere*, modifica la seconda parte del verso, ricorrendo alla forma *continuo a compierlo*, che gli permette di evitare sia la ripetizione del verbo "fare", sia quella del sostantivo *dovere*: si perde dunque completamente l'impostazione simmetrica del verso, così come la contrapposizione dei tempi verbali, e l'effetto è piuttosto prosastico.

Procedimenti simili si possono riscontrare nella traduzione del discorso con il quale Don Sancio si rivolge a Chimena quando, in nome dell'amore che prova per lei, si offre come suo campione, per vendicarne il padre uccidendo Rodrigo (III, II):

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

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

In questo estratto, il caso più significativo è forse quello che riguarda i versi corneliani 778-779, «Employez mon épée à punir le coupable; / employez mon amour à venger cette mort», che procedono paralleli l'uno all'altro, a partire dall'anafora iniziale. Di tutto ciò non rimane traccia in Montale. Il primo dei due versi viene tradotto parola par parola, «usate la mia spada per punire il colpevole», ma si chiude con un punto fermo; la modifica della punteggiatura segna un'interruzione tra questo verso e quello successivo, che presenta una struttura completamente diversa: conserva, del corrispondente corneliano, l'idea della vendetta, passata dall'infinito *venger* all'esortazione *Fate vendetta*, ma fa riferimento ancora una volta alla spada (*quest'arma*), tralasciando ogni accenno all'amore e quindi ai sentimenti di Don Sancio per Chimena che, per quanto non siano difficili da desumere, rimangono impliciti.

Ma altrettanto interessante è il trattamento riservato ai versi 774 e 776 del testo corneliano, due *alexandrins* costruiti sulla simmetria degli emistichi che li compongono: «Votre colère est juste, et vos pleurs légitimes»; «ni de vous adoucir, ni de vous consoler». Nel primo caso, la simmetria consiste nella struttura "possessivo + sostantivo + aggettivo", appena intaccata dalla presenza, peraltro niente affatto ingombrante, del verbo *est*, esplicito nel primo emistichio e sottinteso nel secondo. Montale, nel tradurre, sposta il primo dei due aggettivi, *giusta* (fr. *juste*), in apertura del verso, e finisce per attribuirlo ad entrambi i sostantivi, dunque sia alla *collera* (fr. *colère*), sia al *pianto* (fr. *pleurs*): si ottiene così uno zeugma, nel quale l'aggettivo regge due sostantivi ma si accorda soltanto con il primo. Viene meno, quindi, l'equilibrio stabilito da Corneille, e il verso appare sbilanciato, con il secondo emistichio a fare da appendice al primo.

Nel secondo caso, l'intervento montaliano ha dimensioni più ampie, e interessa nel suo complesso il distico formato dai versi 775-776, nel tradurre i quali Montale offre un esempio della sua capacità di sintesi: mentre in francese i due infiniti *vous adoucir* e *vous consoler* dipendono dal verbo principale *je n'entreprends pas*, collocato al verso

precedente, nella traduzione di Montale i corrispondenti infiniti *consolarvi* e *addolcirvi* (invertiti rispetto all'originale) sono retti dal congiuntivo *io intenda*, dipendente a sua volta da un *Voi non dovete credere* che è un'aggiunta rispetto al dettato corneliano. Nonostante questo, al v. 733 rimane ancora al traduttore uno spazio sufficiente per anticipare l'inizio del verso e della frase successivi: *Ma se io* (fr. *Mais si* […] *je*). È soprattutto quest'ultima modifica a stravolgere la simmetria perfetta del verso francese, nonché il rapporto fra metrica e sintassi, con l'introduzione di un forte *enjambement* tra soggetto e verbo.

Interventi di questo tipo, che uniscono la variazione sintattica a quella ritmica, sono molto numerosi in Montale, e vale la pena di riportarne ancora alcuni esempi:

> Ce que n'a pu jamais combat, siège, embuscade,
> Ce que n'a pu jamais Aragon ni Grenade (vv. 705-706)

> Ciò che mai non raggiunsero
> combattimenti, assedi, o imboscate,
> ciò che mai non poterono Granata o Aragona, (vv. 662-664)

> Je l'ai vu, tout couvert de sang et de poussière,
> Porter partout l'effroi dans une armée entière.
> J'ai vu par sa valeur cent escadrons rompus (vv. 277-279)

> L'ho visto tutto coperto di polvere e di sangue
> atterrire un'intera armata; l'ho veduto
> debellare col suo valore cento squadroni (vv. 260-262)

I due passi, entrambi caratterizzati, nel testo francese, dalla presenza dell'anafora, sono tratti da battute attribuite a Don Diego, che si rivolge nell'uno al sovrano, lamentando l'umiliazione subita per mano del Conte (II, VIII), e nell'altro al figlio Rodrigo, descrivendogli l'avversario contro il quale dovrà battersi (I, V in Corneille; I, VI in Montale). Già nel primo estratto l'anafora iniziale risulta, nella traduzione montaliana, fortemente attutita, non solo per l'impiego di due verbi differenti, *raggiunsero* e *poterono*, ma anche perché i due segmenti che la compongono non si collocano più entrambi in posizione iniziale, ma il primo viene fatto risalire al verso precedente, determinando, anche in questo caso, un *enjambement*. Nel secondo estratto, in cui l'anafora «Je l'ai vu […] J'ai vu» è più debole, anche perché a distanza di un verso, Montale evita comunque di riprodurla: innanzitutto differenzia i verbi, approfittando

dell'esistenza, in italiano, di due forme per il participio passato di "vedere", e poi agisce sul verso centrale, concentrando il francese *porter partout l'effroi* nel solo *atterrire*, anche se l'allitterazione, o meglio la paronomasia, che caratterizza l'espressione *porter partout*, viene in qualche modo compensata dalla presenza di nuovi richiami fonici (*aTTeRRiRe un'inTeRa aRmaTa*). Inoltre viene anticipato il verbo *l'ho veduto*, ancora una volta collocato a fine verso e in *enjambement*.
Gli stessi procedimenti vengono impiegati da Montale per evitare, oltre all'anafora, altre forme di ripetizione sintattica:

> Un même coup a mis ma gloire en sûreté,
> Mon âme au désespoir, ma flamme en liberté. (vv. 1711-1712)

> Un solo colpo
> che ha posto la mia gloria in luogo sicuro,
> libera la mia fiamma e mi fa disperare. (vv. 1665-1667)

> Parlons bas ; écoute.
> Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
> La vaillance et l'honneur de son temps ? le sais-tu ? (vv. 398-400)

> Parla sottovoce e ascoltami; sai tu
> che quel vegliardo fu la virtù stessa,
> il valore e l'onore del suo tempo? Lo sai? (vv. 361-363)

Nel primo estratto – in cui a parlare è Chimena, erroneamente convinta che Rodrigo sia rimasto ucciso nel duello contro Don Sancio (V, V) – è evidente la cura con la quale Montale evita il *tricolon* «ma gloire en sûreté, / mon âme au désespoir, ma flamme en liberté», adottando per ciascuna sua componente una soluzione diversa: il primo dei tre elementi, inserito all'interno di una subordinata relativa, viene esteso da un solo emistichio ad un intero verso e modificato attraverso il passaggio dall'astratto *en sûreté* al concreto *in un luogo sicuro*, mentre la perifrasi (*a mis*) *en liberté* viene ridotta al verbo *libera*, e in *mi fa disperare* scompare anche il riferimento all'anima, sostituito dal semplice pronome. Nel secondo passo, tratto dal dialogo pieno di tensione che precede il duello fra Rodrigo ed il Conte (II, II), il distico corneliano formato dai vv. 362-363 è caratterizzato invece dall'epanadiplosi, vale a dire dalla ripetizione, in apertura e in chiusura, dell'interrogativa *sais-tu*; Montale anticipa, come di consueto, il primo dei due verbi uguali, che viene così a trovarsi anch'esso in uscita di verso, ma non si ottiene una

rima, perché le due interrogative assumono nella traduzione due forme leggermente diverse: la prima mantiene l'inversione francese (*sai tu*), mentre la seconda assume la forma più naturale in italiano, senza soggetto (*Lo sai?*).

Quest'ultimo esempio offre l'opportunità di aprire una breve parentesi sulla struttura delle proposizioni interrogative, che molto spesso nella traduzione montaliana si adatta a quella del modello francese. In Corneille le interrogative vengono abitualmente espresse tramite l'inversione, vale a dire anteponendo il verbo al soggetto: «Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère? / Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père?» (vv. 1-2); «Rodrigue, qu'as-tu fait? où viens-tu, misérable?» (v. 741). Ebbene, la traduzione montaliana impiega molto spesso, nelle interrogative, questa stessa forma. La si trova già nel primissimo verso, in cui la domanda, appena citata in francese, che Chimena pone ad Elvira, viene resa con: «Elvira, sei tu stata veramente sincera?». Ma gli esempi sono numerosi: se nel testo corneliano si legge «Rodrigue, as-tu du coeur?» (v. 261), «Ne l'as-tu pas tué?» (v. 746), «À quoi te résous-tu?» (v. 980), «remets-tu ta querelle en sa main?» (v. 1443), in Montale si trovano, rispettivamente, «Rodrigo, hai tu coraggio?» (v. 245); «Non l'hai tu ucciso?» (v. 703); «Che cosa hai tu deciso?» (v. 937); «rimetti tu in mano sua la questione?» (v. 1398). Si tratta di una sorta di calco sintattico, il cui impiego non è sistematico ma senza dubbio considerevole; le interrogative così formulate acquistano un carattere volutamente meno naturale, piuttosto marcato, talvolta enfatico, talvolta solenne e altisonante.

Tornando alle strategie adottate da Montale nella traduzione dei parallelismi corneliani, si è visto come esse siano piuttosto varie e talvolta complesse; ne rimane tuttavia una da considerare, probabilmente la più semplice e immediata, che Montale applica in un numero considerevole di casi: si tratta della trasformazione del parallelismo in chiasmo. Pur costituendo a sua volta una forma di simmetria, quest'ultimo sembra oggetto di una netta preferenza da parte di Montale. Così avviene, per esempio, in maniera molto naturale, in versi come «Maudite ambition, détestable manie» (v. 457), tradotto «Maledetta ambizione e smania detestabile» (v. 419), con posticipazione dell'aggettivo sdrucciolo in uscita di verso; o «Je vous blâmais tantôt, je vous plains à présent» (v. 127), che diventa «Vi biasimavo innanzi ed ora vi compiango» (v. 117). In entrambi i

casi Montale sembra preferire, rispetto alla giustapposizione per asindeto di Corneille, l'inserimento della congiunzione tra i due elementi: così anche in «Un re vi deve il cielo, e voi amate un suddito» (v. 1585), che traduce «Le ciel vous doit un roi, vous aimez un sujet!» (v. 1631). Non si tratta però di una regola assoluta, come dimostra il memorabile verso con cui Rodrigo conclude il racconto della battaglia contro i Mori: «Le flux les apporta; le reflux les remporte» (v. 1318), «il flusso li ha portati, li ha ripresi il riflusso» (v. 1273): qui, nella traduzione montaliana, si perde la parentela etimologica che lega i due verbi francesi *apporter* e *remporter* (riprodotta da Monti: «la marea li ha portati, la marea li riporta»), ma in compenso viene sottolineata ancor più che in francese l'allitterazione, nella seconda metà del verso, fra *ripresi* e *riflusso*.
Come le altre strategie finalizzate alla variazione sintattica, anche la formazione del chiasmo si coniuga talvolta ad un intervento interversale, come negli esempi seguenti, in cui, oltre al passaggio dal parallelismo al chiasmo attraverso la riorganizzazione degli elementi della frase, si ha la dislocazione di uno di essi alla fine del verso precedente o all'inizio di quello successivo, con l'introduzione di un *enjambement*:

> Je sens en deux partis mon esprit divisé :
> Si mon courage est haut, mon cœur est embrasé (v. 119-120)
>
> L'anima mia è divisa in due parti: se è alto
> il mio coraggio, il cuore è arroventato. (vv. 109-110)

> Votre espoir vous séduit, votre mal vous est doux ;
> Mais enfin ce Rodrigue est indigne de vous. (v. 527-528)
>
> Vi seduce la vostra speranza e il vostro male
> v'è dolce; eppure questo Rodrigo è indegno di voi. (vv. 489-490)

È evidente, anche in questi casi, la volontà di turbare l'equilibrio corneliano, dato dalla giustapposizione di due perfette unità metriche e sintattiche, introducendovi un elemento di instabilità. Una delle due unità si estende oltre i propri confini versali e l'altra, di conseguenza, risulta compressa dal punto di vista metrico ma anche, almeno nel primo caso, sintattico: la traduzione montaliana tralascia infatti l'iniziale *Je sens*, semplificando leggermente la struttura della frase; inoltre, in questo modo, la sensazione espressa dall'Infanta viene presentata come un dato di fatto, non un'impressione ma una drammatica realtà.

4.2. L'*enjambement* e la frammentazione sintattica

Si è già detto molto, nelle pagine precedenti, sull'impiego da parte di Montale dell'*enjambement*, ma si tratta del resto di un aspetto dal quale non si può prescindere. In effetti, sembra impossibile intraprendere l'analisi di una qualsiasi delle caratteristiche della traduzione montaliana senza imbattersi in esempi di questo fenomeno, la cui presenza capillare è forse il tratto formale che più di ogni altro segna la differenza rispetto all'originale corneliano. Proprio per questo la riflessione sull'uso montaliano dell'*enjambement* merita di essere ulteriormente approfondita, a partire dal contesto nel quale questo fenomeno si inserisce.

L'*enjambement* è stato a lungo un tratto distintivo della poesia italiana rispetto a quella francese, nonostante sia francese il nome con il quale lo si definisce, anche in italiano. Il termine venne coniato, in effetti, nella Francia di fine Seicento, nell'ambito della disputa che contrappose alcuni poeti francesi, in primis Boileau, che condannavano questo fenomeno come contrario alla buona versificazione, ai poeti italiani, che ne facevano uso abitualmente: «in Italia», come scrive Pazzaglia, «non si era quasi mai sentito il bisogno di definirlo, trattandosi di prassi connaturata alla nostra versificazione fin dalle Origini»[45]. Anche Menichetti, nella sua *Metrica italiana*, osservando che l'*enjambement* «esiste da sempre nella poesia italiana, anche nelle sue forme più artificiose e forzate», aggiunge che esso «fa un ingresso piuttosto tardivo nella trattatistica metrico-stilistica», forse proprio a causa della sua frequenza, «così alta, a parte pochi e rari tipi, da far addirittura sembrare anomalo il suo grado zero, cioè un protratto collimare di versi e sintassi»[46]. I primi interventi teorici sull'*enjambement* in Italia sono registrati dal Menichetti nella seconda metà del Cinquecento; il più noto è forse quello del Tasso, che parla in proposito di «rompimento de' versi»[47], figura metrica e retorica di stile elevato, che rientra nel registro della *gravitas*, e che risulta funzionale alla grandezza e alla magnificenza del discorso poetico.
Ben minore è la considerazione di cui, nello stesso periodo, l'*enjambement* gode in Francia. Michèle Aquien fa notare che nel Cinquecento si regista ancora una certa

[45] Pazzaglia 1997, p. 45.
[46] Menichetti 1993, p. 499.
[47] *Ibid.*, p. 481.

esitazione sull'utilizzo dei «vers qui enjambent l'un sur l'autre», come li definisce Ronsard[48]. Ma ben presto la poetica del classicismo impone la coincidenza di struttura metrica e struttura sintattica (sia fra i due emistichi di uno stesso verso, quindi in corrispondenza della cesura, sia fra un verso e l'altro), coincidenza ritenuta necessaria alla chiarezza e alla coesione interna del discorso poetico. Malherbe prende posizione contro l'*enjambement* – sostenendo che esso provoca l'eclissi della rima – e più tardi Boileau gliene riconosce il merito, affermando che con Malherbe «le vers sur le vers n'osa plus enjamber»[49]. Di conseguenza, l'*enjambement* viene comunemente utilizzato, nella letteratura francese di questo periodo, soltanto nei generi poetici minori, con l'effetto di attribuire al dettato un andamento prosastico: lo si trova spesso, ad esempio, in La Fontaine, specialmente nei passaggi dialogati, oppure nelle commedie leggere in versi[50]. Nella poesia di stile elevato, legata all'*alexandrin*, la regola della coincidenza di pausa metrica e pausa sintattica venne invece sostanzialmente rispettata fino all'epoca romantica.

Rimasto dunque estraneo alla tradizione classicistica francese, l'impiego dell'*enjambement* è anche uno degli aspetti che maggiormente distinguono i testi teatrali francesi del *grand siècle* e le loro traduzioni italiane; nel suo studio ad esse dedicato, Tobia Zanon osserva che l'*enjambement* si presenta come un «fenomeno pervasivo e strutturante» e che «mancando una struttura strofica a irreggimentarli, gli *enjambements* tendono a susseguirsi in serie adiacenti, saturando verticalmente il testo»[51]. Nel caso del *Cid*, può essere utile confrontarne i primi versi con quelli della traduzione in endecasillabi di Baretti, del 1747, dai quali emerge immediatamente, anche considerando la necessità di compensare la maggiore lunghezza dell'*alexandrin* rispetto all'endecasillabo, una diversa concezione del rapporto fra unità metrica e sintattica:

> – Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère ?
> Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père ?
> – Tous mes sens à moi-même en sont encor charmés :
> Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez,

[48] «J'ai été d'opinion, en ma jeunesse, que les vers qui enjambent l'un sur l'autre n'étaient pas bons dans notre poésie ; toutefois, j'ai connu depuis le contraire par la lecture des bons auteurs grecs e romains» : la citazione deriva dalla *Préface* postuma di Ronsard alla sua *Franciade*, ed è riportata da Aquien 2006, p. 84. Proprio a Ronsard si deve il primo impiego del verbo *enjamber* con valore metrico; il sostantivo *enjambement* risale invece alla fine del secolo successivo.
[49] Aquien 2006, p. 85. La citazione è dal I canto dell'*Art poétique* di Boileau (1674).
[50] Bouffard-Moret 2001, p. 99.
[51] Zanon 2009, pp. 62-63.

Et si je ne m'abuse à lire dans son âme,
Il vous commandera de répondre à sa flamme.

– Elvira, ed è pur ver quel che mi narri?
né mi nascondi tu nulla di quanto
il Padre mio ti disse?
– Io tutta ancora
lieta ne sono. Egli ha Rodrigo in pregio
quanto in amor tu l'hai. S'io ben m'appongo,
nell'anima gli lessi, che ad amarlo
ancor t'astringerà.[52]

Nel caso di Montale, una volta riconosciuto che l'utilizzo dell'*enjambement* rappresenta un tratto distintivo del suo *Cid*, e uno degli aspetti che maggiormente lo differenziano dal testo di Corneille, ciò che più interessa in questa sede è osservare come tale fenomeno faccia parte di una tecnica, o di uno stile di traduzione, prettamente montaliani, e da lui applicati a testi anche profondamente diversi.

Il discorso dunque non riguarda esclusivamente il *Cid*, poiché, come fa notare Maria Pia Musatti nel suo studio su Montale traduttore, il «vasto impiego della tecnica dell'inarcatura» è un fenomeno che «ha un carattere di generalità nel *Quaderno* […] e non si giustifica esclusivamente con esigenze metriche»[53]. Una doppia giustificazione di questa pratica viene fornita, partendo ancora dalle versioni dei sonetti shakespeariani, da Rachel Meoli Toulmin:

> Con l'uso frequente dell'*enjambement* nei *Motivi* Montale non solo scrive versi a lui più congeniali, conferendo un tono più sciolto e piano al discorso poetico, ma in parte risolve così anche il problema delle diverse "velocità" delle due lingue, riuscendo a guadagnare tempo, laddove il linguaggio di Shakespeare è più disteso, per potersi dilungare poi quando lo richiede la particolare compattezza del verso inglese.[54]

L'*enjambement* viene quindi interpretato come uno strumento della traduzione, funzionale al passaggio da una lingua all'altra, e questo suo ruolo viene illustrato dall'autrice a partire dai distici conclusivi dei *Sonnets*, traducendo i quali Montale redistribuisce il materiale shakespeariano in due periodi disuguali, uno minore e l'altro maggiore rispetto alla misura del verso; dal momento che questa rimane invariata – si

[52] Baretti 1747, p. 3.
[53] Musatti 1980, pp. 131-132.
[54] Meoli Toulmin 1971, p. 457.

tratta sempre di due endecasillabi – è la contrazione di uno dei due periodi a permettere il più ampio distendersi dell'altro. Si riportano qui sotto i distici finali dei sonetti XXII e XXIII; in un caso è il secondo periodo ad essere ridotto, nell'altro il primo:

> Presume not on thy heart when mine is slain;
> thou gav'st me thine, not to give back again. (*Sonnet XXII*)
>
> Spento il mio cuore, invano il tuo riprendere
> vorresti: chi l'ha avuto non lo rende.

> Yet him for this my love no with disdaineth;
> suns of the world may stain, when heaven's sun staineth. (*Sonnet XXXIII*)
>
> Pur non ne ho sdegno: bene può un terrestre
> sole abbuiarsi, se è così il celeste.

Nell'osservare la particolare struttura di questi distici, si può facilmente notare che essa sembra in qualche modo riecheggiata da molte delle coppie di versi in cui ci si imbatte nella traduzione del *Cid*, ottenute esattamente attraverso lo stesso procedimento. Il fatto è tanto più significativo se si considera che il contesto metrico è, in questo caso, molto diverso, molto più libero: niente impedirebbe a Montale di adattare le misure versali alle esigenze contenutistiche, traducendo i due *alexandrins* consecutivi con due versi di misura anche molto diversa. In vari casi, invece, la traduzione si avvale dello stesso metodo di contrazione e distensione, imperniato sull'*enjambement*: così avviene nei due distici seguenti, formati l'uno dall'unione di un alessandrino e di un endecasillabo *a maiore*, l'altro da due alessandrini:

> Si l'amour vit d'espoir, il périt avec lui :
> C'est un feu qui s'éteint, faute de nourriture (vv. 108-109)
>
> L'amore vive e muore con la speranza. È un fuoco
> che si estingue se è privo di alimento. (vv. 101-102)

> Souffrez qu'en liberté mon désespoir éclate ;
> Assez et trop longtemps votre discours le flatte. (vv. 1045-1046)
>
> Sopportate che esploda la mia disperazione
> liberamente; troppo tentaste di addolcirla. (vv. 1001-1002)

Per comprendere quanto questa struttura sia presente a Montale, può essere utile citare un ultimo esempio, tratto dalla scena finale del *Cid*: si tratta di un caso decisamente eccezionale, poiché un unico *alexandrin* corneliano viene tradotto con due versi (un alessandrino e un endecasillabo *a minore*), quando in genere, come si è detto, avviene piuttosto il contrario. A partire quindi da un verso singolo, Montale ricava un distico che ripropone la stessa forma riscontrata negli esempi precedenti:

> Ma tête est à vos pieds, vengez-vous par vos mains (v. 1792)
>
> Io pongo la mia testa ai vostri piedi; e voi
> fate vendetta con le vostre mani. (vv. 1747-1748)

Questo tipo di procedimento è stato analizzato da Mengaldo in relazione alla già citata versione montaliana di *The Garden Seat* di Hardy, guardando in particolare alla resa dei due versi conclusivi:

> for they are as light as upper air,
> they are as light as upper air!
>
> perché sono leggeri come l'aria
> di lassù, perché sono fatti d'aria!

Il testo inglese, interamente percorso da una fitta trama di ripetizioni, presenta una coppia di versi quasi perfettamente identici, cui viene attribuita una funzione di ritornello; e anche qui la traduzione di Montale coniuga la variazione sintattica a quella ritmica, differenziando le due unità metrico-sintattiche sia nella loro composizione interna, sia nella loro estensione:

> Ancora una volta dunque Montale attua la sua figura prediletta, e più nelle traduzioni che nella poesia "originale", del distico finale sbilanciato, ottenuto accostando un segmento sintattico più breve ad uno più lungo (o viceversa), con conseguente *enjambement*.[55]

Si è parlato fino a questo momento di distici costruiti intorno al fulcro dell'*enjambement*: pur essendo una presenza importante, essi non sarebbero tuttavia sufficienti a giustificare la diffusione capillare dell'inarcatura nella traduzione del *Cid*.

[55] Mengaldo 2003, p. 199.

Ben più significativi, a questo fine, sono i numerosi casi in cui l'*enjambement* caratterizza intere sequenze di versi consecutivi, e ne determina l'organizzazione: in questi passi Montale procede attraverso la contrazione di un primo verso che gli permette di anticipare, nei versi successivi, il dettato corneliano; oppure, al contrario, dilatando il primo verso e mantenendo anche nei successivi il lieve "ritardo" acquisito. Si riporta qui sotto un esempio per ciascuno dei due procedimenti: nel primo, in cui Don Diego si rivolge al figlio Rodrigo (I, V), Montale omette di tradurre la prima esclamazione, *Agréable colère!* (*Collera benedetta!*, nella traduzione di Dettore; *Collera consolante!* in quella di Monti) e anticipa una porzione della successiva, conservando tale vantaggio anche nei versi seguenti; nel secondo esempio si ha invece un dialogo fra il nobile consigliere Don Arias e il re, sul tema delle navi moresche avvistate alla foce del fiume (II, VI); lo spostamento sistematico delle pause sintattiche dalla fine dei versi al loro interno sembra attribuire alle parole del sovrano un tono più severo e una maggiore tensione, mentre prevede la minaccia che sta per abbattersi su Siviglia:

Agréable colère !
Digne ressentiment à ma douleur bien doux !
Je reconnais mon sang à ce noble courroux ;
Ma jeunesse revit en cette ardeur si prompte.
Viens, mon fils, viens, mon sang, viens réparer ma honte ;
Viens me venger.

Degno risentimento
e dolce al mio dolore. Nel tuo sdegno
riconosco il mio sangue. In questo pronto ardore
la mia giovinezza rivive. Sangue mio, vieni, cancella
la mia vergogna, vieni a vendicarmi.

– Vous n'avez rien à craindre.
– Et rien à négliger :
Le trop de confiance attire le danger ;
Et vous n'ignorez pas qu'avec fort peu de peine
Un flux de pleine mer jusqu'ici les amène.

– Voi non avete nulla da temere.
– E nulla
da trascurare. Troppa confidenza
aggrava il rischio. Voi non ignorate
che con poca fatica la marea può condurli
fin qui.

Ancora una volta vale la pena di notare almeno rapidamente che questo tipo di struttura basata sull'*enjambement* permette di instaurare un ulteriore legame con le versioni dei sonetti shakespeariani, in particolare con il Sonetto XXII, di cui si riporta la seconda quartina. Anche qui, Montale guadagna, fin dal v. 5, un "vantaggio" rispetto al testo originale, che mantiene nei versi successivi:

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

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

È evidente che procedimenti come quelli fin qui descritti rendono la sintassi della traduzione montaliana molto diversa da quella del testo di partenza. La collocazione di pause sintattiche anche forti all'interno dei versi non è del tutto estranea a Corneille, che ne fa uso in momenti di particolare tensione drammatica: si ricordi, ad esempio, il celebre «Meurs ou tue. Au surplus, pour ne te point flatter» (v. 275), oppure «Je ne te dis plus rien. Venge-moi, venge-toi» (v. 287), tratti entrambi dalla scena in cui Don Diego affida al figlio Rodrigo la vendetta sul Conte (I, V). Tuttavia in questi casi la pausa interna va ad aggiungersi a quella normalmente collocata a fine verso, non si sostituisce ad essa, come invece avviene in Montale. L'uso insistito dell'*enjambement* e la conseguente dislocazione delle pause all'interno dà al testo un aspetto profondamente diverso; a questo si aggiunge inoltre una certa tendenza, da parte di Montale, a spezzare i periodi corneliani in frasi più brevi, modificando e rafforzando la punteggiatura, il che accentua ulteriormente l'effetto di frammentazione sintattica: si pensi ad alcune delle frasi pronunciate dal Conte nella scena dello scontro con Don Diego e dello schiaffo (I, III): «Enfin vous l'emportez, et la faveur du Roi» (v. 151), che diventa «Avete vinto alfine. Il favore regale» (v. 140), o «Ton épée est à moi; mais tu serais trop vain» (v. 231), tradotto «La tua spada ora è mia. Ma troppo vano / saresti» (vv. 217-218), dove il confine tra i due emistichi viene marcato dal punto fermo. Notevole è anche il caso di questi versi con i quali la governante Elvira mette in guardia Chimena (V, IV, vv. 1695-

1696): «Et nous verrons du ciel l'équitable courroux / vous laisser, par sa mort, don Sanche pour époux»; nella traduzione di Montale, «E ora con giusto corruccio – noi lo vedremo – il cielo / farà che, morto Rodrigo, sia Sancio il vostro sposo» (vv. 1649-1650), la struttura della frase viene modificata con l'introduzione di una proposizione incidentale, che spezza il primo dei due versi, isolando il soggetto – *il cielo* – che l'*enjambement* separa poi dal verbo.

Un esempio ancor più significativo, tratto da una scena di altissima tensione drammatica (V, V), è quello del dialogo tra Don Sancio e Chimena, quando vedendolo tornare sano e salvo dal duello la giovane immagina che egli abbia ucciso il suo amato Rodrigo:

1705 – Obligé d'apporter à vos pieds cette épée…
– Quoi ! du sang de Rodrigue encor toute trempée ?
Perfide, oses-tu bien te montrer à mes yeux,
Après m'avoir ôté ce que j'aimais le mieux ?

– Obbligato di porre ai vostri piedi
1660 questa mia spada…
– Tinta
del sangue di Rodrigo? Perfido! Come ardisci
di mostrarti ai miei occhi? Dopo di avermi tolto
ciò che più amavo al mondo?

Questo passo, già citato alla fine del secondo capitolo per la presenza eccezionale di un settenario a gradino (v. 1660), sembra sintetizzare tutte le modalità attraverso le quali Montale agisce sulla sintassi corneliana. In particolare, l'interrogativa che in Corneille si estende ai versi 1707-1708, e coincide con essi, viene spezzata da Montale in tre segmenti, trasformando le due virgole dopo *Perfide* e dopo *mes yeux* rispettivamente in un punto esclamativo e uno interrogativo, nessuno dei due coincidente con la fine dei versi, tutti fortemente inarcati.

Anche l'introduzione di un verso a gradino, di cui si ha un esempio nel passo appena riportato, o, più spesso, la trasformazione di un verso intero in un verso a gradino, è un fenomeno che contribuisce a creare questo effetto di frantumazione del dettato corneliano. Il più delle volte Montale costruisce versi a gradino dalla forma non convenzionale, fortemente sbilanciati, in cui cioè il gradino è costituito da poche sillabe – da una a quattro – che formano una sorta di appendice aggiunta alla fine di un verso già di per sé piuttosto lungo. Nel capitolo precedente si è trattato il caso dei vv. 208-209 («Il re, quando occorre, misura l'onore al coraggio. – E per questo / sola giusta misura

era il mio braccio»), ma si possono citare altri esempi significativi, come questo, tratto dal primo dialogo tra l'Infanta e la nutrice Leonora (I, II), in cui Montale anticipa la congiunzione *toutefois*, tradotta con *Eppure*, e la trasforma in un estremo gradino del verso precedente:

> – Je dois prendre intérêt à voir finir leurs peines.
> – Madame, toutefois parmi leurs bons succès
> Vous montrez un chagrin qui va jusqu'à l'excès. (vv. 70-72)

> – Mi preme che abbiano fine le loro angustie.
> – Eppure,
> signora, voi di queste loro buone fortune
> mostrate un certo cruccio che va fino all'eccesso. (vv. 64-66)

In alcuni casi la struttura così creata appare ancora meno naturale, o ancora più marcata, poiché il gradino risulta in forte *enjambement* con il verso successivo, come accade ai versi seguenti, con cui Chimena e Don Diego si contendono l'attenzione del sovrano (II, VIII):

> – D'un jeune audacieux punissez l'insolence :
> Il a de votre sceptre abattu le soutien,
> Il a tué mon père.
> – Il a vengé le sien. (vv. 650-652)

> – Un giovane insolente ha abbattuto il sostegno
> del vostro scettro. Fate che sia punito.
> – Egli ha
> vendicato il suo onore. (vv. 609-611)

Qui il nuovo verso a gradino si inserisce in un passaggio che è il frutto di una riorganizzazione e di una sintesi del testo corneliano; la denuncia di Chimena viene riformulata, evitando l'anafora di *il a* e tralasciando l'ultima affermazione («il a tué mon père»), con conseguente modifica dell'oggetto del successivo *il a vengé*: non più suo padre, ma *il suo onore*. Il verso centrale viene spezzato prima dal punto fermo interno, che isola e mette in risalto l'appello di Chimena («Fate che sia punito»), e poi dal gradino a partire dal quale prende la parola Don Diego.

A proposito dei versi a gradino, può essere utile richiamarsi inoltre al saggio di Rodolfo Zucco dedicato proprio al loro utilizzo nella poesia italiana novecentesca[56]. Dopo aver

[56] Zucco 2013.

esposto i fattori che hanno determinato l'ingresso di questo tipo di versi, in origine prettamente teatrali, anche nella poesia lirica, l'autore presenta una rassegna delle principali situazioni metrico-sintattiche nelle quali essi vengono generalmente impiegati, e molti degli esempi citati sono tratti dalla poesia di Montale, essendo questi uno degli autori che ne fa uso più di frequente, soprattutto negli *Ossi di seppia*[57]. È chiaro che questi versi a gradino di carattere lirico non possono essere posti sullo stesso piano di quelli che si incontrano nella traduzione del *Cid*, testo teatrale in cui il loro utilizzo in corrispondenza dei cambi di battuta è perfettamente normale; tuttavia, alcuni dei gradini che Montale aggiunge alla sua traduzione sembrano rispecchiare le situazioni descritte nel saggio di Zucco[58], suggerendo così una certa continuità nell'impiego montaliano di questo tipo di versi. Ad esempio, una delle tipologie individuate dall'autore è quella del gradino in concomitanza con una frase esclamativa o con un'apostrofe, e nel *Cid* montaliano si possono citare i casi dei vv. 221-222, «sarà per lui non l'ultimo degli ornamenti. – Oh mio / disperato sconforto!» (passo su cui si tornerà a breve), e dei v. 594-595, «e volli prevenire questa sciagura. – Sire, / Chimena porta ai vostri ginocchi il suo tormento», dove l'apostrofe *Sire* viene aggiunta da Montale. Per quanto riguarda l'uso del gradino con la congiunzione *e*, si possono ricordare i già citati vv. 208-209, «Il re, quando occorre, misura l'onore al coraggio. – E per questo / sola giusta misura era il mio braccio», e i vv. 951-952, «ch'essa dalla tua collera mi sia rapita. – Ed io, / se ottengo questo, posso dirti in fede». Infine, agli esempi di gradino in corrispondenza di indicatori spaziali o temporali può essere affiancato l'*Ormai* del v. 465 (v. 503 di Corneille), secondo gradino aggiunto a quello già corneliano:

Chimène: – Seuls?
Le Page: – Seuls, et qui semblaient tout bas se quereller.
Chimène: – Sans doute, ils sont aux mains, il n'en faut plus parler.

Chimena: – Soli?
Il Paggio: – Soli; e sembravano in gran litigio.
Chimena: – Ormai
la parola è alle spade. Sono vani i discorsi.

[57] *Ibid.*, p. 32.
[58] Tra gli esempi montaliani riportati da Zucco, ricordiamo *Cigola la carrucola* (per il verso a gradino in concomitanza con un'esclamazione), *Vecchi versi* (gradino con la congiunzione *e*), *Barche sulla Marna* e *Riviere* (gradino con elementi della deissi spaziale e temporale).

Notevole, in quest'ultimo passo, è anche la traduzione del verso conclusivo, in cui la gravità della constatazione di Chimena – che ha appena saputo del duello in corso tra suo padre e Rodrigo – viene resa da Montale spezzando ulteriormente la sintassi, con la sostituzione del punto fermo alla virgola di metà verso (si può notare inoltre, *en passant*, la resa di «ils sont aux mains» con «la parola è alle spade», scelta meno letterale ma molto più elegante rispetto a «sono alle mani» di Dettore, o «sono alle prese» di Monti). Infine, un caso particolare che vale la pena di notare è quello del gradino che segna il passaggio da una scena all'altra, come dalla IV alla V scena del I atto (corrispondenti alla III e alla IV in Corneille):

> – D'un insolent discours ce juste châtiment
> Ne lui servira pas d'un petit ornement.
> – Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie ! (vv. 235-237)

> – Questo giusto castigo di un insolente discorso
> sarà per lui non l'ultimo degli ornamenti.
> – Oh mio
> disperato sconforto! Oh vecchiezza nemica! (vv. 220-222)

Non si tratta di una possibilità del tutto estranea a Corneille, che infatti in due casi adotta il verso a gradino in corrispondenza del cambio di scena; nel primo, il verso si divide tra la battuta del sovrano e quella rivolta al sovrano da Don Alonse: «C'est assez pour ce soir. – Sire, le Comte est mort», II, VI-VII, v. 632). Nel secondo, a parlare è sempre il re, ma in corrispondenza del gradino cambia il suo interlocutore, prima Don Diego e poi Chimena: «Montrez un œil plus triste. – Enfin soyez contente» (IV, IV-V, v. 1337). In Montale i cambi di scena coincidenti con un verso a gradino sono cinque[59], e non è necessario che tra le due scene ci sia la continuità garantita dalla presenza di uno stesso personaggio, come emerge dal passaggio tra la V scena del II atto, con protagoniste l'Infanta e Leonora, e la successiva, in cui compaiono il re e due nobili; il verso a gradino conclude la richiesta dell'Infanta alla nutrice e introduce la domanda del re a Don Arias: «Vieni nelle mie stanze a consolarmi, / non mi lasciare in questo affanno. – Il Conte / è dunque così vano e irragionevole?» (vv. 517-519).

[59] Atto I, scene IV-V; atto II, scene I-II, V-VI e VI-VII; atto IV, scene IV-V.

4.3. La concentrazione espressiva e le integrazioni

Considerando nel suo complesso il *Quaderno di traduzioni* di Montale, Maria Pia Musatti fa notare la molteplicità delle esperienze poetiche che vi trovano posto, e delle traduzioni che ne derivano, e osserva che sarebbe del tutto «improduttivo» cercare di ricavare da queste ultime «un sistema chiuso e coerente di schemi sintattici, di soluzioni tecnico-poetiche formalizzabili *more geometrico*»; in altre parole, non avrebbe senso pretendere di trarne una norma di traduzione montaliana, poiché giustamente la varietà dei testi di partenza esige un'eguale varietà di metodi e di soluzioni. Tuttavia, l'autrice ritiene che sia possibile riconoscere almeno un orientamento generale condiviso da tutte queste traduzioni:

> Pare, però, di poter individuare una tendenza comune a tutta la raccolta, un imperativo unitario che ha guidato la fatica del traduttore, come del resto tutta la sua esperienza artistica, ed è lo sforzo alla massima concentrazione del dettato poetico (che porta spesso a uno sfrondamento degli elementi lessicali non funzionali o a un loro mutamento di valore) rispetto a una esplicitazione troppo esterna dei motivi ispiratori, a un'effusione emotiva troppo scoperta.[60]

Nella brevità e nella pregnanza espressiva viene quindi riconosciuto un tratto stilistico tipicamente montaliano, che in quanto tale ne caratterizza la produzione poetica originale, ma emerge anche dalle sue traduzioni.

Fin dal primo capitolo è stato fatto notare che il *Cid* montaliano conta 43 versi in meno di quello di Corneille – 1797 contro 1840 – e che quindi Montale opera una riduzione rispetto al testo di partenza, riduzione determinata almeno in parte proprio dalla sua ricerca della concisione e della concentrazione espressiva.

Un primo oggetto di tale riduzione sono sicuramente le ripetizioni: nella parte iniziale di questo capitolo sono stati riportati numerosi esempi della propensione montaliana ad evitare le forme iterative introducendovi elementi di variazione, ma esiste naturalmente una soluzione più rapida e immediata, quella cioè della semplice omissione:

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

[60] Musatti 1980, p. 124.

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

In questi versi con i quali l'Infanta si rivolge alla nutrice Leonora (I, II), la triplice ripetizione dell'imperativo *écoute* si riduce, in Montale, ad un solo *ascolta*, e questo, insieme alla soppressione dell'avverbio *encor*, gli permette guadagnare tempo e di anticipare l'inizio del verso successivo, secondo un procedimento che abbiamo già illustrato; tuttavia, la riduzione operata non incide sul numero dei versi, che rimane esattamente lo stesso; anzi, il v. 76 risulta ampliato dall'aggiunta del complemento *ad altri*, che può apparire superfluo dal punto di vista semantico, ma ha un effetto notevole sul piano ritmico, poiché si lega al precedente verbo *dono* prolungando così la serie degli *enjambements*.

In effetti, la sola eliminazione delle ripetizioni non influisce in maniera decisiva sulla riduzione dell'originale. Più significativi, da questo punto di vista, sono i casi in cui Montale opera una sintesi e concentra due versi di Corneille in uno soltanto, senza che questo comporti necessariamente una perdita dal punto di vista semantico. Un esempio compare già nella prima scena, al v. 38, che condensa i vv. 39-40 di Corneille: «Il allait au conseil, dont l'heure qui pressait / a tranché ce discours qu'à peine il commençait» diventa, nella traduzione, «Lo attendeva il Consiglio, egli troncò il discorso»; si tratta di un perfetto alessandrino, la cui struttura sintattica risulta decisamente semplificata rispetto a quella corneliana, con l'eliminazione delle due subordinate relative in favore di una giustapposizione per asindeto. La stessa forma caratterizza il v. 347, che sintetizza un verso e mezzo di Corneille: «Tornate alla ragione, accettate un consiglio», mentre in Corneille si legge: «Souffrez que la raison remette vos esprits. / Prenez un bon conseil» (vv. 383-384); in questo caso, la riduzione riguarda principalmente il primo dei due versi (nel secondo viene solo tralasciato l'aggettivo *bon*), che di certo acquista in naturalezza e immediatezza, se confrontato con le più ampie traduzioni di Dettore («Fate che questo impeto si pieghi alla ragione») e di Monti («Fate che la ragione sul vostro umore pesi»).

In altri casi, la sintesi montaliana si avvale di procedimenti più complessi, ma altrettanto efficaci, come in corrispondenza dei vv. 683-684 di Corneille, là dove Chimena si

rivolge al sovrano supplicandolo di non tollerare «que les plus valeureux, avec impunité, / soient exposés aux coups de la témérité», cioè, in Montale, «che i temerari, impuniti, colpiscano i più valorosi» (v. 642): la frase viene volta dal passivo all'attivo e viene modificata attraverso la personificazione di entrambi i sostantivi astratti, per cui da *la témérité* si ricava *i temerari* e da *impunité* l'aggettivo *impuniti*.

A fronte di questa tendenza alla brevità, alla sintesi, alla concentrazione, che è senz'altro una delle caratteristiche principali della traduzione montaliana, va tuttavia notata la presenza di alcuni esempi che possono, benché poco numerosi, apparire in contrasto con essa: ci sono, in effetti, rari casi in cui Montale aggiunge qualcosa al testo corneliano.

Si tratta talvolta di una semplice allocuzione, con la quale il personaggio che parla si riferisce in maniera esplicita, o più esplicita di quanto avvenga in Corneille, al suo interlocutore. Un esempio è il passo, già parzialmente citato, in cui Don Alonso si rivolge al re annunciandogli l'arrivo a corte di Chimena (II, VII):

> – Dès que j'ai su l'affront, j'ai prévu la vengeance ;
> Et j'ai voulu dès lors prévenir ce malheur.
> – Chimène à vos genoux apporte sa douleur (vv. 634-636)

> – Dacché seppi l'insulto previdi la vendetta:
> e volli prevenire questa sciagura.
> – Sire,
> Chimena porta ai vostri ginocchi il suo tormento (vv. 593-595)

Montale aggiunge quindi l'allocuzione *Sire*, sotto forma di estremo gradino del v. 594, riproponendo così una struttura molto frequente nella sua traduzione. Oltretutto, il verso così composto risulta un alessandrino caratterizzato dalla rima interna fra i due emistichi, *prevenire-Sire*.

Un'integrazione simile si verifica poco oltre (II, VIII), quando Chimena e Don Diego giungono contemporaneamente al cospetto de Don Fernando per esporre le loro ragioni, e il re accorda la precedenza a Chimena:

> Levez-vous l'un et l'autre, et parlez à loisir.
> Chimène, je prends part à votre déplaisir ;
> D'une égale douleur je sens mon âme atteinte.
> Vous parlerez après ; ne troublez pas sa plainte.

L'una e l'altro levatevi e parlate.
Chimena, prendo parte alla tua angoscia:
e d'un uguale dolore la mia anima è colma.
(A Diego)
Non disturbate la sua querela, Don Diego. Ascoltiamo.

Nel testo di Corneille, il re si rivolge a Chimena chiamandola per nome, e a lei sono evidentemente indirizzati i vv. 656-657; il verso successivo è invece destinato a Don Diego, come emerge chiaramente dal contesto, benché in questo caso l'interlocutore non venga esplicitamente nominato. In effetti, a partire dall'edizione del *Cid* del 1692 curata da Thomas Corneille, viene inserita davanti al v. 658 l'indicazione scenica "À Don Dièguе"[61], che si trova tradotta nel testo montaliano. Ma tale indicazione non viene considerata sufficiente da Montale, che aggiunge, al v. 617 della sua traduzione, l'allocuzione *Don Diego*. Effettivamente, l'indicazione scenica risulta senz'altro utile per il lettore, ma l'ascoltatore non può beneficiarne in alcun modo: è necessario quindi che il cambiamento di destinatario venga reso esplicito all'interno del testo. Inoltre la traduzione montaliana anticipa la seconda parte del verso francese, «ne troublez pas sa plainte», rispetto alla prima, «Vous parlerez après». Quest'ultimo ordine del sovrano viene sostituito in Montale dall'esortazione *Ascoltiamo*, più breve ma altrettanto efficace nell'imporre il silenzio e nel concentrare l'attenzione su Chimena e sulla sua *querela*.

Altre piccole integrazioni montaliane appaiono di minore utilità dal punto di vista pratico, ma di maggior valore espressivo, come quella che riguarda i vv. 53-54 di Corneille, «Il semble toutefois que mon âme troublée / refuse cette joie, et s'en trouve accablée» (I, I), dove la traduzione condensa gli aggettivi *troublée* e *accablée* nel solo *turbata* ma, in compenso, aggiunge l'incidentale *non so*, funzionale ad esprimere la confusa inquietudine di Chimena, animata da un oscuro presagio di sventura: «Eppure, non so, mi sembra che l'anima mia / sia turbata e rilutti a tanta gioia». Ancor più notevole appare l'integrazione di Montale ad un altro verso di Chimena, quando, mentre è in corso il duello fra Don Rodrigo e Don Sancio, si domanda a quale dei due contendenti debba andare il suo favore (V, IV):

Je veux, si je le puis, les éviter tous deux ;
Sinon, en ce combat Rodrigue a tous mes vœux :

[61] Corneille, *Œuvres complètes*, p. 1499.

Non qu'une folle ardeur de son côté me penche ;
Mais s'il était vaincu, je serais à don Sanche

Io vorrei evitarli tutti e due, se mi riesce:
se no, in questo cimento, ha Rodrigo i miei voti.
Che dico? Un folle ardore mi piega dal suo lato?
Eppure, s'egli è vinto, io sarò di Don Sancio…

La traduzione montaliana di questo passo, e in particolare del terzo verso, ha notevoli ripercussioni sulla scena che si disegna nella mente del lettore, e dell'ascoltatore, poiché sembra attribuire a Chimena un atteggiamento diverso da quello suggerito dal testo corneliano. In Corneille, Chimena, benché preoccupata, appare in grado di riflettere sulla situazione con una certa calma e razionalità, ben attenta a negare, con l'elegante giro di frase dei vv. 1701-1702, il sentimento irragionevole (*folle*) che continua a provare nei confronti di Rodrigo. In Montale, invece, la giovane sembra molto più turbata, meno padrona di se stessa, e questo è dovuto soprattutto alla modifica della sintassi, ovvero alla resa del v. 1701 di Corneille sotto forma di interrogativa, preceduta oltretutto dalla breve ma significativa integrazione *Che dico?*: si ha così l'impressione che Chimena confessi il suo amore per Rodrigo contro la propria volontà, in un momento di disattenzione, quando la preoccupazione per la sua sorte le fa perdere il controllo di se stessa, e che rimanga lei per prima sorpresa e turbata dalla rivelazione involontaria, dalla preferenza che non può fare a meno di accordargli.

5. Il lessico

Quello del lessico non è certo l'ambito nel quale il *Cid* montaliano si distingue maggiormente: rispetto ai fenomeni metrico-sintattici, che agiscono, come si è visto, sul ritmo poetico, e differenziano profondamente il testo tradotto da quello di partenza, sul piano lessicale gli scarti tra i due non sono così notevoli. La lingua impiegata da Montale in questa sua traduzione è generalmente semplice e piana, comune, persino prosastica, solo qua e là punteggiata da inserti più prettamente poetici, che proprio la loro rarità mette maggiormente in evidenza, e che possono trovare riscontro, come si vedrà, nella produzione poetica montaliana o nelle altre sue traduzioni.
Alcune delle tendenze che riguardano il lessico sono state già trattate nel capitolo precedente in riferimento alla sintassi, e verranno qui riprese da un punto di vista diverso: si tratta, nello specifico, della tendenza alla *variatio* e della brevità espressiva. Nell'ultima parte del capitolo si concentrerà invece l'attenzione sull'influenza che il lessico corneliano esercita sulla traduzione di Montale – affrontando quindi il fenomeno dei calchi lessicali – e, viceversa, sulla presenza di termini che sembrano rivelare più chiaramente l'impronta del poeta-traduttore.

5.1. La *variatio* lessicale

Una prima tendenza che caratterizza il lessico della traduzione montaliana è senza dubbio quella alla variazione. Di questa vocazione di Montale si è già parlato a lungo nel capitolo precedente, a proposito della sintassi; tuttavia vale la pena di notare come questa stessa inclinazione si riveli non soltanto, a livello macroscopico, nella resa delle strutture sintattiche, ma anche in quella dei singoli vocaboli.
Anche in questo caso, si tratta di una tendenza stilistica che non riguarda esclusivamente il *Cid*, ma che è già stata individuata nelle traduzioni liriche di Montale. Dal momento che nelle pagine precedenti ci si è soffermati soprattutto sulle traduzioni dall'inglese, in particolare sulle versioni dei *Sonnets* shakespeariani e di *The Garden Seat* di Hardy, può risultare interessante a questo punto instaurare un confronto con una diversa lingua di partenza, vale a dire lo spagnolo.

Come si è già ricordato nell'Introduzione a questo lavoro, il *Quaderno di traduzioni* contiene anche un piccolo gruppo di versioni dallo spagnolo: più precisamente, una versione da Joan Maragall (*Il «Cant espiritual»*) e sei da Jorge Guillén (*I giardini*, *Ramo d'autunno*, *Albero autunnale*, *Avvenimento*, *Presagio* e *Il cigno*). Proprio in relazione a queste ultime, si può fare riferimento al commento di Miquel Edo che, citando a sua volta Lonardi, nota come sia stata messa in evidenza dalla critica «la poca predisposizione di Montale a riprodurre la "ripetizione lessicale", e la sua "vocazione […] alla variazione" quando si tratta di fare i conti con essa»[62]. Secondo Edo, le versioni da Guillén possono offrire numerosi esempi di questa tendenza, e il primo da lui proposto è tratto da *Àrbol del otoño – Albero autunnale* – di cui si riportano qui sotto i primi quattro versi, seguiti dalla traduzione montaliana:

> Ya madura
> la hoja para su tranquila caída justa,
>
> cae. Cae
> dentro del cielo, verdor perenne, del estanque.
>
> Già matura
> la foglia pel sereno suo distacco
>
> discende
> nel cielo sempre verde dello stagno.

Nel suo commento, Miquel Edo si sofferma soprattutto sulla scelta del verbo *discende* (v. 3):

> Curioso, avrebbe potuto tradurre tranquillamente "Cade. Cade", alla lettera e rispettando la misura uniforme di Guillén. Sostituisce invece il verbo ripetuto con un sinonimo che ha il merito di rispecchiare la prima sillaba della parola precedente, la parola-rima del secondo verso, e di collegarsi in assonanza con tutti e due i componenti dell'aggettivo *sempre verde* del verso successivo.[63]

La ripetizione viene dunque evitata, in questo caso, non sopprimendo semplicemente una delle due occorrenze del verbo "cadere" e mantenendo l'altra, ma sostituendole entrambe con un unico verbo differente, la cui scelta Edo mette giustamente in rapporto con gli elementi lessicali contigui. Il verso successivo, «nel cielo sempre verde dello

[62] Edo 1998, p. 212.
[63] *Ibid.*, p. 212.

stagno», offre poi un esempio della concentrazione espressiva già altrove osservata in Montale: Mattia Coppo, in uno studio dedicato alle sei versioni guilléniane, osserva che gli interventi di Montale sul verso in questione – la resa di *dentro del* con il più sintetico *nel* e quella dell'inciso *verdor perenne* con l'attributo *sempre verde* – determinano un «compattamento del verso» e quindi «la riduzione del martelliano ad un endecasillabo», ma modificano anche la percezione dell'immagine trasmessa, «la quale in Guillén è progressiva scansione tripartita […], in Montale visione uniformante che sfuma gli elementi l'uno nell'altro»[64].

Tornando alle scelte lessicali illustrate da Edo, e alla variazione funzionale agli effetti sul piano fonico, un ulteriore esempio riportato dall'autore riguarda la versione montaliana di *Advenimiento*, e in particolare l'ultima quartina (vv. 17-20):

> ¿Y se perdió aquel tiempo
> que yo perdí? La mano
> dispone, dios ligero,
> de esta luna sin año.
>
> S'è perduto quel tempo
> che smarrii? La mia mano
> dispone, dio leggero,
> di una luna senz'anni.

Mentre nell'originale i primi due versi della quartina ripetono il verbo "perder", nella traduzione montaliana compaiono i due sinonimi "perdere" e "smarrire"; quest'ultimo, come fa notare ancora Edo, acquista un certo rilievo dal punto di vista fonico, per il suo «-*ma*- preparatorio di *mia mano*»[65], ovvero per la serie allitterante che si viene così a creare, rafforzata anche dall'inserimento del possessivo implicito nel testo spagnolo[66].

Procedimenti simili si possono riscontrare anche nella traduzione del *Cid*, e ne offre un valido esempio il passo qui sotto riportato (II, III):

---

[64] Coppo 2010, p. 96.
[65] Edo 1998, p. 213.
[66] Cfr. Coppo 2010, p. 112: «Come possiamo osservare la soluzione montaliana (l'indeterminativo "una" in luogo dello spagnolo "esta") annulla totalmente la vicinanza fra la luna e l'Io poetante […], e con essa la possibilità dell'armonico inserimento del sé nel cosmo cui sembra mirare Guillén; a trovare espressione è invece un frustrante tentativo di autodeterminazione, espresso al v. 18 (il 2° nella quartina) nell'esplicitazione del possessivo e nella serie allitterante di cui esso è termine medio (*smarrii* : *mia* : *mano*).

Apaise, ma Chimène, apaise ta douleur :
Fais agir ta constance en ce coup de malheur.
Tu reverras le calme après ce faible orage (vv. 443-445)

Contieni il tuo dolore, mia Chimena.
La tua costanza deve reggere a questo colpo.
Non è grande tempesta, ritroverai la calma. (vv. 406-408)

Questi versi, con i quali l'Infanta cerca di consolare Chimena – preoccupata per la *querelle* nata tra il Conte suo padre e Don Diego, e per gli effetti che essa avrà sul suo futuro con Rodrigo – si collocano in apertura della scena e, come spesso avviene in questa posizione, denotano una particolare cura dal punto di vista metrico: l'incipit viene infatti affidato ad un endecasillabo *a maiore*, seguito da due alessandrini; inoltre, per quanto riguarda il rapporto metro-sintassi, si verifica una situazione, come si è visto, piuttosto straordinaria, poiché ciascuno dei tre versi costituisce una frase autonoma, chiusa dal punto fermo.

Ma a determinare la somiglianza con i casi esposti da Edo è il primo verso, che nel testo francese è scandito dall'epanalessi del verbo *apaise*, posto in apertura di entrambi gli emistichi. Il francese "apaiser" significa letteralmente "calmare", "placare"; così, attenendosi alla lettera, Dettore traduce «Placa, Chimena mia, placa questo dolore», mantenendo sostanzialmente inalterata la struttura del verso francese, al punto che la sola differenza è la posposizione del possessivo *mia* rispetto al nome. Monti opta invece per una traduzione perifrastica del verbo in questione, seguendo comunque il dettato corneliano parola per parola: «Da' tregua, mia Chimene, da' tregua al tuo dolore».

Montale invece sceglie, conformemente all'inclinazione in lui già riscontrata, di eliminare la ripetizione, e traduce quindi i due imperativi utilizzandone uno soltanto, il che gli permette anche di ridurre l'*alexandrin* corneliano ad un endecasillabo. La scelta del verbo "contenere" appare meno scontata rispetto a "placare" o a "calmare", che avrebbero rappresentato le soluzioni più immediate, benché a livello semantico non ci sia uno scarto significativo. Dal punto di vista fonico, tuttavia, l'impiego di "contenere" è pienamente giustificato dalla relazione che si viene a creare con il vocativo, spostato in chiusura del verso: quest'ultimo risulta così compreso fra i termini *Contieni* e *Chimena*, legati sia dall'allitterazione iniziale, che prosegue poi nei due versi successivi (*costanza*, *questo colpo*, *calma*), sia dalla rima imperfetta, consonanza e parziale assonanza (della sola vocale tonica).

Il passo appena analizzato, tuttavia, offre un esempio di come Montale eviti la ripetizione lessicale, ma non della sua tendenza alla variazione: chiaramente, quest'ultima si evidenzia quando ad uno stesso termine corrispondono due traduzioni diverse, come avviene in quest'altro passo, tratto dalla stessa scena del precedente, dove il verbo *obéir* viene tradotto, in due versi consecutivi, prima con "acconsentire" e poi con "obbedire". I due termini si distinguono sicuramente per intensità – il primo appartiene all'ambito della richiesta, piuttosto che dell'ordine – ma il significato complessivo non ne risente, e la scelta montaliana, in questo caso, non sembra avere altro effetto che quello della variazione lessicale:

> S'il ne m'obéit point, quel comble à mon ennui !
> Et s'il peut m'obéir, que dira-t-on de lui ? (vv. 487-488)
>
> S'egli non *acconsente*, a quali estremi mi trovo!
> E se poi mi *ubbidisce*, che diranno di lui? (vv. 449-450)

Per comprendere quanto questa tendenza alla *variatio* influenzi profondamente la traduzione montaliana, si possono prendere in considerazione due fattori. Innanzitutto, va tenuto presente che essa riguarda tutti gli elementi del discorso, e determina non soltanto la resa di sostantivi e verbi, ma anche quella di avverbi, pronomi e semplici connettivi:

> Et qu'il marque à tous ceux qui vivent sous mes lois
> Et ce que tu me vaux, et ce que je te dois. (1227-1228) (IV, III)
>
> E apprenda a chi è soggetto alle mie leggi
> *ciò che* tu vali per me e *quanto* ti dobbiamo. (1182-1183)
>
> De tous les deux côtés on me donne un mari
> Encor tout teint du sang que j'ai le plus chéri ;
> De tous les deux côtés mon âme se rebelle (vv. 1659-1661) (V, IV)
>
> *Da tutt'e due le parti* mi si prepara un marito
> ancora tinto del sangue che mi è caro.
> *Da una parte e dall'altra* l'anima mia si ribella. (vv. 1613-1615)

Nel primo caso, Montale rifiuta la ripetizione del nesso *et ce que*, tradotto prima con *ciò che* e poi con *quanto*, e in questo si differenzia ancora una volta sia da Dettore che da

Monti, che traducono rispettivamente «e quello che tu vali, e quello che ti devo» e «quanto per me tu valga, e quanto io ti deva», mantenendo la simmetria. Nel secondo esempio, oggetto della variazione è invece l'avverbio «de tous les deux côtés», ripetuto in anafora a distanza di un verso. Montale ne mantiene in entrambi i casi la posizione iniziale, ma ne differenzia sottilmente la forma (mentre in Dettore si ripete «in un caso o nell'altro […] in un caso e nell'altro», e in Monti «certo in entrambi i casi […] ed in entrambi i casi»). Montale conserva la simmetria a livello metrico – le due forme dell'avverbio, che costituiscono gli emistichi iniziali dei rispettivi versi, hanno la stessa estensione, e formano due settenari, entrambi seguiti da un ottonario – ma rifiuta, anche in questo caso, la ripetizione lessicale.

Notevole appare inoltre il fatto che questi stessi schemi di variazione vengano messi in atto da Montale anche in mancanza di un confronto diretto con il testo originale. Lo si può osservare nella traduzione del v. 1658, che in Corneille suona «L'assassin de Rodrigue ou celui de mon père!», esclamazione attribuita naturalmente a Chimena, mentre è in corso il duello fra Don Rodrigo e Don Sancio. Eccezionalmente, questo verso non è soggetto, nella resa montaliana, ad una sintesi, ma viene anzi ampliato, sia dal punto di vista metrico che sintattico. Si ottiene così un doppio novenario: «Colui che assassina Rodrigo o quegli che uccise mio padre!» (v. 1612), dove i due emistichi sono caratterizzati da una triplice variazione: del pronome (*colui* e *quegli*), del verbo ("assassinare" e "uccidere") e del tempo verbale (presente e passato remoto).

Per concludere questa riflessione sulla *variatio* lessicale, si può prendere in considerazione un ultimo caso, che mette in evidenza come la ripetizione venga eliminata da Montale anche quando, nel testo corneliano, essa non rappresenta un puro artificio formale, ma acquista uno specifico valore semantico. È ciò che avviene in questo passo (I, II), in cui il nome di *don Rodrigue* si ripete nei due versi consecutivi:

> Elle aime don Rodrigue, et le tient de ma main,
> Et par moi don Rodrigue a vaincu son dédain (vv. 67-68)

A parlare è l'Infanta, che spiega alla nutrice per quale motivo le stia tanto a cuore l'unione tra Chimena (*elle*) e Rodrigo. La ripetizione del nome di quest'ultimo non è priva di significato, se si considera che nei versi successivi la principessa confesserà a

Leonora il suo amore per lui con queste parole: «Mets la main sur mon coeur, / et vois comme il se trouble au nom de son vainqueur, / comme il le reconnaît» (vv. 83-85). Tuttavia, ancora una volta, Montale rifiuta la ripetizione e sostituisce il secondo *don Rodrigue* con il semplice pronome *egli*, scelta che ancora una volta si distingue da quelle di Dettore e di Monti, le cui traduzioni vengono riportate qui sotto, a seguito di quella montaliana:

> Lei ama Don Rodrigo e lo tiene in sua mano,
> e a me si deve s'egli ha vinto quel disdegno. (vv. 61-62)
>
> Ama ormai don Rodrigo e lo ha avuto da me,
> in grazia mia Rodrigo ha vinto il suo ritegno. (Dettore)
>
> Ell'ama Don Rodrigo, dalle mie man l'ha avuto,
> e grazie a me Rodrigo ha vinto il suo rifiuto. (Monti)

In questo caso, il confronto risulta interessante anche perché permette di notare, nella traduzione di Montale, un'imprecisione o una semplificazione rispetto al significato del testo francese, che viene invece reso correttamente dagli altri due traduttori: si tratta del secondo emistichio del primo verso, «le tient de ma main». Con queste parole l'Infanta vuole intendere che è stata lei a donare Rodrigo a Chimena, ad ispirare nell'uno l'amore per l'altra: Rodrigo è quindi un dono che Chimena ha ricevuto dall'Infanta, dalle sue mani, e così il testo di Corneille viene interpretato tanto da Dettore che da Monti, che traducono rispettivamente «lo ha avuto da me» e «dalle mie man l'ha avuto»; il fatto che il primo tralasci il riferimento alla *mano* non ha alcuna conseguenza sul piano semantico. In Montale, invece, il sostantivo *mano* resta, ma acquista un significato diverso, a causa del possessivo che lo accompagna, non più *ma*, "mia", bensì *sua*; così, la rivendicazione, da parte dell'Infanta, del ruolo da lei avuto nella vicenda d'amore dei due protagonisti, si trasforma in una semplice constatazione della forza di questo amore e del potere che ormai Chimena esercita su Rodrigo.

5.2. La brevità espressiva

Si è già citata, nel capitolo precedente, l'osservazione di Maria Pia Musatti secondo la quale «lo sforzo alla massima concentrazione del dettato poetico»[67] rappresenta un tratto comune alle traduzioni montaliane. Dopo aver notato che tale tendenza si ricava anche dalla traduzione del *Cid*, e dopo averne esposto alcuni degli effetti dal punto di vista della sintassi, conviene soffermarsi ora sulle conseguenze di questa stessa inclinazione sul piano lessicale.

È ancora la stessa autrice, in realtà, a far presente che questa tendenza «porta spesso ad uno sfrondamento degli elementi lessicali non funzionali o a un loro mutamento di valore»[68], e che essa è alla base di molte scelte montaliane rivolte alla cancellazione di avverbi e aggettivi giudicati superflui. A proposito di questi ultimi, Musatti fa notare che «statisticamente sono più del doppio gli aggettivi che per i motivi più diversi non sono accolti nella traduzione, rispetto a quelli introdotti ex novo»[69].

Questa generale riduzione dell'aggettivazione sembra riconoscibile anche nel *Cid* montaliano, in cui l'omissione degli aggettivi è tra i sistemi più frequentemente utilizzati per guadagnare tempo e spazio rispetto al testo di partenza.

Il procedimento risulta evidente in questi versi, tratti dalla stessa scena di cui si è già analizzato l'incipit all'inizio di questo capitolo (II, III). Si tratta infatti della risposta di Chimena al tentativo dell'Infanta di consolarla e di convincerla che la *querelle* tra il Conte e Don Diego non rappresenta che un *faible orage* («Non è grande tempesta», come traduce Montale). Tuttavia, le parole della principessa non bastano a tranquillizzare Chimena, che percepisce la reale portata di questa lite e ne prevede le drammatiche conseguenze:

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

[67] Musatti 1980, p. 124.
[68] *Ibid.*, p. 124.
[69] *Ibid.*, p. 125.

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

Nel confrontare il testo francese con la traduzione italiana, si nota immediatamente la maggiore concentrazione di quest'ultima, che del resto conta un verso in meno. Fin dal primo verso – un altro endecasillabo d'apertura – Montale guadagna un vantaggio rispetto al testo corneliano, tralasciandone il secondo emistichio («qui trouble une bonace»), e anticipando quello del verso seguente («nous porte la menace»); il procedimento si ripete ai versi successivi, ciascuno dei quali anticipa una porzione di testo sempre maggiore, fino ad ottenere la riduzione di un verso, e l'equilibrio si ristabilisce all'altezza del distico finale, che torna a seguire rispettosamente il dettato corneliano. Il metodo è lo stesso già osservato in altri passaggi, e anche qui si accompagna alla perdita della coincidenza fra metro e sintassi, determinata dagli *enjambements* (vv. 412-413 e 415-416) e, viceversa, dalle interruzioni di frase interne ai versi.

Tuttavia, tra i fattori che determinano la concentrazione del discorso poetico va considerata, in questo caso, anche la riduzione degli aggettivi: così, *un orage si prompt* diventa *questo uragano*, *la charmante nouvelle* una semplice *notizia*, il *malheureux moment* è un *momento* e *le récit fatal* soltanto *il racconto*. Solo al primo verso la mancanza dell'aggettivo viene in qualche modo compensata dal sostantivo, poiché il francese *orage*, "temporale", o "tempesta", diventa un ben più grave *uragano* (e si noti che Montale poco prima, al v. 408, aveva tradotto lo stesso termine con *tempesta*). In tutti gli altri casi, i sostantivi vengono semplicemente privati dell'aggettivo corrispondente, senza che, peraltro, questo determini gravi perdite a livello semantico: viene meno soltanto, rispetto al testo francese, l'antitesi fra *charmante* (*nouvelle*) e *malheureux* (*moment*), due aggettivi di segno opposto che, a così breve distanza l'uno dall'altro, mettono in evidenza la sventura di Chimena, la cui felicità è durata appena il tempo di annunciarla. La perdita di questa contrapposizione può essere in qualche modo bilanciata, a livello lessicale, dalla maggiore intensità espressiva di alcuni sostantivi,

come il già notato *uragano* del v. 412 e, soprattutto, l'*urto* del v. 416, termine la cui più celebre occorrenza, nella poesia montaliana, è forse quella di *Piccolo testamento* (1953), dove lo si trova, certo, in un contesto del tutto diverso, ma curiosamente associato ad un altro violento fenomeno atmosferico (vv. 20-22):

> Non è un'eredità, un portafortuna
> che può reggere all'*urto* dei monsoni
> sul fil di ragno della memoria

Nel passo tratto dal *Cid* quest'ultimo termine, messo in particolare evidenza dalla sua collocazione a fine verso, non rappresenta certo la scelta più immediata per tradurre il francese *querelle* – prima verranno "lite" o "litigio" (qui impiegato da Dettore), "disputa", "contesa", "scontro", ecc. (senza contare "inimicizia", che si trova in Monti, in rima con "notizia"). È vero che anche *urto* può assumere un valore simile[70], ma si tratta comunque di un termine molto più forte, più violento e allo stesso tempo più fisico, che esprime uno scontro di corpi, prima che un conflitto d'opinioni; dal punto di vista fonico, la brevità del bisillabo e la durezza del nesso *-rt-* ne accrescono senz'altro la carica espressiva. Si aggiunga che questo sostantivo è preceduto e seguito, all'interno dei vv. 416-417, dalle parole *momento* e *racconto*, collocate entrambe in fine di emistichio e in reciproca consonanza: accomunate a *urto* dall'uscita in *-to*, contribuiscono anch'esse a rafforzare questo termine, e a trasmettere l'impressione di un violento impatto, quasi riecheggiando lo schiaffo subito da Don Diego – «un affront si cruel, / qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel», come lo definiva quest'ultimo parlando al figlio Rodrigo (vv. 267-268) – ma anche, a livello metaforico, lo schianto delle radiose speranze di Chimena contro la barriera insormontabile dell'onore e del dovere.

Va notato inoltre che poco più avanti, quando a parlarne sarà l'Infanta, la *querelle* tornerà ad essere una semplice *lite* («Tu n'as dans leur querelle aucun sujet de craindre», v. 461, tradotto «Da questa lite tu non puoi temere nulla», v. 423), così come *orage* era, per la principessa, una semplice *tempesta*: le due diverse traduzioni di uno stesso termine, a pochi versi di distanza, si fanno così portatrici dei due diversi punti di vista dell'Infanta e di Chimena, la prima impegnata, da buona amica, a consolare la

[70] Cfr. Battaglia: «Figur. Contrasto, dissidio profondo; dissenso, conflitto ideologico, politico, di idee, di interessi; lite anche violenta».

seconda, la cui prospettiva è molto più cupa ma, purtroppo, si rivelerà veritiera. La stessa traduzione di *orage* con *uragano* si ritroverà più avanti (III, IV), quando, nel corso di un doloroso colloquio con Chimena, Rodrigo riproporrà la stessa metafora (vv. 987-990 in Corneille, 944-947 in Montale):

– Rodrigue, qui l'eût cru ?
– Chimène, qui l'eût dit ?
– Que notre heure fût si proche, et sitôt se perdit ?
– Et que si près du port, contre toute apparence,
Un *orage* si prompt brisât notre espérance ?

– Chi mai l'avrebbe creduto?
– E chi l'avrebbe detto?
– Che un'ora tanto vicina dovesse subito perdersi?
– E che prossimi al porto, contro ogni apparenza,
un improvviso *uragano* rompesse la nostra speranza?

In riferimento al primo passo citato, un'ultima osservazione lessicale riguarda, all'ultimo verso, la *douce atteinte* del fidanzamento, ormai irrimediabilmente rovinata: come si può notare, nella traduzione di Montale tale *attesa* viene attribuita più precisamente all'Infanta, con l'introduzione del possessivo *vostra*, e diventa così una *nobile attesa* (v. 418); la scelta dell'aggettivo sembra giustamente tener conto, a differenza di quanto avviene in Dettore e in Monti, del particolare significato che ha in italiano l'espressione *dolce attesa*, e dell'ambiguità che essa avrebbe potuto creare.

Tornando alla questione di partenza, vale a dire la riduzione degli aggettivi, l'ultimo passo analizzato ha offerto un buon esempio di come questa tendenza sia funzionale a quella, di portata maggiore, alla concentrazione e all'essenzialità del discorso poetico. Tuttavia, va considerato che non tutti gli aggettivi sono soggetti nella stessa misura a questa pratica di rimozione, e particolarmente a rischio sono quelli più comuni, dal significato più generico, evidentemente percepiti da Montale come banali e superflui: ancora Maria Pia Musatti, nel già citato saggio sul *Quaderno di traduzioni*, nota che la tendenza all'eliminazione degli aggettivi coinvolge soprattutto «quantificatori generici come "grande" e "molto", aggettivi possessivi, e tutti quegli aggettivi ritenuti inessenziali e sovrabbondanti nel nuovo contesto»[71]. Nella traduzione del *Cid*, accade facilmente che un *bon conseil* (v. 384) si traduca in un *consiglio* (v. 347), o che un

[71] Musatti 1980, p. 125.

généreux prince (v. 1121) diventi semplicemente un *re* (v. 1076), con gran risparmio in termini di sillabe, o gli *exploits célèbres* (v. 1301) soltanto *imprese* (v. 1256). Tuttavia, in cima alla lista degli «aggettivi ritenuti inessenziali e sovrabbondanti», ci sono sicuramente "bello" e "grande".

L'aggettivo *beau* (come, ovviamente, le sue forme del femminile e del plurale) viene generalmente evitato da Montale, anche se non in maniera sistematica. Una prima soluzione consiste nella sua semplice eliminazione, come avviene nei casi seguenti:

> Puisque Cid en leur langue est autant que seigneur,
> Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur. (vv. 1223-1224)
>
> E poiché Cid, nella loro lingua, vuol dir signore,
> non io t'invidierò questo nome onorato. (vv. 1178-1179)

> Perdant infiniment, j'aime encor ma défaite,
> Qui fait le beau succès d'une amour si parfaite. (vv. 1761-1762)
>
> Pur tutto avendo perduto, amo questa disfatta
> che corona il successo di un amore perfetto. (vv. 1716-1717)

Il primo distico riportato è quello con il quale il re, Don Fernando, riconosce a Rodrigo il titolo di Cid, che gli è stato attribuito dai Mori sconfitti: qui alla cancellazione dell'aggettivo *beau* si accompagna la resa della specificazione *d'honneur* con un altro aggettivo, *onorato*, che permette anche a Montale di evitare la facile rima *signore-onore*. Nel secondo esempio, in cui a parlare è Don Sancio, la caduta di *beau* non è bilanciata dall'introduzione di altri aggettivi ma, in compenso, lascia spazio al verbo "coronare", più ampio, ma anche più ricercato, rispetto al francese "faire".

Numerosi, tuttavia, sono anche i casi in cui si verifica la sostituzione dell'aggettivo *beau* con un altro, dal significato meno generico:

> Je te répondrais bien que dans les belles âmes
> Le seul mérite a droit de produire des flammes (vv. 93-94)
>
> Ti potrei dire che nelle anime più alte
> solo il merito è degno di accendere le sue fiamme. (vv. 86-87)

> Se couche contre terre, et sans faire aucun bruit,
> Passe une bonne part d'une si belle nuit. (vv. 1267-1268)
>
> E così steso a terra, senza fare rumore,

trascorre buona parte d'una notte tranquilla. (vv. 1222-1223)

Et s'en fait un prétexte à ne paraître pas
Où tous les gens d'honneur cherchent un beau trépas ? (vv. 1419-1420)

e se ne fa un pretesto per rifiutarsi al luogo
dove ogni uomo d'onore cerca una degna morte? (vv. 1374-1375)

Je me vaincrai pourtant, non de peur d'aucun blâme,
Mais pour ne troubler pas une si belle flamme (vv. 1637-1638)

Pure mi vincerò – non ch'io tema alcun biasimo, –
ma non voglio turbare una fiamma tanto alta (vv. 1591-1592)

Nel primo e nell'ultimo esempio, tratti entrambi da battute dell'Infanta, la traduzione sostituisce *belle(s)* con *alta/e*, aggettivo che assume in entrambi i casi un valore figurato, essendo riferito dapprima alle *anime*, *alte* nel senso di "nobili", e poi alla *fiamma*, nobile anch'essa, dell'amore che unisce Rodrigo e Chimena. Il secondo passo, che si colloca all'interno del racconto della battaglia contro i Mori, propone la sostituzione di *belle* con *tranquilla*, riferito alla *notte* trascorsa ad attendere lo sbarco dei nemici; nel terzo esempio, infine, la *morte* in duello diventa *degna*, aggettivo coerente con il tema dell'onore, a cui si fa evidentemente riferimento. Poco prima, nella stessa scena, l'aggettivo *belle* si trova, con lo stesso significato, nel verso corneliano «une si belle fin m'est trop injurieuse» (v. 1361), e anche in questo caso la traduzione montaliana lo elimina, non però preferendogli un altro aggettivo, ma modificando la struttura della frase e trasformando il sintagma *une si belle fin* in una subordinata: «Ch'egli finisca così è per me troppo ingiurioso» (v. 1316).
Si può notare che, negli esempi sopra riportati, la differenza tra il testo corneliano e la traduzione riguarda anche la posizione dell'aggettivo, che in francese precede il nome e in italiano lo segue (unica eccezione è la *degna morte*). La sostituzione dell'aggettivo *beau* con altri dal significato più preciso si accompagna, in genere, al passaggio dalla funzione attributiva a quella predicativa.

Un secondo aggettivo che Montale tende ad evitare è, come si è detto, *grand*: anch'esso viene impiegato da Corneille in funzione attributiva e spesso, in Montale, scompare senza lasciare traccia:

Un moment donne au sort des visages divers,
Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers. (vv. 55-56)

Da un'ora all'altra la sorte potrebbe cambiare volto
e può mutarsi in rovescio la mia felicità. (vv. 51-52)

Attaquer une place, ordonner une armée,
Et sur des grands exploits bâtir sa renommée. (vv. 189-190)

a espugnare fortezze, a comandare un'armata
ed a fondare sui fatti la sua reputazione. (vv. 176-177)

Et qu'a fait après tout ce grand nombre d'années,
Que ne puisse égaler une de mes journées ? (vv. 193-194)

E poi che ha fatto questo vostro cumulo d'anni
che un solo giorno dei miei non possa pareggiare? (vv. 180-181)

I tre distici sono tratti tutti dal primo atto; il primo, che esprime il funesto presagio di Chimena, è tradotto da Montale con una certa libertà, e viene completamente meno, rispetto al testo francese, il parallelismo – e l'antitesi – del secondo verso fra *grand bonheur* e *grand revers*: l'aggettivo *grand* scompare in entrambi i casi (si può citare anche qui, per un confronto, la traduzione più letterale di Dettore: «e nella grande gioia temo grande sventura»). Quanto ai due passi seguenti, provengono entrambi dalla scena della disputa con Don Diego (I, IV in Montale). L'eliminazione dell'aggettivo *grand* assume, nei due casi, caratteristiche diverse. Nel primo, dove i *grands exploits* diventano, nella traduzione, soltanto *fatti*, si verifica sul piano semantico un lieve slittamento, poiché nel testo francese Don Diego afferma che il giovane principe imparerà, letteralmente, a costruire la sua fama su grandi imprese, mentre nella traduzione montaliana si parla più semplicemente di una reputazione fondata *sui fatti*, che trova cioè effettivo riscontro nella realtà. Viceversa, nell'ultimo passo citato, la caduta dell'aggettivo *grand* – o, più precisamente, la sua sostituzione con il possessivo *vostro*, che approfondisce il contrasto con «un solo giorno dei miei» – viene compensata dal rafforzamento del sostantivo, che da *nombre*, "numero", diventa *cumulo*, così da rendere superfluo l'aggettivo.

In contrapposizione alla tendenza appena analizzata, può essere interessante considerare due casi – i soli due casi, in effetti – in cui Montale introduce l'aggettivo *grande* senza che esso sia presente nel testo francese:

> Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage
> Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image (vv. 29-30)
>
> E, fra i due, Don Rodrigo non ha in volto alcun tratto
> che non sia l'alta immagine di un uomo di *grande* cuore (vv. 29-30)

> L'affaire est d'importance, et, bien considérée,
> Mérite en plein conseil d'être délibérée. (vv. 733-734)
>
> Il caso è importante, e innanzi al *grande* Consiglio
> sarà discusso. (vv. 691-692)

Nel primo distico, *grande* rappresenta una vera e propria aggiunta, mentre nel secondo esso viene utilizzato come traduzione di *plein*. In entrambi i passi, comunque, si trova la forma *grande*, e non *gran*, che pure risulterebbe più naturale, ma che sembrerebbe avere più che altro una funzione "riempitiva": il mantenimento della forma intera, invece, attribuisce all'aggettivo una carica semantica maggiore. Questo si nota soprattutto nel primo esempio, dove l'espressione *un homme de coeur* diventa *un uomo di grande cuore*, preferendo la forma *grande* a quella apocopata, che oltretutto permetterebbe di ottenere un perfetto doppio settenario. Tuttavia, in questo passo, il Conte giustifica la sua preferenza per Rodrigo con la provenienza di quest'ultimo da una nobile e onorata stirpe di valorosi guerrieri: il *coeur* per il quale lo elogia non è tanto la bontà, come potrebbe far pensare la traduzione *di gran cuore*, ma piuttosto la grandezza d'animo e il coraggio, come chiariranno le parole del Conte al momento del duello con Rodrigo: «Ce gran coeur qui paraît aux discours que tu tiens» (v. 419), che Montale traduce: «Il cuore che traspare dai tuoi discorsi» (v. 382). La scelta della forma *grande* può essere dunque funzionale ad evitare tale fraintendimento.

Fin dall'inizio la riduzione dell'aggettivazione è stata messa in rapporto con la concentrazione espressiva montaliana: nel concludere il discorso sugli aggettivi, può essere utile quindi osservare come in alcuni casi questi ultimi non vengano semplicemente omessi, ma subiscano una sorta di fusione con il sostantivo che

accompagnano o con il verbo che a questo si riferisce. Questo tipo di procedimento è già stato notato poco fa nella traduzione di *grand nombre d'années* con *cumulo d'anni* (v. 180), ma è piuttosto diffuso nella traduzione del *Cid*:

> Que crains-tu ? d'un vieillard l'impuissante faiblesse ? (v. 481)
>
> Che temi? L'impotenza di un vegliardo? (v. 443)

> J'ose m'imaginer qu'à ses moindres exploits
> Les royaumes entiers tomberont sous ses lois (vv. 534-535)
>
> Io oso immaginare che interi regni
> ad un suo gesto saranno piegati alle sue leggi (vv. 497-498)

> Déjà ce bruit fâcheux a frappé mes oreilles (v. 1154)
>
> M'ha di già infastidito gli orecchi questa voce (v. 1109)

I primi due passi offrono degli esempi di sostituzione del sintagma formato da "aggettivo + nome" con un altro sostantivo che, da solo, sintetizza il significato di entrambi: così, l'*impuissante faiblesse* di Don Diego, letteralmente "impotente debolezza", diventa, in una parola, *impotenza*, e ancora una volta la concentrazione espressiva permette a Montale di ottenere un endecasillabo. In maniera simile, l'espressione *à ses moindres exploits* viene efficacemente tradotta riducendo le "gesta" (*exploits*), in quanto "minime" (*moindres*), al semplice *gesto*.

L'ultimo esempio invece mette in atto un procedimento diverso: l'aggettivo *fâcheux*, "spiacevole, fastidioso", non viene reso attraverso il sostantivo a cui si riferisce, vale a dire *bruit* – tradotto semplicemente con *voce* – ma attraverso il verbo *frapper*, riferito a *bruit*. La traduzione modifica quindi il valore semantico di questo verbo, che passa dal generico "colpire" al ben più determinato "infastidire". Appena tre versi più avanti, lo stesso procedimento viene messo in atto con il medesimo aggettivo, unito però ad un verbo differente; la domanda dell'Infanta: «Qu'a de fâcheux pour toi ce discours populaire?» (v. 1157), viene tradotta: «Perché tanto ti spiace questa pubblica voce?» (v. 1112).

È interessante notare che anche di questi fenomeni si dà conto, con riferimento alle traduzioni del *Quaderno*, nel saggio di Musatti[72], in cui si nota come gli aggettivi vengano frequentemente sostituiti con altre categorie grammaticali, specificando che quando l'aggettivo ha funzione attributiva si preferisce la sostituzione con un sostantivo, mentre quando ha funzione predicativa è più frequente la sostituzione con un verbo: distinzione che effettivamente trova riscontro anche negli esempi qui sopra riportati, se si considera la funzione attributiva di *grand* (*nombre d'années*), *impuissante* (*faiblesse*) et *moindres* (*exploits*), a fronte di quella predicativa di *fâcheux* (*bruit*, o *discours*). Fra gli esempi, l'autrice ne riporta alcuni tratti dal *Sonnet XLVIII* di Shakespeare, come *vulgar thief* (v. 8) tradotto con *furfante*, o *gentle closure* (v. 11) che diventa *asilo*, e inoltre il verso iniziale della già citata *The Garden Seat* di Hardy: «Its former green is blue and thin», che Montale traduce: «Il suo verde d'un tempo si logora, volge al blu» dove, dei tre aggettivi proposti dal testo inglese, nessuno viene reso attraverso un corrispettivo aggettivale.

5.3. Lessico di Corneille e lessico di Montale

In alcuni passi del *Cid* di Montale sembra possibile riconoscere una certa tendenza, a livello lessicale, ad aderire al dettato corneliano, vale a dire a tradurre un termine francese con quello che, in italiano, gli corrisponde, o gli si avvicina di più, a livello formale e fonico, anche se non ha esattamente lo stesso significato: ne deriva, quindi, uno scarto semantico rispetto al testo originale.

A questo proposito, si può richiamare l'osservazione di Rita Meoli Toulmin, la quale, con riferimento alla traduzione montaliana della *Figlia che piange* di T.S. Eliot, e in particolare al v. 2, «lean on a garden urn» – che Montale rende con «appoggiati ad un'urna di giardino» – osserva che

> per quanto riguarda la versione in sé, essa sembra a volte quasi troppo aderente al testo inglese, come quando, al secondo verso, la parola *urn* (vaso) è resa con *urna*, che in italiano ha un significato più accentuatamente funerario.[73]

[72] Musatti 1980, pp. 125-126.
[73] Meoli Toulmin 1971, p. 465.

È chiaro che la presenza di questo tipo di calchi lessicali non indica necessariamente che la traduzione sia avvenuta in maniera automatica, senza tenere presente lo slittamento semantico determinato dal passaggio da una lingua all'altra: può trattarsi anche, da parte del traduttore, di una scelta del tutto consapevole, dettata da peculiari finalità espressive. Comunque, il caso qui descritto dall'autrice può essere affiancato a fenomeni simili che si riscontrano anche nella traduzione del *Cid*.

Un primo esempio di questo genere è stato già brevemente affrontato, nel capitolo 3, in relazione ai versi con i quali Chimena descrive al re la morte del padre, in una pozza di sangue: «ce sang qui tout sorti fume encore de courroux» (v. 663), tradotto da Montale «quello che ancora fuma, sgorgando, di corruccio» (v. 622): commentando quest'ultimo verso si è notata la differenza tra il termine francese, che significa "ira, collera", e il ben più lieve *corruccio* italiano[74]. La stessa differenza si può riscontrare all'inizio del II atto, quando Don Arias consiglia al Conte ribelle di sottomettersi al sovrano: «Le Roi vous aime encore; apaisez son courroux» (v. 363), e Montale traduce di nuovo: «V'ama ancora il sovrano: lenite il suo corruccio» (v. 327). Si noti comunque che questa non è l'unica traduzione adottata da Montale, che in un terzo caso, «Je reconnais mon sang à ce noble courroux» (v. 264), rende lo stesso termine con il sostantivo *sdegno*: «Nel tuo sdegno / riconosco il mio sangue» (vv. 247-248); la scelta appare qui più precisa dal punto di vista semantico, considerato che Don Diego loda l'indignazione con cui il figlio reagisce quando viene messo in dubbio il suo coraggio.

Un altro caso di scelta lessicale "calcata" sul francese si ricava invece da questi versi con i quali Chimena si rivolge a Rodrigo:

> Si quelque autre malheur m'avait ravi mon père,
> Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir
> L'unique allégement qu'elle eût pu recevoir (vv. 918-920)
>
> Se un qualche altro malore m'avesse rapito il padre,
> nel bene di vederti l'anima mia poteva
> trovare forse il suo solo conforto (vv. 875-877)

Qui il termine *malheur*, al v. 918 del testo corneliano, si rispecchia nel *malore* della traduzione di Montale; ma è chiaro che, nonostante la somiglianza formale, il significato dei due sostantivi è ben diverso, e che il padre di Chimena non è stato ucciso da un

[74] Cfr. Battaglia: «Sdegno contenuto che si manifesta attraverso un atteggiamento di imbronciato dispetto e di collerico malumore; collera stizzosa, intimo risentimento».

malore, ma è morto in duello per mano di Rodrigo: si è trattato piuttosto di una disgrazia, o di una *sventura*, come traducono in questo caso sia Dettore che Monti.
Un po' più complicata è la situazione che si verifica in quest'altro passo, in cui a parlare è Don Diego, che ha appena subito l'affronto dello schiaffo da parte del Conte, e si rivolge così alla sua spada:

Et toi, de mes exploits glorieux instrument,
Mais d'un corps tout de glace inutile ornement,
Fer, jadis tant à craindre, et qui, dans cette offense,
M'a servi de parade, et non pas de défense

E tu, delle mie imprese, glorioso strumento
ed inutile orpello di un corpo ormai di ghiaccio,
ferro tanto temuto che in quest'offesa
servisti solo a parare, e non già per difendere

All'ultimo verso, va notata l'antitesi corneliana fra i sostantivi *parade* e *défense*, che Montale sceglie di rendere con due verbi, *parare* e *difendere*. Il primo di questi risulta particolarmente problematico, perché è evidentemente calcato sul sostantivo francese *parade*, ma non ne rispecchia il valore semantico. Lo sconforto di Don Diego, infatti, deriva dal fatto di non essere più in grado di manovrare la spada, che si riduce quindi ad un *ornement*, un oggetto puramente decorativo, "da parata", che è esattamente il significato dell'espressione *de parade*[75]: su questa linea si collocano le traduzioni di Dettore, «sei servito di mostra senza darmi difesa», e di Monti, «servisti d'apparenza e non come difesa». La traduzione montaliana invece è caratterizzata da una certa ambiguità, perché anche il verbo *parare* può avere il significato di "ornare", ma su di esso prevale decisamente, in questo caso, quello di "parare un colpo", specialmente considerato che si sta parlando di un duello. Con questo secondo significato, il verbo *parare* non risulta poi così lontano da *difendere*, e si perde quindi il valore dell'antitesi.

In altri casi, la tendenza fin qui analizzata non riguarda singoli vocaboli, ma piuttosto espressioni e costruzioni adattate su quelle francesi, che risultano poco comuni alla lingua italiana, benché in genere il significato non ne risenta:

[75] Secondo il Furetière, il primo significato del termine *parade* è «estalage de ce qui est de plus beau, monstre de ses ornemens, de sa magnificence», e tra gli esempi si legge proprio il verso in questione: «Un vieillard ne porte une espée que par *parade*. Ainsi Corneille a fait dire à Dom Diegue: […] M'as servi de *parade*, & non pas de deffense». Cfr. anche *Œuvres Complètes*, p. 1492: «L'épée a servi à l'ostentation […] et non à une défense effective. Ne pas comprendre parade au sens de l'escrime».

Et puisque don Rodrigue a résolu son père
Au sortir du conseil à proposer l'affaire (vv. 49-50)

e poiché Don Rodrigo ha deciso suo padre
a caldeggiar l'affare dopo il Consiglio (vv. 45-46)

– Sais-tu bien qui je suis?
– Oui ; tout autre que moi
Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi. (vv. 411-412)

– Ma sai tu chi son io?
– Sì, e tutt'altro che me
al solo udire il tuo nome potrebbe tremar di spavento. (vv. 374-375)

Et ne l'ai pu savoir jusques au point du jour. (v. 1308)

e non potei saperlo fino alla punta del giorno. (v. 1263)

Nel primo passo, tratto dalla scena iniziale, Montale traduce il francese *a résolu* con l'italiano *ha deciso*, anche se in questo caso il verbo "résoudre" viene utilizzato da Corneille transitivamente, con il significato piuttosto di "convincere", e l'italiano "decidere", in tale contesto, è molto meno comune[76]. Nel secondo passo invece, tratto dal dialogo che precede il duello tra il Conte e Rodrigo, si nota la forma *tutt'altro che me*, che risulta perfettamente corrispondente al francese *tout autre que moi*, e rispetto alla quale suona molto più naturale la traduzione *chiunque altro*, comune a Dettore e a Monti. Infine, l'ultimo verso sopra riportato, che deriva dal racconto della battaglia contro i Mori, appare degno di nota per la traduzione del francese *jusques au point du jour* con *fino alla punta del giorno*, il cui significato in italiano non è molto chiaro, e che potrebbe far pensare piuttosto al mezzogiorno – il "culmine" della giornata – mentre è chiaro che qui si fa riferimento all'alba, e dunque piuttosto allo "spuntar" del giorno, quando la luce del sole chiarisce l'esito della battaglia notturna; così Dettore traduce *finché non sorse il giorno*, e Monti *fino al chiarir del giorno*.

Dunque, negli esempi fin qui riportati, il vocabolario corneliano sembra esercitare una certa influenza sulle scelte lessicali di Montale; in altre circostanze, tuttavia, avviene

[76] Il Battaglia attesta quest'uso transitivo di "decidere", con il significato di "convincere, indurre", soltanto a partire dal XIX secolo, riportando esempi tratti da Pisacane, Carducci e Pavese.

esattamente l'opposto, e si ha la netta impressione che a prevalere sia la componente montaliana. Questo si verifica soprattutto di fronte ad una certa creatività verbale, che dà luogo a forme piuttosto rare e ricercate, dall'aspetto inusuale e proprio per questo più prettamente poetico, dotate in genere di una forte carica espressiva.

Il primo verbo di questo tipo nel quale ci si imbatte è "riluttare", voce senz'altro dotta, che si incontra in chiusura della I scena («Eppure, non so, mi sembra che l'anima mia / sia turbata e rilutti a tanta gioia», vv. 49-50), e che non trova giustificazione nel francese *refuse cette joie* (v. 54). Un altro esempio può essere "addoppiare", forma ben più letteraria di "raddoppiare", che traduce il francese *redoubler*: «ed il mio amore, deluso da un oggetto ingannevole, / forma in sé dubbi che addoppiano la mia paura» (vv. 972-973). Oppure il già citato "arrossare", impiegato da Chimena mentre denuncia al sovrano l'operato di Rodrigo: «quel sangue che neppure la guerra ha osato spargere, / Rodrigo l'ha fatto arrossare il suolo di questa corte» (vv. 624-625), a fronte della più semplice perifrasi francese *vient d'en couvrir la terre* (v. 666). Questi ultimi due verbi peraltro non sono del tutto estranei alla produzione poetica montaliana, benché rappresentino, anche qui, casi eccezionali: il primo permette di risalire fino agli *Ossi di seppia*: «Sgorgo che non s'addoppia, – ed or fa vivo / un gruppo di abitati (*Vento e bandiere,* vv. 17-18); il secondo invece compare ne *La bufera*: «se rimbomba improvviso il colpo che t'arrossa / la gola e schianta l'ali» (*Giorno e notte,* vv. 14-15)[77]. Quanto al verbo "attristare" («andrò sotto i miei cipressi ad attristare i suoi lauri», v. 1151), forma decisamente letteraria che traduce *accabler* (v. 1196), esso potrebbe derivare dal francese "attrister", sinonimo di "accabler", ma va segnalato anche il participio passato *attristata* che si incontra nella versione montaliana della *Figlia che piange* di Eliot: «stringi i tuoi fiori a te con sorpresa attristata» (v.4).

Al di fuori dell'area verbale, che resta comunque la più produttiva, si possono segnalare alcuni sostantivi dalla forma più prettamente antica o letteraria, come *degnità* («ora che più risplende la vostra degnità», v. 160) e *valentìa* («E il re? Che dice il re di tanta valentìa?», v. 1072). Forme di questo genere attirano l'attenzione anche perché

[77] Il verbo "arrossare" viene citato da Giuseppe Savoca tra «i lemmi […] di memoria probabilmente petrarchesca» nella *Bufera*, con riferimento specifico a Petrarca CLII, v. 11: «che 'n un punto arde, agghiaccia, arrossa e 'nbianca» (Savoca 1989, p. 66). Il Battaglia registra occorrenze di questo verbo anche in D'Annunzio, Saba e Ungaretti, ma con il valore generico di "tingere di rosso, far divenire rosso", mentre il verso montaliano tratto da *Giorno e notte* è il solo caso riportato per il significato specifico di "insanguinare, coprire di sangue".

traducono sostantivi, come *dignité* e *vaillance*, che ricorrono con grande frequenza in Corneille, e che Montale rende, negli altri casi, con le forme decisamente più comuni *dignità* e *valore*.

Ma non si tratta solo di vocaboli antichi e letterari. Quando, in chiusura del II atto, Don Diego si assume la completa responsabilità dell'assassinio del Conte, commesso da suo figlio, e afferma:

> Sur moi seul doit tomber l'éclat de la tempête :
> Quand le bras a failli, l'on en puni la tête. (vv. 721-722)

è facile vedere la presenza del Montale poeta nella traduzione del termine *tempête* non con il più immediato *tempesta*, bensì con *bufera* che, oltre ad evitare la rima con *testa*, rappresenta uno dei termini che forse più facilmente richiamano la sua produzione poetica originale:

> cada solo su me lo scoppio della bufera:
> quando il braccio ha mancato, si punisce la testa. (vv. 679-680)

In effetti compaiono qua e là, nella traduzione del *Cid*, termini la cui scelta appare evidentemente non scontata, e che possono trovare riscontro in alcune delle più celebri poesie di Montale, in contesti talmente lontani da risultare sorprendenti.

Particolarmente interessante da questo punto di vista risulta, ancora una volta, il racconto della battaglia contro i Mori (IV, III), il momento più decisamente epico del dramma corneliano. Qui appare degna di nota, innanzitutto, la traduzione di «Cette obscure clarté qui tombe des étoiles» (v. 1273), che diventa, in Montale, «Quell'incerto lucore che cade dalle stelle» (v. 1228), dove l'attenzione viene inevitabilmente richiamata dal sostantivo *lucore*, ben più ricercato di quanto lo sarebbe stato per esempio il sinonimo "chiarore". Nella poesia di Montale, questo sostantivo si incontra soltanto due volte, una delle quali, in un contesto che non si potrebbe immaginare più diverso, nella *Ballata scritta in una clinica* (1945)[78]:

> Hai messo sul comodino
> il buldog di legno, la sveglia
> col fosforo sulle lancette

[78] La seconda occorrenza è in *L'armonia* (*Quaderno di quattro anni*): «e non sempre ha il lucore della gemma» (v. 4)

che spande un tenue *lucore*
sul tuo dormiveglia (vv. 33-37)

Inoltre, vale la pena di notare che il termine *lucore* viene impiegato da Montale anche in alcune delle sue traduzioni dall'inglese: sia nella versione di *Pied Beauty – La bellezza cangiante* – di Hopkins,

with swift, slow; sweet, sour; *adazzle*, dim; (v. 8)

di fretta o di lentezza,
di dolce o d'aspro, di *lucore* o buio. (vv. 10-11)

sia in quella di *Animula* di T.S. Eliot:

taking pleasure
in the fragrant *brilliance* of the Christmas tree (vv. 8.9)

a rallegrarsi
del fragrante *lucore* che dà l'albero
di Natale (vv. 8-10)

Tornando alla scena della battaglia contro i Mori, vi compaiono anche due forme verbali interessanti: la prima è costituita dal dantesco "adunare", che ricorre due volte, una nella forma riflessiva («Ai miei cenni gli armati s'adunano e procedono», v. 1212) e l'altra in quella transitiva («Presto, nostro malgrado, i loro capi li adunano», v. 1248); nel primo caso rappresenta un'integrazione montaliana rispetto al francese «Sous moi donc cette troupe s'avance» (v. 1257), mentre nel secondo caso traduce il verbo *rallient* (v. 1293).
Il secondo verbo di spicco è invece il suo contrario, "disunirsi", che compare nel seguente passo:

Les nôtres, à ces cris, de nos vaisseaux répondent ;
Ils paraissent armés, les Mores se confondent (vv. 1285-1286)

Rispondono i nostri uomini nascosti nei navigli,
poi appaiono armati; i Mauri *si disuniscono* (1240-1241)

Per tradurre il francese *se confondent*, che indica il turbamento dei Mori colti di sorpresa, i verbi "si confondono" o "si disperdono" avrebbero rappresentato forse soluzioni più immediate, rispetto a *si disuniscono*, poco comune e ancor più

impegnativo quanto a numero di sillabe. Quest'ultimo, tuttavia, si ritrova addirittura in una delle prime poesie di Montale, e anche delle più celebri, vale a dire *I limoni* (1922):

> Lo sguardo fruga d'intorno,
> la mente indaga accorda *disunisce*
> nel profumo che dilaga
> quando il giorno più languisce. (vv. 30-33)

Si tratta, comunque, di un verbo che Montale non riserva esclusivamente ai testi in versi, e che riemerge anche in questo breve passo del 1946, nel quale egli propone una definizione della poesia e dei suoi obiettivi:

> Il bisogno di un poeta è la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale. Una verità del poeta-soggetto che non rinneghi quella dell'uomo-soggetto empirico. Che canti ciò che unisce l'uomo agli altri uomini ma non neghi ciò che lo *disunisce* e lo rende unico e irripetibile.[79]

[79] Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, pp. 561-569, p. 564.

6. Le *Stances de Rodrigue*

L'analisi metrica e stilistica condotta fino a questo punto ha avuto per oggetto la traduzione montaliana nel suo complesso. Prima di trarne le dovute conclusioni, però, può essere interessante focalizzare l'attenzione su una particolare scena del *Cid*, l'ultima del I atto, alla quale saranno dedicate le pagine seguenti. Si tratta delle celebri *Stances de Rodrigue*, al cui carattere eccezionale, che ne giustifica la trattazione a parte, si è già accennato nell'ambito dell'analisi metrica; vale la pena tuttavia di soffermarvisi ulteriormente per chiarire le ragioni di tale eccezionalità.

Innanzitutto, per *stances* si intendono, in questa sede, canzoni strofiche composte in versi di varia misura e collocate all'interno di tragedie e tragicommedie il cui metro normale è il distico di *alexandrins*. Esse si presentano dunque come inserti di carattere musicale, benché non siano necessariamente destinate al canto, ma spesso alla sola recitazione; in genere le si può classificare come monologhi lirici[80]. Il loro impiego è un fatto piuttosto comune nel teatro francese del XVII secolo: come illustrato da Marie-France Hilgar nel suo saggio *La mode des stances dans le théâtre tragique français*, si tratta, appunto, di una moda diffusa in un arco di tempo ben delimitato, che va dal 1610 al 1687[81]. Lo stesso Corneille le utilizza in ben otto delle sue opere, fra tragedie e tragicommedie: oltre che nel *Cid*, del 1637, compaiono anche in *Médée* (1634), *Horace* (1640), *Polyeucte* (1642), *Héraclius* (1646), *Andromède* (1650), *Œdipe* (1658) e *La Toison d'Or* (1660). Il *Cid* resta comunque l'unica opera in cui Corneille utilizza le *stances* due volte: com'è già stato ricordato, oltre alle stanze di Rodrigo ci sono infatti anche quelle, meno note, dell'Infanta (V, II).

È però soltanto nel 1660, in occasione dell'*Examen* di un'altra sua tragedia, l'*Andromède*, che Corneille affronta da un punto di vista teorico la questione delle

[80] Bisogna precisare, tuttavia, che sarebbe scorretto definire semplicemente le *stances* dei "monologhi lirici", poiché da un lato tale definizione non esaurisce la varietà dei casi possibili (non mancano infatti esempi di *stances* dialogate), e dall'altro i monologhi lirici possono benissimo essere composti in *alexandrins*, anziché sotto forma di *stances*: queste ultime si distinguono, all'interno del testo teatrale, proprio in virtù della loro diversa forma metrica.

[81] Hilgar 1974, p. 20. Il primo esempio di *stances* viene individuato dall'autrice nella tragicommedia *Genèvre* (1610) di Claude Billard, e l'ultimo nella tragedia *Alphonse et Aquitime ou le triomphe de la foi* (1687), di Lapoujade.

stances, sostenendo e giustificando l'*usage* degli autori teatrali, e rispondendo così agli intellettuali che si erano espressi contro di esse[82]:

> Je demeure d'accord que c'est quelque espèce de fard ; mais puisqu'il embellit notre ouvrage, et nous aide à mieux atteindre le but de notre art, qui est de plaire, pourquoi devons-nous renoncer à cet avantage ? […] Cette objection n'est donc pas d'assez d'importance pour nous interdire l'usage d'une chose qui tout à la fois nous donne de la gloire, et de la satisfaction à nos spectateurs.[83]

Corneille riconosce che le *stances* non si possono inserire in tutte le *pièces* teatrali, poiché non sono adatte a tutte le situazioni: non possono esprimere al meglio, ad esempio, «la colère, la fureur, la menace, et tels autres mouvements violents», ma certamente

> les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries, et généralement tout ce qui peut souffrir à un acteur de prendre haleine, et de penser à ce qu'il doit dire ou résoudre, s'accommode merveilleusement avec leurs cadences inégales, et avec les pauses qu'elles font faire à la fin de chaque couplet.[84]

Rientra senza dubbio in questa categoria la situazione nella quale si viene a trovare Rodrigo alla fine del I atto del *Cid*, ed è qui che si collocano le *stances de Rodrigue*, probabilmente le più celebri del teatro francese. Il loro successo è ben meritato: in effetti, la loro struttura si adatta perfettamente all'espressione dell'atroce dilemma interiore vissuto dal protagonista; e come fa notare ancora Hilgar[85], a Corneille va il merito di aver compreso le potenzialità poetiche di questa scena, che non trova riscontro nel suo modello spagnolo[86]: lì, non appena saputo dell'affronto subito dal padre, Rodrigo decide immediatamente di vendicarlo, e il suo lamento per la conseguente perdita di Chimena è di breve durata, mentre Corneille ha saputo trasformare l'esitazione del personaggio in uno dei momenti più alti del suo teatro. Hilgar cita inoltre Jacques Morel, a sua volta autore di un saggio sulle *stances* nel teatro francese

[82] In particolare, Corneille si rivolge – pur senza nominarlo – a D'Aubignac, che nella sua *Pratique du théâtre* (1657) aveva criticato l'uso delle *stances* come contrario al principio della verosimiglianza (cfr. Hilgar 1974, pp. 22-23).
[83] Corneille, *Théâtre Complète*, II, p. 245.
[84] *Ibid.*, p. 246.
[85] Hilgar 1974, p. 175.
[86] Si tratta naturalmente del dramma di Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid* ("La giovinezza del Cid"), andato in scena a Madrid nel 1618.

del Seicento, che osserva come, a partire da una forma metrica chiusa e apparentemente poco dinamica, sia stato necessario l'ingegno di Corneille

> pour concilier la rigueur de leur versification avec la vivante évocation des tourments d'un héros individuel, et le retour périodique de leurs formules rythmiques avec la progression d'un débat intérieur.[87]

Dopo questa breve premessa, si riporta qui di seguito il testo completo delle *Stances de Rodrigue*, seguito dalla traduzione di Montale.

Corneille, I, VI, vv. 291-350 :

Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue
Cède au coup qui me tue.
Si près de voir mon feu récompensé,
Ô Dieu, l'étrange peine !
En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur le père de Chimène !

Que je sens de rudes combats !
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse :
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse :
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.
Ô Dieu, l'étrange peine !
Faut-il laisser un affront impuni ?
Faut-il punir le père de Chimène ?

Père, maîtresse, honneur, amour,
Noble et dure contrainte, aimable tyrannie,
Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie.
L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour.
Cher et cruel espoir d'une âme généreuse,
Mais ensemble amoureuse,
Digne ennemi de mon plus grand bonheur,
Fer qui causes ma peine,

[87] Jacques Morel, *Les stances dans la tragédie française*, in «XVII[e] siècle», 1965, pp. 43-56, cit. in Hilgar 1974, p. 42.

M’es-tu donné pour venger mon honneur ?
M’es-tu donné pour perdre ma Chimène ?

Il vaut mieux courir au trépas.
Je dois à ma maîtresse aussi bien qu’à mon père :
J’attire en me vengeant sa haine et sa colère ;
J’attire ses mépris en ne me vengeant pas.
À mon plus doux espoir l’un me rend infidèle,
Et l’autre indigne d’elle.
Mon mal augmente à le vouloir guérir ;
Tout redouble ma peine.
Allons, mon âme ; et puisqu’il faut mourir,
Mourons du moins sans offenser Chimène.

Mourir sans tirer ma raison !
Rechercher un trépas si mortel à ma gloire !
Endurer que l’Espagne impute à ma mémoire
D’avoir mal soutenu l’honneur de ma maison !
Respecter un amour dont mon âme égarée
Voit la perte assurée !
N’écoutons plus ce penser suborneur,
Qui ne sert qu’à ma peine.
Allons, mon bras, sauvons du moins l’honneur,
Puisqu’après tout il faut perdre Chimène.

Oui, mon esprit s’était déçu.
Je dois tout à mon père avant qu’à ma maîtresse :
Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang pur comme je l’ai reçu.
Je m’accuse déjà de trop de négligence :
Courons à la vengeance ;
Et tout honteux d’avoir tant balancé,
Ne soyons plus en peine,
Puisqu’aujourd’hui mon père est l’offensé,
Si l’offenseur est père de Chimène.

Montale, I, VII, vv. 273-314 :

Ferito nel profondo
da un colpo inatteso e mortale,
vendicatore d’una offesa e oggetto
di una ingiusta sciagura,
resto immobile e l’anima abbattuta
cade alla prova che mi uccide.
Quali forze in me lottano! L’onore
contro l’amore; vendicare il padre
e perdere l’amata: mi dà coraggio l’uno,
l’altra ferma il mio braccio.
Forzato a questa scelta: tradire la mia fiamma

o vivere nell'infamia,
da due lati non ho che un male senza fine.
Padre ed amante, onore e amore, nobile
e dura legge, tirannia dolcissima,
muoiono i miei piaceri o la mia gloria s'offusca.
L'uno mi rende infelice, e l'altra indegno nel giorno.
Cara e crudele speranza d'un'anima generosa
ma ancora amante, degno
nemico della mia felicità,
spada, mi sei tu data per vendicare il mio onore?
Mi sei data per perder la mia Chimena?
No, vale meglio morire. Io debbo alla mia amante
quanto a mio padre; accendo, se mi vendico,
il suo odio, mi attira il suo disprezzo
la mancata vendetta. Da una parte
io mi rendo infedele alla mia dolce speranza,
dall'altra sono indegno di lei. Ovvia, se debbo
morire, che io muoia senza offenderla.
Morire così, senza farmi giustizia? Dare
alla mia gloria tale esito? E sopportare
che si dica di me ch'io non sostenni
l'onore della mia casa! Oh no, non ascoltiamo
questo pensiero insidioso. Salviamo almeno l'onore
se è detto ch'io perda la mia Chimena.
Sì,
l'anima mia s'era smarrita. Io debbo
tutto a mio padre, più che a lei; ch'io muoia
nel cimento o che muoia di tristezza,
io renderò il mio sangue puro come l'ho avuto.
Troppo già fui dubbioso: mi attende la vendetta.
Più non mi faccia incerto, se l'offeso è mio padre,
che l'offensore è il padre di Chimena.

Nel *Cid* di Corneille, dal punto di vista metrico, le *stances* si compongono di 60 versi, suddivisi in 6 strofe che ripropongono la medesima struttura: il primo verso è un *octosyllabe*, i successivi 4 sono *alexandrins*, seguono un *hexasyllabe*, un *décasyllabe*, un altro *hexasyllabe* e infine due *décasyllabes* di chiusura. Naturalmente, a ripetersi identica da una strofa all'altra non è soltanto la struttura metrica, ma anche la successione delle rime, ed entrambe si possono sintetizzare nello schema seguente:

$$a_8\ B_{12}\ B_{12}\ A_{12}\ C_{12}\ c_6\ d_{10}\ e_6\ d_{10}\ e_{10}$$

Nella traduzione di Montale, la prima e fondamentale differenza rispetto al testo di Corneille sta proprio nella perdita di tale struttura: non solo viene meno il principio

dell'uguaglianza delle strofe, ma i confini fra l'una e l'altra si perdono in un continuum testuale. Si tratta di un dato particolarmente interessante, se si considera la generale tendenza di Montale, nelle sue traduzioni, a rispettare la forma del testo di partenza: già Lonardi osserva che «Montale ama cercarsi una forma già data con cui fare i conti, nel senso che quella forma andrà nella sostanza rispettata dal traduttore»[88], e proprio basandosi su questa osservazione Mengaldo fa presente che

> nel Montale traduttore – come nel poeta in proprio – la "forma" non è già una variabile soggetta alle alterazioni del momento, ma qualcosa come un apriori immutabile, non condizionato dal lavoro traduttorio ma che lo condiziona.[89]

A fronte di questa fedeltà formale che viene generalmente riconosciuta come un tratto caratteristico dell'attività traduttoria di Montale, il caso delle *Stances de Rodrigue* appare quindi in controtendenza: qui, Montale si trova di fronte ad una struttura metrica molto ben determinata, e la trasforma in una libera successione di versi.

È possibile tuttavia che questa scelta sia stata almeno in parte determinata dalle peculiari circostanze in cui è nata la traduzione del *Cid* che, è necessario tenerlo presente, era inizialmente finalizzata ad una lettura radiofonica. La scena in questione rappresenta, come si è detto, una parentesi lirica, dunque una pausa musicale che interrompe il corso dell'azione drammatica, un momento di spettacolo che sarebbe stato però oggetto, in questo caso, di una semplice lettura. All'orecchio di un pubblico che poteva soltanto ascoltare, e non assistere direttamente alla scena, il lungo monologo di Rodrigo, se fosse stato tradotto riproducendo con precisione il metro dell'originale, avrebbe forse potuto risultare eccessivamente pesante, ridondante, e l'interruzione della vicenda troppo lunga.

Queste considerazioni possono giustificare, oltre alla dissoluzione della struttura strofica, soprattutto la riduzione complessiva cui è soggetta questa scena, che passa dai 60 versi di Corneille ai soli 42 di Montale. La traduzione segue infatti un principio di economia: ci sono numerose omissioni, di singoli versi ma anche di porzioni di testo più significative, e quanto viene effettivamente tradotto è comunque soggetto ad una sintesi espressiva, come si avrà modo di constatare nel corso dell'analisi.

[88] Lonardi 1980a, p. 153.
[89] Mengaldo 2003, p. 196.

In Montale, dunque, le *stances* assumono una struttura monostrofica, caratterizzata dall'impiego di una certa varietà di versi, che va dal settenario (vv. 273, 276, 282 e 291) fino al doppio ottonario (vv. 289-290 e 306), passando attraverso un modesto numero di alessandrini (9) e, soprattutto, una componente notevole di endecasillabi (16), che qui raggiungono la percentuale più elevata dell'intera traduzione montaliana (35%), segnalando il carattere lirico di questa scena.
Anche in assenza della partizione strofica, può essere utile individuare, all'interno della traduzione, quali e quanti siano i versi corrispondenti a ciascuna delle strofe corneliane:

I vv. 273-278 (6)
II vv. 279-285 (7)
III vv. 286-294 (9)
IV vv. 295-301 (7)
V vv. 302-307 (6)
VI vv. 307-314 (8)

La I strofa è quella che subisce una maggiore contrazione, poiché non solo i 10 versi di Corneille vengono ridotti a 6, ma fra questi la misura più lunga è quella dei due endecasillabi (vv. 275 e 277), alternati a due settenari (vv. 273 e 276) e a due novenari (vv. 274 e 278). Nella traduzione delle strofe successive aumenta leggermente il numero di versi impiegati – senza però eguagliare mai i 10 di Corneille: il massimo sono i 9 versi dedicati alla III strofa – e soprattutto crescono le misure versali: se nella traduzione della I strofa si contano 4 versi brevi, di misura cioè inferiore all'endecasillabo, per la II essi si riducono a 2, e per la III ad uno soltanto, per poi scomparire del tutto. Aumentano invece i versi doppi, in primis gli alessandrini, fino all'ultima stanza che è composta di soli alessandrini ed endecasillabi.
Curiosamente questa parabola, che procede dall'estrema concentrazione degli inizi per raggiungere in seguito una maggiore distensione, ricorda un po' quella che si può riscontrare ad un livello ben più alto, considerando l'intera traduzione del *Cid*: il I atto, come si è notato fin dal capitolo 1, è soggetto ad una notevole riduzione, tant'è vero che, dei 43 versi totali di differenza fra il testo di Corneille e quello di Montale, ben 36 vengono "persi" nella traduzione dell'atto iniziale, caratterizzata da una quantità di omissioni che si riduce nettamente, invece, negli atti successivi. Allo stesso modo, nella traduzione delle stanze, benché la concentrazione espressiva sia una tendenza generale, la stretta iniziale sembra allentarsi un po' mano a mano che il discorso procede.

Anche qui, comunque, la brevità del testo montaliano è determinata in primo luogo dalle omissioni, dai versi che, semplicemente, vengono tralasciati, a cominciare dalle prime due strofe, di cui viene effettivamente tradotta soltanto la prima parte, trascurando gli ultimi 4 versi dell'una e i 3 finali dell'altra. Si tratta del resto di due passaggi ad alto tasso di ripetizioni: non solo la doppia esclamazione «Ô Dieu, l'étrange peine!», che in Corneille si ritrova identica, e in identica posizione, ai vv. 298 e 308, ma anche il ritorno sul motivo dell'*affront* (vv. 299 e 309), il cui responsabile è *le père de Chimène* (vv. 300 e 310), nonché la rima *peine-Chimène* fra il terzultimo e l'ultimo verso delle due strofe.

Questa rima, in realtà, svolge in Corneille una funzione di ritornello, e si ripete nella stessa posizione in chiusura di ogni strofa. Si è già parlato a lungo della decisione di Montale di sopprimere la rima, e di come questa scelta influenzi la sua traduzione del *Cid*, e altrettanto si è detto dell'avversione montaliana per la ripetizione, a tutti i livelli: con tali premesse, certo non può stupire che la rima ripetuta fra le parole *peine* e *Chimène*, benché facilmente riproducibile in italiano – o, forse, proprio per questo – scompaia senza lasciare traccia. In effetti, le porzioni del testo corneliano che nella traduzione vengono omesse si collocano quasi sempre in corrispondenza di questa rima. Nelle prime due strofe, come si è detto, i versi conclusivi sono proprio quelli mancanti; nella III, invece, l'unica porzione di testo non tradotta è la relativa *qui cause ma peine*, attribuita al *fer* (v. 318 di Corneille): in Montale, il vocativo *spada* (v. 293) è invece immediatamente seguito dalla doppia interrogativa finale. In questo modo, l'eliminazione del termine *peine* consente di mantenere il nome *Chimena* in uscita di verso senza incorrere nel rischio della rima; inoltre, Montale ha la possibilità di variare sottilmente la ripetizione determinata dalla coppia di interrogative: in Corneille esse appaiono perfettamente simmetriche («M'es-tu donné pour venger mon honneur? / M'es-tu donné pour perdre ma Chimène?», vv. 319-320), mentre nella traduzione tale simmetria viene meno a causa del vocativo che precede la prima interrogativa e della presenza, in quest'ultima, del soggetto *tu*, con un'inversione "alla francese" (*mi sei tu data...?*), che non si verifica invece nel verso seguente (*Mi sei data...?*). Proseguendo lungo le strofe successive, si può notare che nella traduzione della IV non compaiono né *peine* né *Chimène*: i vv. 327-328 di Corneille, «Mon mal augmente à le vouloir guérir; / tout redouble ma peine», vengono ancora una volta omessi, e il nome di *Chimène* viene

sostituito da un pronome (*senza offenderla*, v. 301). Nelle ultime due stanze, invece, *Chimena* compare entrambe le volte (vv. 307 e 314), ma non c'è traccia del termine in rima, perché nella V stanza, oltre ai versi corneliani 335-336 («Respecter un amour dont mon âme égarée / voit la perte assurée!»), viene omesso anche il v. 338 («Qui ne sert qu'à ma peine»), mentre nella VI i vv. 347-348 di Corneille, «Et tout honteux d'avoir tant balancé, / ne soyons plus en peine», vengono tradotti con la formula *Più non mi faccia incerto* (v. 313), condensando l'esortazione del secondo verso con l'idea di incertezza del primo, e facendo saltare ancora una volta il sostantivo *peine*. Dunque, in conclusione, si può avere l'impressione che la scelta di eliminare questa rima sia un po' il filo conduttore in grado di spiegare la maggior parte delle omissioni montaliane.

Ma, come si è detto, per quanto la scomparsa di questi versi sia determinante, non si tratta dell'unico fattore che provoca la maggiore brevità del dettato montaliano. Lo «sforzo alla massima concentrazione del dettato poetico»[90], tendenza già ampiamente trattata nei capitoli precedenti, risalta anche in questa scena, e raggiunge effetti di grande intensità poetica, attraverso la semplificazione sintattica e l'alleggerimento lessicale.

Alcuni dei versi tradotti risultano effettivamente sorprendenti nella loro brevità, a cominciare dal primo, che traduce «Percé jusques au fond du coeur», con «Ferito nel profondo», dove l'espressione *nel profondo* include in qualche modo il termine *coeur*, di fatto non tradotto; ne deriva una sintesi di grande effetto drammatico, che può essere maggiormente apprezzata se confrontata con le più precise traduzioni di Dettore e di Monti: il primo rende l'*octosyllabe* con un ottonario, «Or, colpito in mezzo al cuore», il cui attacco viene però in qualche modo smorzato dall'*Or* iniziale, mentre il secondo si affida ad un endecasillabo, «Trafitto fino al fondo del mio cuore», perfettamente letterale ma dall'aspetto piuttosto ridondante, rispetto all'essenzialità dell'incipit montaliano. In altri casi, la sintesi è determinata piuttosto da una semplificazione delle strutture sintattiche: le eleganti *tournures de phrases* di Corneille vengono notevolmente sfrondate da Montale, con l'effetto di isolare e di mettere quindi in maggiore evidenza i termini fondamentali della questione che affligge il protagonista. Così, al v. 274, la congiunzione francese *aussi bien que*, che in italiano sarebbe risultata troppo ingombrante, diventa una semplice *e*, permettendo di affiancare l'uno all'altro i

[90] Musatti 1980, p. 124.

due aggettivi *inatteso e mortale*. In corrispondenza della II strofa, altri due esempi molto significativi sono rappresentati dai vv. 279-281: «L'onore / contro l'amore» traduce quella che in Corneille è una frase completa, «Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse» (v. 302), riducendola così ai suoi minimi termini, alla pura contrapposizione di *onore* e *amore*, i due poli del *dilemme cornelien*; allo stesso tempo, la disposizione dei termini su due versi colloca il secondo, *amore*, a fine emistichio, determinando una rima al mezzo. Subito dopo, in «il faut venger un père, et perdre une maîtresse» (v. 303), la costruzione introdotta da *il faut* viene resa attraverso i soli infiniti: «vendicare il padre / e perdere l'amata». Infine, nell'ultima strofa, un ulteriore caso di questo genere è rappresentato dal v. 345 di Corneille, «Je m'accuse déjà de trop de négligence», *alexandrin* che Montale condensa in un solo emistichio di 7 sillabe, «Troppo già fui dubbioso», in cui l'anteposizione dell'avverbio segna in maniera efficace, con il suo accento iniziale, il momento in cui Rodrigo mette da parte i dubbi e prende infine la sua decisione.

Alla ricerca di una maggiore semplicità e linearità sintattica si accompagna uno sfrondamento lessicale che interessa in particolare gli aggettivi, in accordo con una tendenza che è già stata rilevata considerando la traduzione del *Cid* nel suo complesso. Il fenomeno si riscontra in realtà soprattutto nella parte iniziale della scena, e in seguito si affievolisce. Risulta particolarmente evidente per la I strofa, nella cui traduzione vengono eliminati molti degli aggettivi che, in questi versi, Corneille accompagna sistematicamente ai sostantivi: *misérable*, *juste* e *malheureux*. Il secondo viene in realtà assorbito dalla traduzione di *querelle* con *offesa*, poiché il termine francese è di per sé imparziale, come potrebbero esserlo "disputa" o "contesa" (quest'ultimo utilizzato da Dettore), mentre la scelta del sostantivo *offesa* implica già che Don Diego è dalla parte della ragione, e che la sua *querelle* è quindi *juste*; tuttavia, in questo caso la mancanza dell'aggettivo determina la perdita dell'antitesi corneliana fra la *juste querelle* e l'*injuste rigueur*. Nella traduzione della II strofa, i *rudes combats* (v. 301) diventano generiche *forze* (v. 279), ma il significato del francese *combat* non va perso, poiché passa al verbo *lottano*, assente in Corneille; quanto al *triste choix* (v. 305), Montale preferisce qui il solo dimostrativo, e traduce *questa scelta* (v. 283). Un ultimo caso è quello di «degno / nemico della mia felicità» (v. 291-292), che traduce «Dignes ennemis de mon plus grand bonheur» (v. 27) omettendo l'aggettivo *grand* che, come si è già visto, viene spesso

tralasciato da Montale. Va notato, in controtendenza, il trattamento riservato all'*aimable tyrannie* del v. 312 di Corneille, che si trasforma nella traduzione in *tirannia dolcissima* (v. 287): in questo caso, l'aggettivo cambia di posizione, passando dalla funzione attributiva a quella predicativa, e viene messo decisamente in rilievo, grazie ad una certa consistenza sillabica e alla collocazione a fine verso. Inoltre, con il verso precedente, si forma una coppia di endecasillabi sdruccioli, con rima "ritmica" fra *nobile* e *dolcissima*; questi due aggettivi vengono così a trovarsi in maggiore evidenza rispetto ai loro "negativi", vale a dire l'aggettivo *dura*, riferito, come *nobile*, alla *legge* dell'onore, e il sostantivo *tirannia*, che indica il vincolo d'amore; Rodrigo, diviso fra l'onore e l'amore, sembra quindi soffermarsi su quanto c'è di *nobile* nell'uno e di "dolce" nell'altro, rimpiangendo già la perdita inevitabile di uno dei due, benché non abbia ancora deciso quale: «Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie» (v. 313).
Nel complesso, l'effetto patetico di questa scena viene raggiunto da Corneille soprattutto attraverso il registro lessicale, vale a dire con l'impiego intenso di aggettivi e sostantivi che appartengono alla sfera della sofferenza e del lamento, mentre Montale mira piuttosto a rendere la tragicità del dilemma di Rodrigo attraverso la brevità e la concentrazione espressiva, che si riflette tanto nella struttura metrica quanto nelle scelte lessicali.

Se il dilemma tra onore e amore è senza dubbio il tema portante del *Cid*, questa scena ne rappresenta la massima espressione, e risulta evidentemente costruita in ogni passaggio su tale contrapposizione binaria; di conseguenza, essa offre numerosissimi esempi di quei parallelismi e di quelle simmetrie che, come si è visto, rappresentano un tratto tipico dello stile drammatico di Corneille, e su cui Montale generalmente interviene in favore dell'asimmetria e della variazione. Lo si è già notato a proposito del distico finale della III strofa («M'es-tu donné pour venger mon honneur? / M'es-tu donné pour perdre ma Chimène?), che corrisponde in Montale ai vv. 293-294: «spada, mi sei tu data per vendicare il mio onore? / Mi sei data per perder la mia Chimena?».
Ma la tendenza alla *variatio* emerge continuamente, nella traduzione di questa scena. Talvolta Montale agisce soprattutto sulla sintassi, specialmente sostituendo i parallelismi con dei chiasmi, come per «tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie» (v. 313), che diventa «muoiono i miei piaceri o la mia gloria s'offusca» (v. 288);

oppure «l'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras» (v. 304), tradotto «mi dà coraggio l'uno, / l'altra ferma il mio braccio (vv. 281-282). In altri casi prevale invece l'intervento sul ritmo, come per i primi due versi della III strofa, «Père, maîtresse, honneur, amour, / noble et dure contrainte, aimable tyrannie» (vv. 311-312), che Montale traduce anticipando l'aggettivo *nobile*, in *enjambement*, e alterando così la simmetria di entrambi i versi: «Padre ed amante, onore e amore, nobile / e dura legge, tirannia dolcissima» (vv. 286-287); lo stesso avviene più avanti in «que je meure au combat, ou meure de tristesse» (v. 343), «ch'io muoia / nel cimento o che muoia di tristezza» (vv. 309-310); in entrambi questi esempi, inoltre, l'anticipazione di una porzione di testo (*nobile*, o *ch'io muoia*) è anche funzionale alla trasformazione del successivo *alexandrin* corneliano in un endecasillabo.

Variazione ritmica, sintattica e lessicale sembrano poi fondersi in corrispondenza dei vv. 323-324 di Corneille, «J'attire en me vengeant sa haine et sa colère; / j'attire ses mépris en ne me vengeant pas», la cui costruzione unisce l'anafora iniziale di *j'attire* al chiasmo formato dai due *gérondifs* uguali e opposti *en me vengeant* e *en ne me vengeant pas*, l'uno seguito e l'altro preceduto dai sentimenti che tali azioni susciterebbero in Chimena. Il tutto viene così tradotto da Montale: «accendo, se mi vendico, / il suo odio, mi attira il suo disprezzo / la mancata vendetta» (vv. 296-298). Rispetto alla netta dualità che caratterizza il dettato corneliano, qui la contrapposizione è molto meno evidente, molto meno esibita, soprattutto perché il distico viene distribuito su tre versi. Tuttavia, dal punto di vista metrico, l'architettura di questi versi appare piuttosto complessa:

> quanto a mio padre; *accendo, se mi vendico*,
> il suo odio, mi attira il suo disprezzo
> *la mancata vendetta*. Da una parte

Si tratta di tre endecasillabi, di cui il primo sdrucciolo. Ma all'interno del primo e del terzo la sintassi permette di individuare due settenari, *accendo, se mi vendico* e *la mancata vendetta*, che isolano la porzione di testo corrispondente al distico corneliano. Volendo, vi si potrebbe anche vedere una riproduzione di tale distico, sotto forma di un endecasillabo *a maiore* («accendo, se mi vendico, il suo odio») e di un alessandrino («mi attira il suo disprezzo la mancata vendetta»), le cui componenti appaiono

"smontate" e riposizionate. La distanza rispetto al testo di Corneille sembra così decisamente minore, tanto più che la traduzione segue perfettamente il testo corneliano, mantenendone intatto anche l'ordine degli elementi, con l'unica differenza che Montale riduce *sa haine et sa colère* a *il suo odio*, tralasciando il secondo sostantivo. Questo dettaglio, in realtà, sembrerebbe quasi determinato da una volontà di rafforzamento del chiasmo corneliano, perché rende più perfetta la corrispondenza fra due soli elementi, *il suo odio* e *il suo disprezzo* (anch'esso al singolare, diversamente da *ses mépris*), collocati ai due estremi del v. 297, e ai due lati del verbo *mi attira*. Quest'ultimo, però, non trova corrispondenza in un altro verbo identico collocato al verso precedente: se la disposizione chiastica dei sintagmi viene mantenuta da Montale, non si può dire lo stesso per la ripetizione sintattica e lessicale. I due *j'attire* vengono resi l'uno con *accendo*, l'altro con *mi attira*, e i due *gérondifs* si trasformano l'uno in una breve subordinata ipotetica, *se mi vendico*, e l'altro in un sintagma nominale, *la mancata vendetta*. Ne derivano due strutture ben diverse, che confermano la preferenza di Montale per la complessità e la differenziazione sintattica, oltre alla volontà di imprimere al testo un ritmo più vario e movimentato.

Anche in questa scena, in effetti, il ritmo è l'aspetto che maggiormente distingue Montale da Corneille. È sufficiente una rapida lettura per notare l'altissimo numero degli *enjambements* e le altrettanto numerose pause che la punteggiatura segnala all'interno dei versi: la tensione fra metrica e sintassi è evidentemente ricercata in maniera sistematica, e rimane costante per tutto l'arco della scena. Del resto, si tratta della stessa tensione del protagonista, che nel corso di tale scena prende la decisione che determinerà il suo destino, e la forma che le sue riflessioni assumono nella traduzione di Montale ne esprime perfettamente l'angoscia e il tormento: in altre parole, quella che si configura come una tendenza stilistica generale propria di Montale viene messa, in questo caso, al servizio di esigenze espressive legate al contesto.
Partecipano alla resa di questo dramma interiore anche le due minime integrazioni montaliane al testo originale; si tratta di due interiezioni, due *no* che Montale inserisce in posizione iniziale (di verso o di frase), secondo una modalità che trova riscontro

anche altrove nel *Cid*[91], e che costituisce una delle sue rarissime aggiunte al dettato corneliano, con valore rafforzativo:

> Il vaut mieux courir au trépas (v. 321)
>
> No, vale meglio morire (v. 295)
>
> N'écoutons plus ce penser suborneur (v. 337)
>
> Oh no, non ascoltiamo
> questo pensiero insidioso (vv. 305-306)

Il primo *no* si colloca nel momento in cui, in Rodrigo, sembra prevalere l'amore per Chimena, e quindi la volontà di morire *senza offenderla*, senza cioè cercare vendetta sul padre di lei; di fronte al francese *courir au trépas*, la scelta del più sintetico verbo *morire* attribuisce all'affermazione di Rodrigo una maggiore energia e determinazione, rispetto alle traduzioni perifrastiche di Dettore («Meglio se il mio fin s'affretta») e di Monti («Meglio correre a morte»). La seconda negazione segna invece il superamento di questo breve momento di debolezza: Rodrigo si rende conto che la perdita di Chimena è ormai inevitabile, e il suo animo si rivolta contro l'idea di una morte disonorevole, contro il *penser suborneur* poco prima formulato; a proposito di quest'ultimo, va notato il termine *suborneur*, derivato del verbo *suborner*, "sedurre", "corrompere", "distogliere qualcuno dal suo dovere": la traduzione montaliana *insidioso*, benché non letterale, ne rende molto bene il significato, e risulta quindi migliore rispetto al *pensiero seduttore* di Monti o addirittura al *pensier subornatore* di Dettore.

Tornando ai due *no* montaliani, si può infine osservare che ad essi si sostituisce, verso la conclusione della scena (v. 307), un *sì* che compare già in Corneille, in apertura dell'ultima stanza («Oui, mon esprit s'était déçu», v. 341), ma al quale Montale riserva un trattamento particolare:

> Salviamo almeno l'onore
> se è detto ch'io perda la mia Chimena.

[91] Cfr. «Vous verrez cette crainte heureusement déçue» (v. 57), tradotto da Montale «No, questo timore sarà felicemente smentito» (v. 53) e «Don Sanche lui suffit» (v. 1619) tradotto «No: le basta Don Sancio» (v. 1573).

Sì,
l'anima mia s'era smarrita. (vv. 306-308)

È questo l'unico caso in cui Montale sembra segnalare il momento corrispondente, in Corneille, al passaggio da una stanza all'altra, attraverso l'inserimento di un gradino. Il dato interessante non è tanto l'estrema brevità di quest'ultimo, poiché si è visto che simili gradini sono piuttosto frequenti nella traduzione del *Cid*, e se ne può anche citare uno costruito allo stesso modo, all'interno di un dialogo fra Rodrigo e Chimena (III, IV):

immola con coraggio al sangue da lui perduto
colui che fa sua gloria di averlo sparso.
– Sì,
è pur vero, Rodrigo (vv. 860-862)

Ma i versi a gradino vengono sempre utilizzati, nella traduzione montaliana, in corrispondenza di un cambio di battuta, o almeno di interlocutore, mentre nell'ambito delle *Stances de Rodrigue*, trattandosi di un monologo interiore del protagonista, non si verifica nessuno dei due casi. L'uso del verso a gradino, dunque, assume qui un valore lirico, poiché tale è il contesto in cui si inserisce, e indica il punto di svolta nella riflessione del protagonista, o meglio ancora il passaggio dalla riflessione alla risoluzione espressa nei versi conclusivi. Si può fare riferimento, a questo proposito, al già citato saggio di Rodolfo Zucco, che osserva, concludendo la sua analisi sull'uso del verso a gradino nella lirica italiana novecentesca:

> Dal valore di stacco tonale assunto dalla spezzatura del verso consegue che la sua sede naturale è nei pressi della conclusione della lirica, dove la pausa indetta dal gradino prepara lo scatto emotivo della chiusa.[92]

In questo caso, il *sì* montaliano si fa portatore, appunto, di uno «scatto emotivo», quello derivato dal superamento, da parte di Rodrigo, del dilemma che lo affligge: il giovane si rende conto infatti che non c'è reale contraddizione fra le esigenze dell'onore e dell'amore, poiché entrambi gli prescrivono di compiere il suo dovere. L'appianarsi del conflitto e il ritrovamento dell'equilibrio sembrano riflettersi anche sull'andamento dei versi successivi: l'anticipazione del *Sì* provoca nei due versi seguenti il consueto effetto

[92] Zucco 2013, p. 40.

di “risalita”, che dà luogo a due *enjambements* consecutivi («Io debbo / tutto a mio padre»; «ch’io muoia / nel cimento»), ma dopo di questi il ritmo si stabilizza, assestandosi su una piuttosto inconsueta corrispondenza fra struttura metrica e sintattica che caratterizza gli ultimissimi versi, con i quali Rodrigo ritrova la padronanza di sé e si avvia verso il proprio destino (vv. 311-314):

> io renderò il mio sangue puro come l’ho avuto.
> Troppo già fui dubbioso: mi attende la vendetta.
> Più non mi faccia incerto, se l’offeso è mio padre,
> che l’offensore è il padre di Chimena.

Conclusioni

> Mi sembra ingenuo ogni tentativo […] di far quadrare i conti su una «fedeltà» di Montale all'originale. Tanto più con Montale vale la regola che la traduzione è sempre infedele: ma per lui con l'aggiunta importante che l'infedeltà non è lo scacco involontario pagato alla ricerca della fedeltà. Questa fedeltà non è, semplicemente, la mira più pressante di Montale.[93]

Questa osservazione di Lonardi si riferisce naturalmente alle liriche del *Quaderno di traduzioni*, ma può costituire un buon punto di partenza per affrontare, anche nel caso del *Cid*, la spinosa questione della «fedeltà».

Qualche cenno in proposito è stato fatto analizzando, nel capitolo 1, la *Nota* alla traduzione, dalla quale, pur nella sua brevità, sembra emergere chiaramente da parte di Montale la volontà di mantenersi fedele al testo di Corneille: si è visto infatti come le scelte metriche da lui rapidamente presentate – i versi liberi, la soppressione della rima – vengano costantemente messe in relazione al proposito di attenersi alla «necessaria concisione», di «tradurre restando fedeli al testo» e di evitare le «gravi alterazioni» che avrebbero potuto essere provocate dall'autoimposizione di una norma troppo rigida; la libertà formale che egli si assicura appare effettivamente la condizione più adatta ad una traduzione fedele. D'altra parte, è evidente che tale «fedeltà» deve essere intesa entro i limiti di una traduzione letteraria, e che sarebbe assurdo pretendere un grado di adesione al testo pari a quello che si ha nelle traduzioni puramente "di servizio".

Dunque, nel complesso, il *Cid* montaliano è senz'altro fedele: come già gli ascoltatori che ne seguirono la lettura alla radio, anche un moderno lettore italiano che, non potendo accedere direttamente al testo francese, scegliesse di servirsi della traduzione di Montale, vi troverebbe intatti i contenuti e i valori del dramma corneliano, il cui significato complessivo non viene intaccato né dagli scarti semantici rispetto all'originale, che rappresentano, come si è visto, casi piuttosto rari, e coinvolgono quasi sempre singoli vocaboli, né dalla riduzione alla quale il testo viene sottoposto: dopotutto, si tratta della perdita di 43 versi su un totale di ben 1840, perdita in parte compensata dalla capacità di sintesi di Montale, e ciò non toglie che, normalmente, la traduzione montaliana segua l'originale verso per verso.

[93] Lonardi 1980, p. 154.

Tuttavia, l'analisi ha messo in luce anche i casi in cui si riscontra, fra i due testi, una discordanza, ed è evidente che questi casi non sono dovuti ad una incompatibilità fra la lingua di partenza e quella di arrivo, e quindi all'impossibilità, o all'oggettiva difficoltà, di tradurre fedelmente; non sono, cioè, discordanze inevitabili, ma frutto delle scelte operate dal traduttore, il che dimostra che la fedeltà non è dopotutto il primo, o almeno non è il solo, obiettivo di Montale: non ne è, per riprendere Lonardi, «la mira più pressante».

Sarebbe comunque decisamente semplicistico, sulla base di queste sole differenze, definire la traduzione montaliana del *Cid* una *belle infidèle*. Così si dice di una traduzione che, rispetto alle istanze di fedeltà all'originale, privilegia quelle legate alla resa nella lingua e nella cultura di arrivo, e che a tal fine non esita a modificare e ad alterare il testo di partenza, sia a livello formale che contenutistico, per adeguarsi al gusto corrente. Tale definizione non si adatta bene al *Cid* di Montale, innanzitutto perché implica generalmente un intervento sul testo ben più consistente di quello montaliano – un adattamento o un rifacimento del testo, mentre quella di Montale ne è, decisamente, una traduzione – e inoltre, per il carattere delle modifiche da lui introdotte, che non possono trovare una spiegazione sufficiente nella volontà di attribuire alla sua traduzione una veste stilistica più adatta alla resa italiana. La tendenza alla variazione, per esempio, ha certamente un fondamento nella tradizione poetica italiana, ma questa non basta da sola a spiegare la maniera capillare con la quale tale tendenza viene messa in atto da Montale, a tutti i livelli, anche quando lo porta ad attribuire al discorso poetico un aspetto piuttosto prosastico o discorsivo. Così come l'adattamento ad un "gusto" poetico italiano e novecentesco non può giustificare completamente i versi omessi, né il fatto che tali versi non siano equamente distribuiti lungo l'intero dramma, ma si concentrino nella sua parte iniziale, dettaglio che fa pensare piuttosto ad un'evoluzione in corso d'opera, ad un progressivo avvicinamento del traduttore al testo tradotto. Senza contare che talvolta Montale sembra andare nella direzione opposta a quella tipica di una traduzione "bella e infedele", sembra cioè non allontanarsi abbastanza dall'originale – si pensi all'impiego di certi calchi sintattici o lessicali – al punto che si viene a creare una sorta di tensione fra il testo di partenza e quello di arrivo, e il secondo lascia trapelare il primo.

Quindi, il rapporto di «fedeltà» fra il *Cid* di Montale e quello di Corneille è difficile da definire in maniera univoca: si possono individuare, come è stato fatto, alcune tendenze generali, ma la distanza fra i due testi non è sempre costante, e il livello di adesione all'originale può mutare sensibilmente.

Molto più facili da riconoscere e da descrivere sono le relazioni che intercorrono fra il *Cid* e le altre traduzioni di Montale: infatti, l'analisi stilistica ha offerto più volte occasione di richiamarsi a queste ultime, e di osservarne le affinità, individuando delle costanti nelle scelte ritmiche, sintattiche e lessicali, nonostante le profonde differenze fra le lingue di partenza, soprattutto fra l'inglese e il francese, e i generi di appartenenza, da quello lirico a quello teatrale. Si ha così l'impressione che la «fedeltà» di Montale sia rivolta, più che all'originale di Corneille, prima di tutto a se stesso, al suo proprio modo di comporre e di tradurre la poesia. Si tratta dunque di fedeltà ad un metodo di traduzione, elaborato da Montale nel periodo di maggiore intensità della sua attività traduttoria (corrispondente al ventennio 1929-1949), e formatosi per lo più su testi poetici in lingua inglese: un insieme di procedimenti tecnici che agiscono soprattutto a livello ritmico, e che certamente hanno subito l'influsso della produzione poetica originale montaliana, e l'hanno influenzata a loro volta.

Tutto questo si ritrova, all'altezza del 1960, nella traduzione del *Cid*, un testo che per la sua appartenenza al genere teatrale, e quindi per le sue ampie dimensioni, avrebbe potuto consentire al traduttore una maggiore distensione, così come la prossimità fra le due lingue gli avrebbe permesso di seguire con più agio il dettato dell'originale. Invece, benché le condizioni di partenza siano sensibilmente diverse, le soluzioni adottate da Montale, ad un'analisi dettagliata, non sembrano esserlo altrettanto. Evidentemente, tali soluzioni sono state ormai interiorizzate, al punto che, per il poeta-traduttore, esse non rappresentano più una necessità, ma una scelta. Non sono più, o sicuramente non soltanto, strategie puramente funzionali alla trasposizione da una lingua all'altra, e dall'una all'altra tradizione letteraria, ma sono diventate parte integrante del suo stile, e rappresentano il mezzo formale e stilistico attraverso il quale Montale riesce ad appropriarsi del testo tradotto, e a farlo suo.

La conseguenza di questo percorso è la possibilità di percepire, anche in un testo tanto lontano per epoca, genere e stile dalla poesia montaliana – com'è il *Cid* di Corneille – l'impronta profonda e inconfondibile del suo traduttore.

Bibliografia

La traduzione montaliana del *Cid* è contenuta nel volume *Teatro francese del grande secolo*, a cura di Giovanni Macchia, Torino, ERI-RAI, 1960, pp. 125-201.

Per il testo del *Cid* di Corneille si è fatto riferimento a:

Théâtre Complet	vol. I, a cura di Pierre Lièvre e Roger Caillois, Parigi, Gallimard (Pléiade), 1950 (testo dell'edizione 1682)
Œuvres Complètes	vol. I, a cura di Georges Couton, Parigi, Gallimard (Pléiade), 1980 (testo dell'edizione 1637 con varianti)

Altre traduzioni italiane del *Cid* di Corneille:

Baretti 1747	*Il Cidde. Tragedia*, in *Tragedie di Pier Cornelio tradotte in versi italiani, con l'originale a fronte*, tomo I, trad. di Giuseppe Baretti, Venezia, appresso Giuseppe Bertella, 1747, pp. 1-68
Dettore 1956	*Il Sid*, trad. di Ugo Dettore, Milano, Rizzoli, 1956
Binni 1986	*Il Cid*, trad. di Lanfranco Binni, Milano, Garzanti, 1986
Monti 2012	*Il Cid*, trad. di Giancarlo Monti, Milano, Feltrinelli, 2012

Opere di Eugenio Montale:

Fuori di casa	Milano-Napoli, Ricciardi, 1969
Quaderno di traduzioni	Milano, Mondadori, 1975
Sulla poesia	Milano, Mondadori, 1976

Tutte le poesie — A cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori (Meridiani), 1984

Strumenti:

Aquien 2006 — Michèle Aquien, *La versification*, Parigi, PUF, 2006

Barile 1977 — Laura Barile, *Bibliografia montaliana*, Milano, Mondadori, 1977

Battaglia — Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002

Beltrami 2011 — Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011

Buffard-Moret 2001 — Brigitte Buffard-Moret, *Précis de versification*, Parigi, Nathan, 2001

Furetière — Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Parigi, SNL-Le Robert, 1978

Giovannetti-Lavezzi 2010 — Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010

Mazaleyrat 1995 — Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Parigi, Armand Colin, 1995

Menichetti 1993 — Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993

Pazzaglia 1997 — Mario Pazzaglia, *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1997

Savoca 1987 — Giuseppe Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale. Concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, L.S. Olschki, 1987

Studi critici:

Brugnolo 1996 — Furio Brugnolo, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, in «AnticoModerno» 2, *La sestina*, Roma, Viella, 1996, pp. 257-284

Coppo 2010 — Mattia Coppo, *Guillén secondo Montale*, in «Stilistica e Metrica Italiana» 10, 2010, pp. 93-114

Edo 1998 — Miquel Edo, *Montale-Guillén: strategie di traduzione*, in *Strategie di Montale poeta tradotto e traduttore, con una appendice su Montale in Spagna. Atti del seminario internazionale di Barcellona su «La costruzione del Testo in Italiano» (8-9 e 15-16 marzo 1996)*, a cura di Maria de Las Nieves Muñiz Muñiz e Francisco Amella Vela, Firenze, Cesati, 1998, pp. 207-220.

Hilgar 1974 — Marie-France Hilgar, *La mode des stances dans le théâtre tragique français : 1610-1687*, Parigi, Nizet, 1974

Lonardi 1980a — Gilberto Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in Id., *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 144-163

Lonardi 1980b — Gilberto Lonardi, *«Alla maniera di Filippo de Pisis» e «il nostro pesante linguaggio polisillabico»*, in Id., *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 164-178

Mengaldo 1991 — Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-73

Mengaldo 2003 — Pier Vincenzo Mengaldo, *La panchina e i morti (su una versione di Montale)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 191-207

Meoli Toulmin 1971 — Rachel Meoli Toulmin, *Shakespeare e Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, in «Belfagor» 4, 1971, pp. 453-466

Musatti 1980 — Maria Pia Musatti, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, in «Strumenti critici» 41, 1980, pp. 122-148

Savoca 1989 — Giovanni Savoca, *Sul petrarchismo di Montale*, in Id. (a cura di), *Per la lingua di Montale. Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987) con un'appendice di liste alla concordanza montaliana*, Firenze, L.S. Olschki, 1989, pp. 53-70

Tecchi 1956 — Bonaventura Tecchi, *Prefazione* a *Teatro tedesco dell'età romantica*, Torino, ERI-RAI, 1956, pp. XIII-XVI

Vineis 2009 — Edoardo Vineis, *Di Montale e del tradurre. Applicazioni linguistiche*, a cura di Margherita Versari Vineis, Bologna, CLUEB, 2009

Zanon 2009 — Tobia Zanon, *La Musa del traduttore. Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*, Verona, Fiorini, 2009

Zucco 2013 — Rodolfo Zucco, *Versi a gradino nel primo Caproni*, in Id., *Gli ospiti indiscreti. Nove studi su poeti italiani (1936-2000)*, Torino, Aragno, 2013, pp. 27-58

UNIVERSITE Stendhal GRENOBLE 3

Déclaration anti-plagiat
Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : COPPO PRENOM : Elena

DATE : 08/07/2015 SIGNATURE : Elena Coppo

Mise à jour mars 2013

Résumé

Le sujet du mémoire est la traduction poétique du *Cid* de Corneille réalisée par le poète italien Eugenio Montale. La traduction, publiée par la Eri-Rai en 1960, est analysée du point de vue métrique et stylistique. L'étude métrique, dont le point de départ est la brève *Note* initiale montalienne (ch. 1), concerne les deux questions de la versification (ch. 2) et de la rime (ch. 3), alors que l'analyse stylistique s'occupe de la syntaxe (ch. 4) et du lexique (ch. 5), qui se caractérisent surtout par la tendance montalienne à la variation et à la brièveté expressive. Le dernier chapitre est consacré spécifiquement à la traduction montalienne des *Stances de Rodrigue* (ch. 6). L'étude est enrichie par la comparaison avec d'autres versions poétiques du même auteur, ce qui permet d'observer la présence de certaines importantes constantes stylistiques, qui représentent les bases du style de traduction de Montale.

Mots-clés

- Montale
- Cid
- Corneille
- traduction