

JADWIGA MISZALSKA
(KRAKÓW)

TRADURRE MONTALE. IL PROBLEMA DEL “CORRELATIVO OGGETTIVO”

Translating Montale. The problem of “objective correlative” – The presence of “objective correlative” in two first Montale’s poetry books requires specific translation strategies. In this article, we analyse Polish translations of two famous Montale’s poems: *Merigiare pallido e assorto* and *La casa dei doganieri*, focusing on nouns which can have value of “objective correlatives”. Although the translators seem to follow closely the originals, they actually change some words regarding very specific objects. What is more they do not deal with deictic elements crucial for the grid of relations between the things and the lyrical subject, indispensable for reconstructing his sentimental and emotional world. And in fact neither of translators notice that a very closed reading of Montale’s poetry renouncing any interpretation seems to be the only possible and acceptable one.

KEYWORDS: Montale’s poetry, polish translations, objective correlative

La poesia di Eugenio Montale viene spesso definita come “poesia degli oggetti”. Infatti la cosa, l’oggetto nella sua fisica concretezza occupa nei suoi versi uno spazio importante. La chiave di lettura della sua funzione viene di solito riconosciuta nella concezione del “correlativo oggettivo” cognata da Thomas S. Eliot. In un suo articolo del 1919 il poeta affermava:

L’unico modo per esprimere un’emozione in forma d’arte consiste nel trovare un “correlativo oggettivo”; in altre parole, una serie d’oggetti, una situazione, una catena di eventi che costituiranno la formula di quella particolare emozione, cosicché, quando siano dati i fatti esterni, che devono concludersi in un’esperienza sensibile, l’emozione ne risulti immediatamente evocata (Eliot 1921: 92)¹.

Montale conosceva la poesia di Eliot, tradusse addirittura il poeta inglese, e nell’*Intervista immaginaria* scritta nel 1946 e pubblicata sulla “Rassegna letteraria”, riferendosi alla propria opera poetica, alluse al concetto di “correlativo oggettivo”, anche se negò una dipendenza diretta dalla teoria eliotiana:

¹ La traduzione è dell’autrice del saggio.

Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un giuoco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli. Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore in *medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi. Anche qui, fui mosso dall'istinto non da una teoria (quella eliotiana del « correlativo obiettivo » non credo esistesse ancora, nel '28, quando il mio *Arsenio* fu pubblicato nel *Criterion*) (Montale 1976: 567).

Il poeta stesso quindi sostiene che questo tipo di procedimento renda possibile l'espressione dell'inesprimibile (Brook 2002: 90). Nell'ambito di questa proposta poetica che valorizzava la presenza dell'oggetto rintracciamo alcune tecniche retoriche che subiscono una certa evoluzione nelle successive raccolte del poeta. I due primi volumi di Montale, quelli su cui ci soffermiamo, costituendo una svolta antidannunziana, non portano tuttavia verso la proposta della poesia pura degli ermetici. Nella raccolta *Ossi di seppia* (1925), un procedimento cui il poeta ricorre con frequenza, consiste nell'accumulo di una serie di sostantivi, termini precisi, tecnicamente definitivi, che designano oggetti scarni senza attributi, seguiti da preposizione relativa di tipo soggettivo (cfr. Jacomuzzi 1978: 3-13). Nelle *Occasioni* (1939) il legame con il complemento verbale si fa più esiguo, il rapporto più distante, dando come risultato l'elencazione ellittica come struttura portante della poesia. In tale situazione l'interpretazione degli oggetti o degli eventi diventa estremamente difficile e l'oggetto risulta privo di qualsiasi alone evocatorio nonché liberato dalle suggestioni letterarie acquisite.

Passando alle considerazioni intorno all'approccio del traduttore ai versi di Montale citiamo qualche esempio di riflessione teorica in merito. Sulla difficoltà o addirittura l'impossibilità di tradurre la poesia si sono espressi numerosi teorici, poeti o traduttori a partire dal padre del pensiero traduttologico Roman Jakobson (1959):

[...] la poesia è intraducibile per definizione. È possibile soltanto la trasposizione creatrice: all'interno di una data lingua (da una forma poetica ad un'altra) o tra lingue diverse (Jakobson 1995: 62).

Eppure la poesia continua ad essere tradotta... Sembra che come in tutti gli altri tipi di testi da tradurre il problema consista nella scelta delle "invarianti", ovvero di quegli elementi che vanno salvaguardati e trasmessi nel testo di arrivo. La difficoltà della traduzione poetica risiede nella maggior complessità strutturale della poesia e nella basilare impossibilità di separare la cosiddetta "forma" dal "contenuto" e con questo di individuare un *transema*, cioè l'unità minima di traduzione. Di fronte al problema della resa di un testo poetico, il traduttore vive un dilemma irrisolvibile tra la necessità di renderne il "senso" e l'obbligo di lealtà verso la "forma". Non è possibile richiamarsi a tutte le proposte teoriche al riguardo, ma vorrei almeno citarne alcune. Nel 1969, uno dei più eminenti teorici dei Translation

Studies, James Holmes, ritenendo la forma poetica – in quanto portatrice di senso – un elemento non trascurabile, individua due approcci fondamentali: l’uso di una forma mimetica, cioè il tentativo di rendere l’identità della forma estranea, o l’uso di una forma analogica, ossia l’applicazione di una forma specifica della cultura d’arrivo, capace di evocare associazioni e connotazioni simili a quelle della cultura di partenza (Holmes 1995: 239-256).

Particolarmente interessante sembra anche la proposta teorica di Stanisław Barańczak, strettamente legata alla prassi traduttiva. Il traduttore dovrebbe sottoporre la poesia da tradurre a un’analisi che gli permetta di individuare la cosiddetta “dominante semantico-stilistica”. Barańczak è grande sostenitore delle traduzioni rimate, ritenendo che l’uso della rima non è mai casuale e in alcune epoche costituisce addirittura la prima sostanza del testo poetico. La convinzione che tradurre senza rima sia come giocare a tennis senza la rete, porta il teorico a una constatazione paradossale: lo sforzo di mantenere la forma del verso (lunghezza, ritmo, rima) non solo non nuoce alla traduzione, ma aiuta a mantenere la disciplina e la concisione dell’enunciato, indispensabile nel testo poetico (Barańczak 2004: 13-62).

Quali problemi incontra quindi il traduttore quando si cimenta con le poesie appartenenti alle prime raccolte di Montale? Non si trova probabilmente di fronte al dilemma di Holmes su quale forma versificatoria adottare: la struttura dei componimenti montaliani è classicheggiante, anche se relativamente libera e non specificamente “italiana”. S’imbatte invece negli oggetti specifici che dominano nel tessuto dei testi lirici montaliani. Sono per lo più oggetti di uso quotidiano, che non di rado rimandano alla realtà ligure, e dunque fortemente segnati dalla cultura locale; frequenti anche i termini tecnici, nomi specifici di piante e animali della Liguria. Si tratta, inoltre, di parole legate a un concreto vissuto o un’emozione del poeta, non facili da interpretare a patto che il poeta non aiuti con qualche spiegazione al riguardo. Va oltretutto ricordato che la forma in Montale non è mai ridotta a una pura ornamentazione con fini musicali, ma assume un forte carico semantico (Jacomuzzi 1978: 29) e nelle prime raccolte richiama spesso, anche se non in modo pedantesco, a forme e strutture classiche ricche di strumentazione sonora.

Andiamo ora ad analizzare i problemi traduttivi e le corrispettive risposte confrontando due tra i più conosciuti testi poetici delle prime raccolte e le loro versioni polacche. *Meriggiare pallido e assorto*, una delle sue prime poesie, scritta nel 1916, contiene tutti gli elementi chiave ricorrenti nell’intera raccolta degli *Ossi*: la calura del meriggio, l’aridità del paesaggio, il muro che delimita lo spazio e il mare visto in lontananza. Il paesaggio è composto da una serie di oggetti; vengono enumerate piante, animali, elementi del terreno. La metrica non è del tutto regolare, tuttavia mantiene i versi tra 9 e 11 sillabe legati da rime e assonanze.

Meriggiare pallido e assorto
 presso un **rovente muro** d’orto,
ascoltare tra i **pruni** e gli **sterpi**
schiocchi di merli, **frusci** di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la **veccia**
spiar le file di rosse formiche
 ch'ora si rompono ed ora s'**intrecciano**
 a sommo di minuscole **biche**.

Osservare tra frondi il **palpitare**
 lontano di **scaglie di mare**
 mentre si levano **tremuli scricchi**
 di cicale dai calvi picchi.

E andando nel **sole** che **abbaglia**
sentire con **triste meraviglia**
 com'è tutta la vita e il suo **travaglio**
 in questo **seguire** una **muraglia**
 che ha in cima **cocci aguzzi di bottiglia**.

Conformemente alla proposta della dominante avanzata da Barańczak, sembra evidente che la traduzione deve concentrarsi sull'atmosfera del meriggio, topos di antica tradizione, un apparente *locus amoenus* il quale nasconde tuttavia l'inquietante o addirittura minacciosa presenza di qualcuno o qualcosa che traspare dai suoni che si sentono intorno. Quest'atmosfera emerge da un lessico specifico (segnato nel testo in corsivo) che designa il calore e la luce nonché da tutta l'organizzazione sonora (in neretto) che punta soprattutto su suoni aspri e permette di percepire quasi fisicamente gli stimoli sensoriali. D'altra parte appare una serie di parole chiave (sottolineate) a partire dall'oggetto emblematico della prima raccolta, il *muro*, in cui l'io narrante spia "il varco", "il passo", "l'anello che non tiene". Il muro diventa una specie di cornice aprendo e chiudendo la poesia, e risulta rafforzato da *mare*, lessema di segno opposto ma quasi omonimo. È degno d'attenzione inoltre l'uso dell'infinito (merigiare, ascoltare, spiare, osservare, sentire) che dà come effetto un'immediata verbalizzazione di impressioni paesaggistiche e traduce un vissuto intimo dell'io lirico in una generica esperienza umana (Ott 2006: 70). L'ultima strofa si differenzia dalle precedenti per il numero dei versi e per l'uso di una incisiva assonanza. Il camminare lungo il muro rappresenta il travaglio della vita, ma anche il travaglio del poeta che traduce l'inesprimibile in un'immagine espressa con le parole.

Merigiare pallido e assorto incontrò in Polonia un certo interesse, disponiamo infatti di ben tre traduzioni di questo componimento.

Marek Baterowicz (1975)

Wypoczywać w cieniu, *blady* i w zadumie
 Pod *rozpalonym słońcem* sadu murem,
Słuchać pośród pni i **ciemnych krzewów**
Gwizdania kosów i **węży szelestu**.

Zygmunt Ławrynowicz (1975)

Leżeć w *południe* zamyślony, *blady*,
 tuż obok *rozgrzanej ściany* sadu,
słyszeć wśród cierni, w jeżyn gąszczu
 SZCZERYM
 paplanie drożdów i węzowe szmery.

Na łądogach wyki i w **szczelinach** ziemi
Podpatrywać mrówek **czerwonych** pochody,
 Które rozlewają się, **krzyżują ścieżki**
 Na kopcach miniaturowych mrowisk.

Patrząc, jak falują pośród **szpar** listowia
Połykujące w dali *łuski morza*,
Podczas gdy na stromych łysych **BRZEGACH**
Cykady krzeszą swoje suche pienia.

I idąc w *słońcu*, co oczy *osłepia*
Przeczuć ze smutkiem to ODKRYCIE PROSTE –
 Jak życie całe, a w nim jego udręka,
 Mieści się W NIEUSTANNYM KRAŻENIU
 wzdłuż muru,
 Co ma na **szczytce** odłamki **szkła ostre**.

Zygmunt Kubiak (1987)

Pod murem ogrodu, w *płomieniach*
południa, spać bez barw, bez myślenia,
szuchać **pośród ciernia i chwastu**
trasku kosów, węzów szelestu.

Gdzie spękana ziemia, gdzie wyka,
śledzić linie mrówek pochodu,
 co się przerywa, by się znów zawikłać
 na wierzchołku maleńkiego BROGU.

Wpatrzeć się poprzez **liście** w pulsowanie
łusek morza, dalekie migotanie,
 kiedy z łysych **wzgórz tryska drżąca**
ŚWIERSZCZY wrzawa, ciszę roztrąca.

W *słońcu olśniewającym w zenicie*,
 smutnie zdziwić się, że całe życie
 TYLKO W TYM JEST i trud jego wszelki:
iść wzdłuż muru zjeżonego **na szczytce**
ostrym szkłem z potłuczonej butelki.

W **szczelinach** ziemi, na łądogach wyki
czerwonych mrówek pochod okiem łąwić,
widzieć, jak rwą się i **krzyżują** ich nitki
 na **szczytach** miniaturowych mrowisk,

Widzieć pośród gałęzi, gdzie listowie kuse
migotliwe błyski morskich łusek,
 gdy wokół tętniący się przedłuża
 PIEWIKÓW gwar na łysych **wzgórzach**.

I idąc w *słońcu*, które *ślepi* oczy
 w smętnej zadumie wyczuwać, jak życie
 i cała ta udręka, CO JE SKRYCIE TOCZY,
 RÓWNA SIĘ dreptaniu WOKOŁ tego muru,
 co odłamki butelek wbite ma na **szczytce**.

L'analisi delle tre traduzioni permette di costatare che per sommi capi gli autori sono riusciti a mantenere le caratteristiche del testo montaliano: l'atmosfera della calura, l'organizzazione sonora che riproduce i suoni dalle piante secche, mosse da qualche essere vivente che passa inosservato. Un problema irrisolto è rappresentato dal verbo *merigiare* che significa "riposare nelle ore meridiane", ma che manca in polacco di un corrispondente; ogni tentativo di svilupparlo in senso descrittivo rovina irrimediabilmente il ritmo del verso che tutti i tre traduttori cercano comunque di mantenere riproducendo anche alcune rime. Si potrebbe però obiettare sull'uso di

alcuni vocaboli che, insieme alle amplificazioni (entrambi segnalati in maiuscolo), risultano inadeguati e falsificano leggermente l'immagine: "brzegi" (riva) per i "picchi" o "krażenie" (girare) per "seguitare" (Baterowicz); "piewiki", termine troppo specialistico per le "cicale" invece del più largamente usato "cykady" (Ławrynowicz) oppure "biche" reso con "bróg" (Kubiak), vocabolo che indica una costruzione in legno, un tetto che serve a proteggere la raccolta (per es. il fieno) dalla pioggia. Ma maggiori riserve suscitano le versioni dell'ultima strofa che non rendono né la semplicità della sintassi montaliana né tantomeno la forza espressiva dell'enunciato racchiusa nell'effetto delle rime. Il "travaglio" della vita, fondamentale senso di questa lirica, entra in relazione sonora (assonanza) con due coppie di rime; l'armoniosa sonorità di questi versi, anche grazie all'uso di suoni liquidi, distingue questa strofa dall'asprezza delle precedenti.

Dopo aver analizzato le traduzioni esistenti, si propone di seguito una versione ulteriore di questa poesia:

Południem bladym, w zamyśleniu
 przy murze ogrodu *rozpalonym*
nastuchiwać wśród śliw i agrestu
 trzaskania kosów i węży szelestu.

W **szczelinach** ziemi czy na **liściach** wyki
śledzić czerwonych mrówek nitki,
 co się rozchodzą, to znów splatają
 na **szczyt** ziemnej piramidki.

Obserwować wśród **listowia** w dali
pulsowanie łusek *morskiej* fali,
 gdy **skrzypiące drganie** się **podniesie**
cykad z **łysych wzniesień**.

I idąc *słońcem* w **oślepieniu**,
poczuć ze smutnym **zadziwieniem**,
 że całe życie i jego **wytężenie**
 jest tym wzdłuż muru **podążaniem**,
muru z **szkłem ostrym** na **zwieńczeniu**.

Nella mia versione ho dovuto purtroppo rinunciare al verbo *meriggiare*; rimane infatti l'ora del meriggio, ma si perde la nozione di riposo che sicuramente non va identificata nel sonno, come nella versione di Kubiak, ma piuttosto in un'immersione nei pensieri aperta tuttavia agli stimoli provenienti dalla realtà circostante. Mi è sembrata particolarmente importante la strumentazione fonosimbolica che allude al mistero dell'essere; per questa ragione ho puntato al massimo accumulo di suoni aspri, anche a costo di qualche "infedeltà" semantica (per es. "agrest" – uva spina – per "sterpi"). L'attenzione verso il suono, come si è visto, riguarda in particolare l'ultima strofa, dove ho cercato di conservare i lessemi che si riferiscono alla natura della vita umana – "podążanie" (l'andare), "wytężenie" (lo sforzo), "zadziwienie" (la meraviglia), "oślepienie" (l'abbagliamento) – mantenendo un'orchestrazione

sonora analoga all’originale e lasciando, almeno in parte, le stesse parole chiave alla fine dei versi.

La casa dei doganieri, una delle più note poesie delle *Occasioni*, era accessibile in lingua polacca solo grazie alla traduzione polacca realizzata da Radosław Kłós per la raccolta *Poezje wybrane* (Poesie scelte) del 1987. Prima di confrontare la sua versione con quella realizzata *ad hoc* per questa pubblicazione, andiamo ad osservarne le caratteristiche.

La resa di questa lirica, dall’andamento apparentemente semplice, narrativo, prosastico, presenta ancora più problemi traduttivi. Gli oggetti menzionati e l’interlocutrice a cui si rivolge l’io lirico riflettono situazioni realmente vissute il cui senso più profondo è tuttavia accessibile solo al poeta. Affrontiamo quindi fin dall’inizio un’insicurezza di interpretazione, a partire dalle coordinate geografiche fino all’identità delle persone e alle emozioni e ai pensieri che esse rappresentano. La casa della guardia doganale, ora distrutta, situata presso la costa di Monterosso sarebbe un luogo che il poeta frequentava nella sua infanzia (Testaverde 2005: 53). La protagonista femminile invece, come spiega Montale stesso, fu una donna conosciuta occasionalmente, morta giovane (Ott 2006: 139 n. 27). La casa dunque non esiste, la donna vive solo nella memoria e gli oggetti della “scena” diventano metafora di uno stato mentale: la memoria e le emozioni del poeta. La casa – così come il muro della poesia precedente – costituisce una sorta di cornice; tuttavia mentre nella prima strofa esiste ancora, anche se desolata, nell’ultima non c’è più perché cancellata nella memoria di colei che se n’era andata. Il passato si allontana come un “orizzonte in fuga” e una serie di correlativi oggettivi – la bussola, i dadi, la banderuola sul tetto, il filo – segnano il disorientamento nella realtà che fluisce e nel tempo che non si ferma (Cfr. Perschetz Machala 1974: 93-109). Paradossalmente la donna morta assume una concretezza registrata in un flash del passato, mentre la realtà, che continua insieme al poeta stesso, è incerta nel suo durare.

Tu non ricordi la casa dei doganieri
 sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t’attende dalla sera
 in cui v’entrò lo sciame dei tuoi pensieri
 e vi sostò irrequieto.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
 e il suono del tuo riso non è più lieto:
 la bussola va impazzita all’avventura
 e il calcolo dei dadi più non torna.
 Tu non ricordi; altro tempo frastorna
 la tua memoria; un filo s’addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s’allontana
 la casa e in cima al tetto la banderuola
 affumicata gira senza pietà.

Ne tengo un capo; ma tu resti sola
 né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
 rara la luce della petroliera!
Il varco è qui? (Ripullula il frangente
ancora sulla balza che scoscende...)
 Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

Come nella poesia precedente il metro presenta una relativa regolarità: si alternano le strofe di cinque e sei versi tra cui prevalgono endecasillabi e dodecasillabi (con eccezione di un tredecasillabo e un settenario). Le strofe sono legate da una rete di rime correlate (anche se non regolari). Importante è anche la cornice ottenuta dalla parola “sera”, nella prima strofa in posizione rimata, e nell’ultima dove costituisce rimalmezzo. Ciò può suggerire che in questo colloquio tra il presente e il passato, riflesso nella memoria del poeta, essa compie una funzione particolare. Sembra che il traduttore, a cui è negato l’accesso al vissuto del poeta, debba prima di tutto rendere quella lacerazione tra il passato e il presente, tra il qui e l’altrove; lacerazione espressa da oggetti o elementi temporali e spaziali (sottolineati nel testo) quali: la casa desolata, la bussola impazzita, il calcolo dei dadi, il vento e la banderuola, il filo che s’addipana, l’orizzonte in fuga, la luce della petroliera, il varco, il tenere il capo del filo, il non ricordare, l’allontanarsi della casa e da ultimo la parola *ancóra* che dovrebbe garantire almeno in parte la continuità tra il passato e il presente. Questi elementi, tra cui anche gli oggetti designati con termini tecnici, sono senz’altro esempi di “correlativi oggettivi” e vanno trattati dal traduttore con grande attenzione. Vediamo dunque la traduzione di Kłos:

Radosław Kłos (1987)

Ty nie pamiętasz już celników domu
 Na krawędzi przepaści na skalistym brzegu,
Pusty czeka na ciebie od tamtego zmroku,
 Gdy myśli twoje WTARGNĘŁY tu rojem
 I przez chwilę ZOSTAŁY.

Od lat wiatr libijski stare mury kruszy
 I śmiech twój nie brzmi już dzisiaj radośnie,
 oszalała bussola kierunku nie wskaże,
 I z rzuconych kości nic już nie wynika.
 Ty nie pamiętasz; inny czas przenika
 Twą pamięć; w kłębek nić się losu ZWIJA.

Trzymam jeszcze jej koniec jeden, lecz już ZNIKA
Dom, a na szczycie dachu PRZERDZEWIAŁY

Kurek wiruje w bezlitosnym pędzie.
Trzymam jej koniec, lecz nie ma już ciebie,
 Nie słyhać twego oddechu w ciemności.

Ach, HORYZONT W UCIECZCE, który co chwila
 Rozbłyskuje odległym światłem zbiornikowca.
 Czy tutaj nasz PORT? (przyptywu fala
Nadal spienioną skałę rozbija).
 Ty nie pamiętasz domu TAMTEGO
Wieczoru. A ja nie wiem, kto ODSZEDŁ, a kto ZOSTAŁ.

Il traduttore probabilmente non ha notato l'importanza della rete delle rime e la loro funzione nel componimento perché le adopera in minor misura. Sembra che abbia capito generalmente la funzione dei singoli elementi del quadro, ma non ha prestato un'attenzione adeguata al rapporto passato/presente, tu/io, qua/altrove. Nella prima strofa pare eccessivo l'uso del verbo “wtargnąć” (irrompere) per “entrare” (le parole inadeguate sono indicate in maiuscolo); si è persa invece la valenza dei pensieri della donna che “irrequieti” preannunciano il futuro sparire. L'ultimo verso della seconda strofa non rende il senso dell'originale. Il ricercato verbo “addipinarsi”, è reso nella traduzione con “związając się” (avvolgersi). Il lessema italiano racchiude tuttavia in sé sia il significato di “sbrogliare” sia quello di “avvolgere”. Significa “sbrogliare la matassa dei fili e raccogliere in gomitolo” (dal disordine all'ordine). Il verbo polacco più adeguato sarebbe probabilmente “przewijając się”, ma vi manca la nozione dell'ordinare. Il verso successivo suggerisce però che il filo tende a sfuggire all'io lirico che “ne tiene ancora un capo”. Sarebbe il filo dei pensieri, della memoria? Il filo s'addipana e la casa si allontana dal poeta, ma non sparisce (“znika”) come suggerisce il traduttore; non esiste più, tuttavia il poeta non la vuole dimenticare. Un ulteriore travisamento sembra l'interpretazione dell'ultima strofa: “l'orizzonte in fuga” è un orizzonte che svanisce nell'oscurità della sera e la cui presenza può essere intuita solo dalla luce della petroliera; la traduzione letterale in polacco (“horyzont w ucieczce”) non sembra una soluzione felice. Ma la parola chiave di questa strofa è il “varco” che non significa affatto la meta del viaggio (dunque fuori luogo la scelta di tradurlo con “porto”), ma il *passaggio*, l'apertura, concetto che costituisce una ricorrente dominante delle poesie montaliane delle prime raccolte. Un'attenzione particolare va dedicata ai due ultimi versi la cui interpretazione non risulta facile. Il poeta parlando della sera usa l'aggettivo “questa” e non “quella”, allora sarebbe lecito chiedersi: si tratta della sera del passato in cui la donna entrò nella casa o della sera del presente in cui il poeta ritorna nei pensieri alla casa e alla donna che non ci sono più? Questa unione del passato e del presente traspare anche dall'ultima frase in cui si usano esclusivamente i verbi al presente.

Vediamo allora una traduzione alternativa:

Ty nie pamiętasz domu celników
 Na urwisku nadmorskiej przewieszanej skały,

Czeka na ciebie opustoszały
 Od wieczoru, gdy wszedł w niego rój twoich myśli
 I zatrzymał się niecierpliw.

Morski wiatr od lat stare smaga ściany
 A dźwięk twego śmiechu nie jest już szczęśliwy;
Kompas kręci się jak oszalały
 I wynik rzutu kostki wciąż nie taki.
 Ty nie pamiętasz. Inny czas mąci
Twą pamięć. Nitka się rozsnuwa.

Trzymam jeszcze jej koniec, lecz w dal się odsuwa
Dom, a na szczycie dachu osmalona
Chorągiewka kręci się bez litości.
Trzymam jej koniec, lecz ty jesteś sama
 Nie słysząc twego oddechu w ciemności.

Na horyzoncie, co znika, gdzieś się zapala
 pulsujące światło tankowca.
Przesmyk jest tu? (tętni jeszcze fala,
 o urwisko nadbrzeżne uderzając...)
 ty domu w ten mój wieczór nie pamiętasz.
 A ja nie wiem, kto odchodzi, a kto zostaje.

In questa traduzione ho cercato di salvare almeno nei margini del possibile gli elementi che mi sono sembrati cruciali per l'interpretazione del testo. Ho cambiato alcuni *realia* che non ho ritenuto importanti: “wiatr libijski” (vento libico) per rendere “libeccio” (Kłós) non dice molto al lettore polacco. In Liguria, dove probabilmente è ambientata la poesia, è una brezza calda che soffia da sud-ovest, quindi dal mare. Per questo ho optato per un generico “morski wiatr” (vento marino). Per rendere il femminile “bussola” ho scelto non “busola” (bussola) bensì il più tecnico termine maschile “kompas” (il compasso, la bussola magnetica navale); in questo modo ho mantenuto le rime (“oszalały”, “skały”, “opustoszały”). Ho ritenuto che la “banderuola” tradotta con “chorągiewka” (banderuola) in luogo di “kurek” (che inoltre si associa piuttosto con un contesto rurale, non con il mare) aumentasse la nozione di instabilità e incertezza. Mi sembra anche che il calcolo dei dadi riguardi più “kostka” polacca e non “kości”. Infatti l'espressione “kości rzucone” (alea iacta est) ha una connotazione estranea al testo montaliano che andava qui reso piuttosto con “rzut kostką” (lancio del dado). Infine per rendere “petroliera”, tra le due possibilità offerte dalla lingua polacca, ho scelto “tankowiec” invece di “zbiornikowiec” per la sua forma sonora che mi è sembrata più compatibile con l'immagine del mare e delle onde che battono la riva. Purtroppo non sono riuscita a trovare una soluzione adeguata per il verbo “addipinarsi” che ho sostituito con “rozsnuć się” il cui significato non mi sembra contraddire il senso dei due versi successivi. Per il resto ho cercato di rimanere il più vicino possibile all'originale, mantenendo gli elementi-chiave menzionati sopra sia a livello lessicale che puramente grammaticale.

Da quanto detto sin qui sembra lecito concludere che la poesia di Montale esiga da parte del traduttore un'attenta lettura a livello lessicale al fine di individuare tra diversi oggetti "di scena" quelli che hanno la valenza di correlativi oggettivi e sono quindi incarnazione reale dell'inesprimibile. Di grande importanza sembrano anche tutti gli elementi deittici che instaurano relazioni tra diversi oggetti/persone coinvolgendo anche l'io lirico. Non sapendo a quali eventi o persone si allude, solo restando letteralmente vicini al testo, senza sviluppare o indovinare il senso delle sue singole componenti, ci si mette almeno in parte al sicuro dal rischio di deformare il messaggio del poeta. Chiudendo queste mie considerazioni sui problemi e le difficoltà in cui s'imbatte il traduttore della poesia di Montale, si può solo esprimere il rimpianto che finora i versi di questo poeta non abbiano avuto una presentazione soddisfacente in lingua polacca – tale infatti non si può considerare l'esigua raccolta del 1987 – e al tempo stesso la speranza che comunque un giorno questo avverrà².

BIBLIOGRAFIA

- BARAŃCZAK, S. (2004): "Mały, lecz maksymalistyczny, manifest translatologiczny", in: IDEM. *Ocalone w tłumaczeniu*, Wyd. a5, Kraków, 13-62; prima edizione 1990, in: *Teksty drugie*, n. 3, p. 7-66.
- BATEROWICZ, M. (1975): "Spoczywać w cieniu", in: *Tygodnik Powszechny*, n. 50, 4.
- BROOK, C.J. (2002): *The Expression of the Inexpressible in Eugenio Montale's Poetry*, Clarendon Press, Oxford.
- ELIOT, T.S. (1921): "Hamlet and His Problems", in: *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Alfred A. Knopf, New York, 87-94, rep. on line su: <https://archive.org/details/sacredwoodessays00elio>.
- MONTALE, E. (1976): "Intervista immaginaria" in: *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 561-569, rep. on line su: http://www.classicitaliani.it/novecent/Montale_Interviste.pdf.
- HOLMES, J.S. (1995): "La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione della forme", in: NERGAARD, S. (ed.): *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 239-256.
- JACOMUZZI, A. (1978): *La poesia di Montale*, Einaudi, Torino.
- JAKOBSON, R. (1995): "Aspetti linguistici della traduzione", in: NERGAARD, S. (ed.): *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 51-62.
- KŁOS, R. (1987): *Dom celników*, in: MONTALE, E., *Poezje wybrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 80.
- KUBIAK, Z. (1987): *Pod murem ogrodu*, in: MONTALE, E., *Poezje wybrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 27.
- ŁAWRYNOWICZ, Z. (1975): "Meriggiare", in: *Literatura*, n. 45, 9.
- OTT, CH. (2006): *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli "Ossi" attraverso le incarnazioni poetiche della "Bufera" alla linea decostruttiva dei "Diari"*, Franco Angeli, Milano.
- PERSCHETZ MACHALA, S. (1974): "The Path to an «Ordine Diverso»: Three Poems by Eugenio Montale", in: *The Italian Issue*, n. 1, 93-109.
- TESTAVERDE, T. (2005): *Montale, Ungaretti, Saba. Guida alla lettura*, Alpha Test, Milano.

² Sta per uscire per la casa editrice "a5" la raccolta *Quaderno dei 4 anni* ("Zapiski czterech lat") tradotta da Jarosław Mikołajewski.