

*Per il Quaderno di traduzioni di Montale.  
La prima stampa dei Frammenti di una riduzione del Midsummer's Night's  
Dream di Shakespeare*

*Montale's Quaderno di traduzioni. The Frammenti di una traduzione  
del Midsummer Night's Dream and their first print*

Enrico Tatasciore

RICEVUTO: 13/06/2023

PUBBLICATO: 04/09/2023

Abstract ITA – Il saggio ricostruisce l'occasione e la storia testuale dei *Frammenti di una riduzione del Midsummer-Night's Dream (Quaderno di traduzioni, 1948)*. Montale collaborò, traducendo le parti in versi, alla versione italiana preparata da Paola Ojetti per la messinscena di Max Reinhardt, in occasione del Maggio Musicale Fiorentino del 1933. Non venne tuttavia accreditato come autore: il suo contributo si ricava dal quaderno di regia di Reinhardt e dal libretto di scena, che qui si analizzano come testimoni della versione del Maggio. Si offre infine l'edizione critica dei frammenti.

Keywords ITA – Eugenio Montale, William Shakespeare, Paola Ojetti, Max Reinhardt, Maggio Musicale Fiorentino, *Quaderno di traduzioni, Midsummer-Night's Dream*, traduzione, autorialità.

Abstract ENG – The paper focuses on Montale's *Frammenti di una riduzione del Midsummer-Night's Dream (Quaderno di traduzioni, 1948)*, and analyses their drawing up circumstances and textual history. Montale helped Paola Ojetti to translate the play for Max Reinhardt's staging, on the occasion of the Maggio Musicale Fiorentino in 1933. He translated the verse sequences, but was not credited as author. One can read his translation in Reinhardt's promptbook and in the booklet of the show, which are here considered as textual witnesses of the Maggio version. Lastly, a critical edition of the *Frammenti* is produced.

Keywords ENG – Eugenio Montale, William Shakespeare, Paola Ojetti, Max Reinhardt, Maggio Musicale Fiorentino, *Quaderno di traduzioni, Midsummer-Night's Dream*, Translation, Authorship.

etatasciore@gmail.com

Enrico Tatasciore insegna Lingua e letteratura italiana e Storia presso l'Istituto d'Arte "Adolfo Venturi" di Modena. I suoi interessi di ricerca vertono sulla letteratura italiana otto-novecentesca, sulla ricezione dei classici, sulle dinamiche di traduzione e mediazione culturale.

Copyright © 2023 ENRICO TATASCIORE

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Per il *Quaderno di traduzioni* di Montale.  
La prima stampa dei *Frammenti di una riduzione*  
del *Midsummer-Night's Dream* di Shakespeare  
Enrico Tatasciore

Nella *Nota* al *Quaderno di traduzioni* del 1948, sostituita poi con una nuova avvertenza nell'edizione definitiva del 1975, si legge: «I brani del *Midsummer* sono del '33; alcuni di essi dovevano adattarsi a musiche preesistenti, e qui sarebbe inutile attendersi una fedeltà letterale al testo».<sup>1</sup> Si tratta di quelli che nel *Quaderno* sono indicati come *Frammenti di una riduzione*. Ci si è chiesti a più riprese, fino alla recente edizione di Enrico Testa (2021), in quale circostanza Montale li avesse tradotti, se li avesse già pubblicati, e se, sul *Quaderno*, fosse intervenuto con modifiche.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Eugenio Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948, p. 9.

<sup>2</sup> Dante Isella, *Il giovane poeta Guglielmo Crollanza*, in *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 229-243: cfr. p. 233; Camilla Caporicci, *Montale e Shakespeare: fra traduzione e creazione poetica. I «Frammenti» tradotti da «A Midsummer Night's Dream»*. *Con testi rari*, «Strumenti critici», a. XXXII, n. 2, 2017, pp. 171-191: cfr. p. 173 (pregevole analisi che rimane valida pur in assenza di coordinate documentarie

Per la verità qualche traccia per ricostruire l'occasione – il primo Maggio Musicale Fiorentino del '33, in cui il *Sogno di una notte di mezza estate* andò in scena per la regia di Max Reinhardt – era in parte affiorata. Una recensione allo spettacolo di Silvio d'Amico, ripresa nelle *Cronache del teatro*, e un saggio di Moreno Bucci dell'85, dedicato alla storia del Maggio nel Ventennio fascista, offrono gli elementi essenziali per risalire alle circostanze nelle quali Montale prestò la sua opera di traduttore.<sup>3</sup> Si tratta tuttavia di contributi rimasti fuori dalla sfera degli studi montaliani. Nuovi dati emergono però dal carteggio fra Montale e Solmi, uscito a cura di Francesca D'Alessandro contemporaneamente all'edizione del *Quaderno* di Testa.<sup>4</sup> Alcune lettere a Solmi fanno definitivamente chiarezza sulla vicenda: alla traduzione del *Sogno*, affidata a Paola Ojetti, Montale aveva collaborato traducendo le parti in versi, senza ottenerne alcun compenso né particolari riconoscimenti. L'episodio aveva persino rischiato di intorbidare i rapporti con Ugo Ojetti, padre di Paola, una delle figure di maggior rilievo della vita culturale fiorentina, e con il quale Montale, allora direttore del *Vieusseux*, intratteneva un dialogo «rispettoso e sempre cautelare», come scrive Paolo Senna che di recente ha pubblicato l'epistolario.<sup>5</sup>

A partire dall'occasione così individuata, è possibile risalire a quella che si può considerare la prima stampa delle traduzioni montaliane del *Midsummer*: il libretto di scena del *Sogno di una notte d'estate* – così è semplificato il titolo – nella versione del Maggio; e si vedrà quali problemi di autorialità presenti il testo e quanto, di conseguenza, sia da specificare la sua peculiarità di testimone. Accanto al libretto si è potuto recuperare un altro importante documento, il *Regiebuch* di Reinhardt, il quaderno di re-

---

sulla genesi dei *Frammenti*; i «testi rari» sono i frammenti e l'originale inglese nella lezione del *Quaderno*: restano immutati in tutte le edizioni); Eugenio Montale, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Milano, Mondadori, 2021, p. 151.

<sup>3</sup> Silvio d'Amico, *Shakespeare nel Giardino di Boboli*, «L'Ida Nazionale», 2 giugno 1933, ora in *Cronache del Teatro*, a cura di Eugenio Ferdinando Palmieri e Sandro d'Amico, Bari, Laterza, 1964, 2 voll., vol. II, pp. 239-246; Moreno Bucci, *Nascita e sviluppo del Maggio Musicale Fiorentino nel Ventennio fascista*, in *Il maggio Musicale Fiorentino. Pittori e scultori in scena*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1985, pp. 201-214.

<sup>4</sup> Eugenio Montale, Sergio Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980*, a cura di Francesca D'Alessandro, Macerata, Quodlibet, 2021.

<sup>5</sup> Paolo Senna, «Non intellettuale cosmopolita ma uomo di mondo». *Lettere di Eugenio Montale a Ugo Ojetti*, «Quaderni montaliani», n. 1, 2021, pp. 81-106; la citazione a p. 81. Nelle lettere finora ritrovate non si fa cenno alla vicenda del *Sogno*.

gia, contenente l'unica versione dattiloscritta finora nota della traduzione italiana. Non è, chiaramente, un testo di mano di Montale, il cui compito si era esaurito ben prima dell'allestimento dello spettacolo; ma è, in ogni caso, un documento testualmente e cronologicamente vicino alla lezione del libretto, e conserva, oltre ad alcune varianti, importanti indicazioni di regia che confermano l'allusione di Montale al vincolo delle «musiche preesistenti».<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Relativamente alla prima edizione del Maggio, si vedano anche Leonardo Pinzauti, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 26-32 e 247-249; Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio. Dalla nascita della Stabile Orchestrale Fiorentina (1928) al festival del 1993*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 17-22; Moreno Bucci, *Le carte di un teatro. L'archivio storico del Teatro Comunale di Firenze e del Maggio Musicale Fiorentino, 1928-1952*, inventario a cura di Maria Alberti e Chiara Toti, con la collaborazione di Benedetta Ridi, Firenze, Olschki, 2008, 2 voll., vol. I, pp. xx-xxvi. Sul *Sogno* di Reinhardt e sulla sua messinscena fiorentina c'è un'ampia bibliografia. In alcuni casi il contributo di Montale è ricordato attraverso la recensione di d'Amico e il saggio di Bucci. Si vedano: Anna Pinazzi, *Max Reinhardt*, in *Visualità del Maggio. Bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1979, pp. 239-242 (ripreso in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, pp. 150-156); Maria Alberti, *Teatro all'aperto – Teatro di stato: il Sogno di Reinhardt a Boboli (1933) come antefatto ai temi dibattuti dal Convegno Volta (Roma 1934)*, in *Boboli 90. Atti del convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino*, Firenze, Edifir, 1991, 2 voll., vol. I, pp. 371-381 (a p. 373 citazione di d'Amico e Bucci); Anna Anzi, «*Midsummer Night's Dream*». *Il Sogno shakespeariano nell'interpretazione di Max Reinhardt*, in *Shakespeare al cinema*, a cura di Isabella Imperiali, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 57-63; Leonardo Bragaglia, *Shakespeare in Italia. Personaggi ed interpreti. Fortuna scenica del teatro di William Shakespeare in Italia 1972-2005*, Bologna, Persiani, 2005 (a p. 203 citazione di d'Amico); Carla Arduini, *Reinhardt in Italia*, in *Presenza e ricadute della Grande Regia in Italia*, a cura di Mirella Schino, 2005, <https://culturateatrale.scienzeumane.univaq.it/index.php?id=3015> (antologia di articoli: d'Amico alle pp. 101-104); Carla Arduini, *La tournée italiana di Max Reinhardt del 1932*, «Teatro e Storia», a. XXII, n. 29, 2008, pp. 193-212; Massimo Germani, *Il I° Maggio Musicale Fiorentino (1933). Max Reinhardt e lo shakespeariano «Sogno di una notte di mezza estate» a Boboli, tra rinnovamento registico e innovazioni scenografiche*, «Bollettino SSF», n. 24-25, 2015-2016, pp. 328-338; Ilaria Ruggiero, *Le regie di Max Reinhardt in Italia nei festival degli anni Trenta: «Sogno di una notte di mezza estate» ai Giardini di Boboli – «Il Mercante di Venezia» in Campo San Trovaso*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova e Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2016-2017 (a p. 70 citazione di d'Amico).

1. *Il Maggio del 1933: la traduzione*

È dunque per il Maggio del 1933 che Montale si accosta al *Sogno*. L'opera è messa in scena da Max Reinhardt nei Giardini di Boboli, su musiche di Mendelsshon. La prima si tiene il 31 maggio, alle nove di sera. È uno spettacolo ammaliante, una fantasia di luci e colori. Montale stesso lo ricorda una decina di anni dopo in *Dominico*, racconto apparso sul «Corriere della Sera» il 24 maggio 1946 e poi incluso in *Farfalla di Dinard*. L'eccentrico protagonista, immancabile agli «spettacoli di massa», alle «rappresentazioni all'aperto nel giardino di Boboli», compare fra il pubblico ai primi posti, «emergendo dai cespugli tra i folletti evocati dal regista Max Reinhardt». <sup>7</sup>

I lavori di quel Maggio erano sovrintesi dall'influentissimo Ugo Ojetti. Presidente di due delle tre commissioni speciali istituite in occasione dell'evento (sezioni «Congresso internazionale di musica» e «Mostra liuteria italiana antica e moderna»; la sezione «Spettacoli» era presieduta da Simone Velluti Zati), Ojetti tiene anche il discorso inaugurale delle manifestazioni a Palazzo Vecchio. <sup>8</sup> La traduzione della commedia shakespeariana (ridotta a due atti dai cinque originali) era stata affidata a Paola: la quale si era rivolta a Montale per la traduzione delle sequenze in versi, come documentano alcune lettere e la cronaca di Silvio d'Amico, fonti che si integrano a vicenda e che è necessario considerare analiticamente.

Fondamentale per avere un primo elemento cronologico del lavoro commissionato a Montale è una lettera a lui indirizzata da Guido Gatti, segretario generale del Maggio su nomina di Ojetti e segretario particolare delle sezioni «Congresso» e «Spettacoli» (per la sezione «Mostra» era stato

<sup>7</sup> Eugenio Montale, *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1995, p. 84; anche in Eugenio Montale, *Farfalla di Dinard*, a cura di Niccolò Scaffai, Milano, Mondadori, 2021, p. 72. Interrotte dalla guerra, le manifestazioni del Maggio sarebbero riprese soltanto nel 1947 con la decima edizione (13 aprile-12 giugno): Bucci, *Nascita e sviluppo*, cit., p. 212.

<sup>8</sup> Bucci, *Nascita e sviluppo*, cit., pp. 201, 204 e 213, note 29-31. Sul peso della famiglia Ojetti nella vita culturale fiorentina si sofferma Federica Merlanti, *Da Firenze alla Liguria, «passando per Trieste»*. Eugenio Montale e Lucia Rodocanachi, in *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, a cura di Franco Contorbia, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. 37-100; in particolare p. 45.

designato Giulio Pasquali).<sup>9</sup> La lettera, nota dal saggio di Bucci, è del 27 febbraio 1933:

Caro dottor Montale,  
la signorina Ojetti mi dice che Lei ha terminato il suo lavoro per il Sogno di Shakespeare e io mi affretto a risponderle sentitamente per la sua preziosa collaborazione che ci è stata di grande giovamento. Appena le mie occupazioni me lo permetteranno verrò a salutarla. Frattanto augurandomi di rivederla presto le porgo i miei cordiali saluti.<sup>10</sup>

A fine febbraio del '33, dunque, la parte di Montale era ultimata. Ma per avere un'idea più precisa dell'entità del lavoro bisogna leggere le lettere a Solmi, che rivelano anche i frustranti retroscena della vicenda. «Vivo – scrive Montale il 4 marzo – piuttosto tribolatamente e lo stipendio è diventato un mito. Inoltre ho perso ben due mesi per aiutare la figlia di Ojetti in una lunga (e gratuita!) traduzione per il Maggio Musicale». Qualche mese più avanti, a proposito di un posto nella redazione di «Pègaso» reso vacante dall'abbandono di Pancrazi, Montale rammenta: «come sai io non sono più amato dagli Ojetti» (12 ottobre); e, con un importante distinguo in una lettera successiva (13 dicembre):

Con Ojetti personalmente sono in rapporti buoni – ma ho detto e scritto cose poco parlamentari a sua figlia che dopo avermi fatto lavorare due mesi

---

<sup>9</sup> Bucci, *Nascita e sviluppo*, cit., pp. 201, 204 e 213, note 29-31.

<sup>10</sup> Velina dattiloscritta, Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, 37.M.218. È trascritta parzialmente da Bucci, *Nascita e sviluppo*, cit., p. 213, nota 39, e integralmente da Ruggiero, *Le regie di Max Reinhardt*, cit., p. 70 (senza riferimenti al saggio di Bucci). La riproduco *ex novo* dopo un controllo sulla data, che Bucci attribuisce al 7 febbraio, Ruggiero al 27. Già Bucci concludeva, riferendosi al *Quaderno*: «Se ne deduce quindi che fu proprio in occasione dello stimolo venuto dalla direzione del Maggio Musicale che Montale iniziò le traduzioni del testo di Shakespeare». Nell'Archivio del Maggio sono presenti altri tre documenti riconducibili a Montale: due lettere (48.M.96-97) e una cartolina postale del Gabinetto Vieusseux (48.UV.363), tutte afferenti alla messa in scena della *Vestale* di Gaspare Spontini, diretta da Vittorio Gui per la regia di Carl Ebert. L'opera andò in scena al Teatro Comunale il 4 e il 7 maggio 1933. Recensendo nel 1954 la *Vestale* della Scala per la regia di Luchino Visconti (Maria Callas nel ruolo di Giulia), Montale ricorderà: «non molti avevano assistito all'interpretazione che Rosa Ponselle ne dette, molti anni fa, a Firenze» (Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 536).

a prepararle i versi per il *Sogno* di Shakespeare non mi ha fatto nemmeno invitare allo spettacolo e ha fatto poi ritoccare il mio lavoro da... Pastonchi. Ma Ojetti ha voluto ignorare la nostra brouille; tanto meglio!<sup>11</sup>

Montale è così costretto a fare «ampia esperienza», commenta D'Alessandro, delle «doti di traduttrice» della Ojetti, la quale lo ha lasciato, al termine di un lungo lavoro, «senza onore né retribuzione». <sup>12</sup> Ma la lettera è importante soprattutto per il dato che aggiunge in merito all'autorialità della traduzione: sul testo di Montale era intervenuto Francesco Pastonchi, vicinissimo a Ojetti e, registrano le cronache, presente alla prima tra le «illustri personalità delle arti e delle lettere», assieme a Bontempelli, Pirandello, Respighi, Toscanini, d'Amico e al regista Copeau, la cui *Santa Uliva* sarebbe andata in scena il 2 giugno nel Chiostro di Santa Croce, grazie all'impegno dello stesso d'Amico cui era stata affidata la cura dello spettacolo. <sup>13</sup>

L'assegnazione del lavoro a Montale risale, assai probabilmente, alla fine del '32 o all'inizio del '33, se il testo risulta consegnato il 27 febbraio e se pochi giorni dopo Montale, scrivendo a Solmi, dice di avervi «perso ben due mesi». A fine marzo, forse anche prima, doveva essere pronta la traduzione dell'opera nella sua interezza. Ojetti padre annota il 24 marzo: «È stato a colazione qui da noi Reinhardt. Belli occhi, d'acciaio. Uomo tranquillo, d'autorità, lieto di sentirsi lodato. In maggio metterà in scena a Boboli il *Sogno d'una notte d'estate* (tradotto da P.)». <sup>14</sup> Reinhardt è entusiasta del Giardino. Immagina la fiaccolata per le nozze lungo il viale dei cipressi («Ma la scena non sarebbe veduta che da duecento spettatori su mille», osserva Ojetti). <sup>15</sup> La disponibilità di Reinhardt a rappresentare il *Sogno* a Boboli era stata sondata di persona dal suo allievo e collaboratore italiano

<sup>11</sup> Montale, Solmi, *Ciò che è nostro*, cit., pp. 528, 539, 540.

<sup>12</sup> Ivi, p. LXVI.

<sup>13</sup> Giulio Bucciolini, *Il trionfale successo del «Sogno di una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*, «Il Nuovo Giornale», 1 giugno 1933 (in Arduini, *Reinhardt in Italia*, cit., p. 100). Sui rapporti fra Ojetti e Pastonchi e sulla presenza del poeta a Firenze cfr. Franco Contorbia, *Immagini di Pastonchi nel Novecento*, in *Ricordo di Francesco Pastonchi (1874-1953)*, a cura di Carlo Carena, Franco Contorbia, Marziano Guglielminetti, Novara, Interlinea, 1999, pp. 37-62: pp. 42-44. Sul ruolo di d'Amico nell'allestimento della *Santa Uliva* cfr. Bucci, *Nascita e sviluppo*, cit., p. 205.

<sup>14</sup> Ugo Ojetti, *I taccuini. 1914-1943*, Firenze, Sansoni, 1954, p. 411.

<sup>15</sup> *Ibidem*.



Guido Salvini, che si era recato a Berlino nell'autunno del 1932. L'invito ufficiale era giunto al regista tedesco nel mese di ottobre, attraverso una lettera di Carlo Delcroix, deputato e presidente della Stabile Orchestrale Fiorentina. Solo nel marzo del '33, tuttavia, Reinhardt avrebbe compiuto un sopralluogo nel Giardino di Boboli.<sup>16</sup> Ad Alessandro Pavolini, segretario federale del Partito Nazionale Fascista e promotore del Maggio, Salvini ricorderà, a festival concluso, di aver svolto la sua attività di «preparazione della compagnia», «coordinamento scenico» e «preparazione dell'allestimento [...] dal settembre del 1932 all'aprile del 1933».<sup>17</sup>

A inizio aprile immaginiamo dunque il copione già in mano agli attori, quasi tutti scritturati anche per la *Santa Uliva* e per questo sottoposti da Gatti al vaglio di d'Amico.<sup>18</sup> Alla vigilia della prima, il «Nuovo Giornale» annuncia l'«eccezionale spettacolo, la cui preparazione ferve ininterrottamente da circa un mese sotto la personale direzione del grande regista tedesco»; e il giorno dopo: «da oltre un mese Reinhardt dedica la sua attenzione a questo spettacolo».<sup>19</sup> Tali estremi cronologici si sovrappongono agevolmente alle date che Paola Ojetti annota su due delle edizioni del *Sogno* in suo possesso: una traduzione di Diego Angeli del 1919, su cui si legge «Paola luglio 1932 | 5 marzo 1933»; e il testo inglese dell'edizione Cassel del 1908, dove più brevemente l'appunto è «P. Luglio 1932 | marzo 1933». Questo volume, chiosato su tutte le pagine di testo, fu assai probabilmente l'edizione su cui Paola condusse la traduzione.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Cfr. Ruggiero, *Le regie di Max Reinhardt*, cit., pp. 55-56 e 59.

<sup>17</sup> Lettera del 16 luglio 1933 (Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, 29.S.174; in Ruggiero, *Le regie di Max Reinhardt*, cit., p. 57).

<sup>18</sup> In una lettera a d'Amico del 24 gennaio 1933, Gatti elenca «gli attori che noi saremo in animo di scritturare per Shakespeare», chiedendo a d'Amico di valutarli anche per lo spettacolo di Copeau (Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, 37.D-E.95; in Ruggiero, *Le regie di Max Reinhardt*, cit., p. 73). I nomi elencati coincidono quasi del tutto con quelli degli attori effettivamente scritturati. Ruggiero ipotizza che la scelta fosse dettata da ragioni economiche; fu d'altra parte lodata la duttilità degli attori nell'adattarsi a rappresentazioni così diverse e a due forti personalità di registi come quelle di Reinhardt e di Copeau.

<sup>19</sup> *Maggio Musicale Fiorentino. Domani sera in Boboli il «Sogno di una notte d'estate»*, «Il Nuovo Giornale», 30 maggio 1933; *Maggio Musicale Fiorentino. «Il sogno d'una notte d'estate» stasera nel Giardino di Boboli sotto la direzione di Max Reinhardt e con la musica di Mendelssohn*, ivi, 31 maggio 1933 (articoli non firmati): in Arduini, *Reinhardt in Italia*, cit., pp. 91-92.

<sup>20</sup> Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Fondo Ugo e

In cosa consisteva l'aiuto richiesto a Montale? Nel libretto di scena non compaiono né il suo nome, né quello di Pastonchi: la traduzione è attribuita alla sola Ojetti, e a lei soltanto fanno riferimento le cronache dello spettacolo.<sup>21</sup> È Silvio d'Amico a rendere giustizia a una collaborazione cui il documento ufficiale dello spettacolo non offriva alcuna convalida. La sua recensione esce il 2 giugno su «L'Idea Nazionale», ed è da questo articolo che si ricava l'informazione più importante sulla natura del lavoro di Montale: «La parola del poeta è stata volta in svelta prosa italiana da Paola Ojetti, col concorso del Pastonchi e del Montale per le brevi oasi di versi obbligati».<sup>22</sup>

È appunto dalle «brevi oasi di versi obbligati», dalle sequenze in versi che intercalano la prosa del *Sogno*, che Montale ha estratto i segmenti da inserire nel *Quaderno*. Poiché nella lettera a Solmi del 4 marzo 1933 definisce «lunga» (oltre che «gratuita») la «traduzione» alla quale si era dedicato, ne deduciamo che la superficie di testo assegnatagli coprisse *tutte* le sequenze in versi, numerose a dispetto della loro brevità e dei tagli operati

---

Paola Ojetti: William Shakespeare, *Il sogno di una notte di mezza estate*, nuova traduzione di Diego Angeli, Milano, Treves, 1919 (FO.7925); William Shakespeare, *A Midsummer-Night's Dream*, London, Cassell, 1908 (FO.7923).

<sup>21</sup> William Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, riduzione teatrale di Max Reinhardt, traduzione italiana di Paola Ojetti, Firenze, Tipografia Enrico Aiani, 1933 (d'ora in avanti richiamato come S33). Manca un finito di stampare, ma la distribuzione del libretto dovette avvenire in occasione della prima, come si desume da vari elementi. Anzitutto l'indicazione precisa di data e ora dello spettacolo: «REALE GIARDINO DI BOBOLI | 31 MAGGIO 1931 – XI – ORE 21 – PRIMA RAPPRESENTAZIONE»; poi, prima del testo, il dettagliato elenco degli autori (Guido Salvini accanto a Reinhardt per la regia, Angiola Sartorio per la coreografia, Titina Rota per i costumi), degli attori (fra cui una giovane e assai apprezzata Eva Magni nei panni di Puck), del corpo di danza, e, per l'esecuzione musicale, dei membri dell'Orchestra Stabile Fiorentina diretta da Fernando Previtali e del Coro del Conservatorio Musicale di Firenze diretto da Marino Cremesini (ivi, pp. 5-6). Inoltre, dal libretto attingono le cronache, che riportano il titolo nella forma abbreviata («estate» e non «mezza estate») e l'indicazione della sola Ojetti come traduttrice («Il Nuovo Giornale», 31 maggio e 3 giugno 1933, articoli non firmati; ivi, 1° giugno, articolo di Giulio Bucciolini: in Arduini, *Reinhardt in Italia*, cit., pp. 94, 100, 105). Nell'articolo di Paolo Milano su «Sipario» è citato per intero il titolo della recita degli artigiani così come compare nel libretto: *Breve e noiosa scena tra il giovane Piramo e la sua amante Tisbe, un'allegria tragicissima*; anche qui la traduzione è attribuita alla sola Ojetti (Paolo Milano, *Fiaba e dramma sacro*, «Scenariò», a. II, n. 6, giugno 1933; in Arduini, *Reinhardt in Italia*, cit., p. 93).

<sup>22</sup> D'Amico, *Cronache del Teatro*, cit., vol. II, p. 243.

dal regista. Ciò che approda al *Quaderno* di una traduzione così stratificata – non possiamo escludere che sui versi rivisti da Pastonchi intervenisse anche la Ogetti – è quanto rimane di sicuramente attribuibile a Montale. Può darsi, naturalmente, che siano riconducibili a lui altri brani oltre a quelli scelti per il *Quaderno di traduzioni*. La scelta del '48, però, deve essere avvenuta anche in ragione dell'equilibrio globale del *Quaderno*, che è essenzialmente raccolta di poesie, e nel quale i frammenti del *Midsummer* entrano appunto – è stato notato – come una selezione di schegge liriche assimilabile, per alcuni aspetti, ai *Mottetti*.<sup>23</sup>

In un'autoantologia la scelta autoriale è di per sé indice, anche se non unico, di autenticità. In assenza di ulteriori elementi utili alla cernita, considereremo quindi opera di Montale i soli frammenti ammessi al *Quaderno*. Resta, certo, il dubbio – metodico – che qualche traccia, sia pur minima, della revisione sia rimasta; e che, viceversa, negli altri segmenti in versi del libretto sia comunque alto il grado di autorialità montaliana. Per questo riprodurremo in appendice tutte le altre sequenze metriche del libretto: esse costituiscono un documento sia della traduzione 'a strati' del 1933, sia della superficie testuale sulla quale Montale si trovò a operare, nel '48, la sua scelta per il *Quaderno*.

## 2. Dal libretto ai Frammenti di una riduzione

Il libretto di scena diventa così la 'prima stampa' dei «brani del *Midsummer*». Una prima stampa *sui generis*, un testimone-palimpsesto: il suo testo presenta gradi diversi di autorialità i cui confini, allo stato dei fatti, non possiamo discernere. Come ricavare da un lavoro così sedimentato le sequenze e gli strati testuali attribuibili a Montale? L'unico sostegno può giungere dalla collazione. Condotta sulla base di un criterio di autorialità ricostruibile a ritroso, la nostra collazione fra libretto e *Quaderno* deve assumere per certa – almeno come la più economica delle ipotesi di lavoro – proprio l'autorialità montaliana dei frammenti pubblicati nel *Quaderno*: i corrispondenti segmenti del libretto saranno sicuramente opera di Montale, perché il poeta, nella loro selezione, – ed è anche questa un'ipotesi – deve aver scelto di ritagliare quelli per nulla (o minimamente) toccati dalla revisione.

---

<sup>23</sup> Caporicci, *Montale e Shakespeare*, cit., pp. 176-177.

Ora, se si confrontano i brani del *Quaderno* con le parallele sequenze nel *Sogno* del '33, ci si accorge che le dissimiglianze sono veramente poche: ne dobbiamo dedurre che, almeno su quei segmenti, la revisione doveva essere stata minima, e i brani potevano essere recuperati per l'inserimento in volume. Che Montale, nel '48, disponesse ancora della *sua* traduzione, resta difficile immaginare. L'idea si rafforza leggendo la *Nota* al *Quaderno*: «Dal banchetto – non certo luculliano – delle mie maggiori traduzioni [...] erano cadute sotto il tavolo alcune briciole che finora non avevo pensato a raccogliere. Mi ha aiutato a ritrovarle la fraterna sollecitudine dell'amico Vittorio Sereni». Il quadro generale delle varianti del *Quaderno*, del resto, mostra una fenomenologia di aggiustamenti praticati per lo più sui testi a stampa. Né i pochi autografi e dattiloscritti sopravvissuti, alcuni dei quali ritrovati dopo l'edizione critica di Contini e Bettarini, capovolgono questa immagine: arricchiscono, semmai, e confermano, la diacronia di un *iter* elaborativo che coagula nella prima stampa (in rivista o in volume), per proseguire, a partire da questa, solo con interventi mirati, talvolta anche importanti, ma sempre circoscritti (si pensi, per indicare percorsi a più tappe, ai sonetti shakespeariani, o all'Eliot di «Solaria» rivisitato per «Circoli» e quindi approdato, senza sostanziali modifiche, al *Quaderno*).

Il testo sul quale è condotta la selezione dei frammenti da ammettere al *Quaderno* non può essere dunque che quello del libretto. E la reticenza della *Nota* ci appare, a questo punto, il più eloquente dei commenti: indicazioni tanto elusive rispetto all'occasione, quanto precise nei particolari (l'anno, l'accenno alle «musiche preesistenti»), dovevano apparire, a chi era a conoscenza dei fatti, tutt'altro che sibilline. Non è escluso, è vero, che sul Maggio e sulla sua prima edizione pesasse il ricordo della politica culturale di regime, improntata, nella sua accezione fiorentina, a coniugare alla raffinatezza delle scelte quella spettacolarità di realizzazione per il grande pubblico di cui si avverte l'eco proprio in *Dominico*: spettri di un passato che anche solo un cenno al Maggio del '33 avrebbe facilmente evocato. Tuttavia è anche vero che il recupero dei frammenti metteva silenziosamente fine a un'antica vertenza personale. Testimonianze a favore del contributo di Montale non ve n'erano. E d'altra parte il libretto stesso, sul quale avveniva il recupero, poteva trasformarsi in una prova a discarico, e mettere in difficoltà lo stesso poeta che ne ripubblicava, quasi identici, dei frammenti. Meglio dunque dire senza dire.

La miglior prova dell'autorialità montaliana di quei brani giunge però *a posteriori*, e proprio da Paola Ojetti. La sua traduzione integrale del *Sogno*, pubblicata per la Biblioteca Universale Rizzoli due anni dopo l'uscita del *Quaderno*, ha una caratteristica che colpisce: mentre i passi in prosa già presenti nella riduzione del '33 vi restano identici o assai poco mutati, le sequenze in versi sono tutte tradotte *ex novo*.<sup>24</sup> Non che sia taciuta l'occasione; anzi, il *Sogno* del Maggio è ricordato, nella nota introduttiva, come una «rappresentazione esemplare ed eccezionale sotto ogni punto di vista»; ma nemmeno in queste pagine, pur assai dettagliate, è fatta menzione del contributo di Montale e Pastonchi, né delle cospicue variazioni rispetto ai versi del '33.<sup>25</sup>

Un esempio basterà a sintetizzare l'*iter* di cui si sta parlando, dal libretto al *Quaderno* e, superato il *Quaderno*, al *Sogno* della Ojetti del 1950. Si consideri il primo dei frammenti, *Fata*:

FATA

Tra boschi e tra spini,  
tra mura e giardini,

---

<sup>24</sup> William Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, traduzione di Paola Ojetti, Milano, Rizzoli, 1950.

<sup>25</sup> Nella *Nota* della traduttrice si legge: «La presente traduzione integrale fu compiuta per la rappresentazione che ebbe luogo al Giardino di Boboli, il 31 maggio 1933, durante il primo Maggio Musicale Fiorentino: rappresentazione esemplare ed eccezionale sotto ogni punto di vista. [...] Questa stessa traduzione fu adottata, poi, da Guido Salvini che rappresentò il *Sogno* al chiuso, nel dicembre del 1945, al Teatro Quirino [...]. E se ne servì Alessandro Brissoni per le recite che ne diresse nel 1948 a Trieste e alla Villa Floridiana di Napoli» (ivi, p. 7). La copia del Fondo Ojetti nell'Archivio Bonsanti reca una dedica alla madre Fernanda, ancora in memoria del Maggio: «a mamma | nov. 1950 maggio 1933» (FO.6778). Nel '33 Paola aveva ventidue anni e quella fu la sua prima importante traduzione. Seguì la versione del *Merchant of Venice* per l'allestimento reinhardtiano dell'estate successiva a Campo San Trovaso a Venezia, il 18 luglio 1934, in occasione della diciannovesima Biennale (William Shakespeare, *Il Mercante di Venezia*, riduzione teatrale di Max Reinhardt, traduzione italiana di Paola Ojetti, Venezia, coi tipi di Carlo Ferrari, 1934). Montale, che assiste allo spettacolo con Irma Brandeis, non risparmia una sferzata – per la verità rivolta allo spettacolo in sé – scrivendone a Solmi: la «spaventevole recita shakespeariana» (Montale, Solmi, *Ciò che è nostro*, cit., p. 549; e si veda Eugenio Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti, Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2006, pp. xviii, 164, 322). Allo spettacolo era presente anche Ugo Ojetti, che lo ritenne assai meno riuscito di quello di Firenze: Ojetti, *I taccuini*, cit., pp. 442-443.

tra fuochi e sorgenti,  
sul colle e sul borro,  
dove m'aggrada, più rapida  
che raggio di luna, trascorro.  
.....

Fatta eccezione per una piccola variante interpuntiva, il testo è identico a quello del libretto:

PUCK (*incontrando la Fata*). – Ohé, spirito, che vai girando?

FATA. – Tra boschi e tra spini,  
tra mura e giardini,  
tra fuochi e sorgenti,  
sul colle e sul borro,  
dove m'aggrada, più rapida  
che raggio di luna trascorro.

Me ne vado, ché sta per arrivar la nostra regina con tutti i suoi elfi.  
Addio, seccatore.<sup>26</sup>

Ed ecco la versione successiva della Ojetti:

PUCK Ohé, spirito, che vai girando?

FATA Per monti e burroni,  
per siepi e giardini,  
tra fiori e tra spini,  
tra flutti e tra tuoni,  
più lieve d'un raggio  
del sole di maggio  
volando viaggio  
al comando della divina  
che delle Fate è la regina.  
D'una primula dorata  
nella campanula fatata  
troverò nascosta  
la stilla incantata.

---

<sup>26</sup> S33, p. 15.

Devo cercare qua delle gocce di rugiada e appender una perla all'orecchio di ogni primula gialla. Addio, seccatore: adesso me ne vado, ch  sta per arrivare la nostra regina con tutti i suoi elfi.<sup>27</sup>

Sono recuperati versi e battute rimossi dalla riduzione per il Maggio, ed   nuova la traduzione del passo lirico; ma   evidente che qualche scoria della versione montaliana   rimasta. La traduzione   pi  fedele, ma sappiamo perch  quella del Maggio, specie nelle parti in versi, non poteva esserlo: per i brani che «dovevano adattarsi a musiche preesistenti», scrive Montale nella *Nota* al *Quaderno*, «sarebbe inutile attendersi una fedelt  letterale al testo». E *Fata*, come si vedr ,   uno di essi.

Quanto ai puntini che chiudono il frammento nel *Quaderno*, segnalano il taglio dei versi finali del canto della fata, e sono da considerare in rapporto con il testo inglese, qui come negli altri frammenti. Alcune omissioni erano gi  nel libretto (  il caso di *Fata*, di *Oberon e Puck*, di *Re delle Fate*), mentre altrove i puntini demarcano il prelievo da una battuta pi  ampia presente sul libretto, come avviene in *Oberon sveglia Titania* (quartina che era incorniciata dal resto della battuta di Oberon, in prosa). Nel frammento pi  complesso, *Piramo e Tisbe*, in cui i due personaggi pronunciano ciascuno una lunga battuta accompagnata da azioni descritte dalle didascalie, i puntini sono utilizzati soltanto per tagli interni alla battuta, mentre i commenti degli spettatori posti fra il lamento di Piramo e quello di Tisbe sono omessi senza indicazione. Si verificano allora due casi: ai puntini all'interno della battuta di Bottom-Piramo corrisponde l'interruzione con cui Teseo e Ippolita commentano le parole dell'improvvisato attore; mentre nella battuta di Flute-Tisbe i puntini segnalano l'espunzione di due versi pronunciati dal personaggio (caso del tutto particolare su cui ci soffermeremo pi  avanti).

Con la chiamata in causa del testo inglese interviene un ulteriore elemento di complicazione, perch  le discrepanze che il testo a fronte mostra rispetto ai frammenti del *Quaderno* vanno oltre la semplice, disattesa «fedelt  letterale»:   chiaro, in altre parole (e come ci si poteva attendere), che la lezione del testo inglese posto accanto ai frammenti del '48 non   quella sulla quale fu condotta la traduzione nel '33. Bisogna inoltre consi-

---

<sup>27</sup> Shakespeare, *Sogno* (1950), cit., p. 27.

derare che la scelta di allegare alle versioni del *Quaderno* il testo a fronte si inserisce nella più ampia cornice della strategia editoriale della Meridiana in tema di traduzioni, secondo una linea promossa dal fondatore della casa editrice, Giuseppe Eugenio Luraghi, e fortemente condivisa da Sergio Solmi, che con Sereni seguì da vicino la nascita del *Quaderno*. Pur nella sua fisionomia composita, il *Quaderno* viene a inserirsi in un progetto editoriale che deve tenere insieme, come recita la scheda promozionale del libro, le «diverse voci di poesia» degli autori tradotti e lo «spirito congeniale ma personalissimo del nostro poeta», che quei testi aveva trasformato in «creazioni originali». E ciò avviene, si ha cura di specificare, «nella pur attenta versione italiana»: vale a dire, conformemente a un criterio di ‘verifica della fedeltà’ reso evidente da altre opere di punta della Meridiana in cui protagonista è la traduzione, come i *Sonetti* di Góngora tradotti da Mucchi e curati da Solmi e le *Poesie* di Alberti nella versione di Luraghi.<sup>28</sup> Peraltro, il recupero dei testi da inserire nel *Quaderno* (delle traduzioni, ma anche degli originali) non doveva essere compito semplice fra la difficile riedificazione del dopoguerra e gli sconvolgimenti personali affrontati da Montale, da poco trasferitosi a Milano. Abbiamo notizia, ad esempio, della richiesta a Contini del testo inglese della *Ballata di Billy Budd*: e non in fase di raccolta dei testi italiani, ma quando il «libro di traduzioni» – scrive Montale – è già «quasi pronto» (20 luglio 1948).<sup>29</sup>

Nell'impossibilità di risalire alle edizioni utilizzate nel '33 e nel '48 (anche perché, al di là degli aspetti sostanziali, l'analisi delle numerosissime edizioni sarebbe complicata dall'ampia varietà di scelte interpuntive che le caratterizza), ci limitiamo a segnalare i punti di più evidente disomogeneità fra testo a fronte e traduzione nel *Quaderno*. La discordanza più rivelativa si incontra in *Oberon e Puck*. Nel testo inglese l'azione di Oberon è introdotta dalla didascalia «squeezing the flower on Demetrius's eyelids».

<sup>28</sup> La presentazione del *Quaderno*, leggibile sui volantini di *réclame* e nelle finestre pubblicitarie dei periodici (ad esempio sulla «Fiera Letteraria»), è riconducibile alla mano di Solmi o di Sereni. Si cita da Enrico Tatasciore, *Raccogliere le briciole. Appunti sul «Quaderno di traduzioni» di Eugenio Montale*, «Per Leggere», n. 23, 2012, pp. 79-90: la citazione a p. 79. Sull'edizione di testi tradotti nella Meridiana, cfr. Enrico Tatasciore, «Oro e marmi. Gigli e cenere». *Un volantino delle Edizioni della Meridiana*, «Strumenti critici», a. XXVI, n. 1, 2011, pp. 131-150.

<sup>29</sup> Eugenio Montale, Gianfranco Contini, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997, p. 194.



Le corrisponde – o, per dir meglio, non le corrisponde – la didascalia italiana «si china su Demetrio addormentato», che era già nel testo del 1933 (e si noti che è un endecasillabo). Se però le didascalie sono la parte più aleatoria e instabile dei testi shakespeariani, più interessante è il caso di *Piramo e Tisbe*, dove il punto di rottura fra testo inglese e traduzione si colloca non nel paratesto, ma all'interno della battuta: qui è maggiore la responsabilità del traduttore, e il confronto con l'originale appare particolarmente pertinente. Si tratta di un'espressione del canto di Tisbe: «il giglio / delle tue labbra». Sul testo inglese del *Quaderno* (invariato dall'edizione del '48 alle due del '75) si legge: «these lily mows», 'queste smorfie di giglio'. La lezione *lily mows* si basa sull'edizione di Henry Cuningham per lo 'Arden Shakespeare' del 1899-1906 (prima edizione del *Midsummer*, 1905; seconda, 1922). Non si vuol dire che l'edizione utilizzata per il testo del *Quaderno* sia quella di Cuningham, perché in altri punti – compresa la didascalia sopra citata – le lezioni non sono del tutto sovrapponibili. Ma quel che è certo è che il testo usato nel '48 segue la scelta di Cuningham, che emenda il trådito *lily lips*, ammesso dalla maggior parte degli editori, con *lily mows*, allo scopo di sanare l'assenza della rima.<sup>30</sup> La proposta di sostituire *lips* con *mows* è giustificata da Cuningham sulla base delle sfumature burlesche del passo, in cui immagini auliche della tradizione lirica si alternano a dettagli umili e grotteschi, formando un *pastiche* che risulta comico tanto per gli spettatori sulla scena – Teseo, Ippolita e la corte – quanto per il pubblico della commedia. Ora, è assai difficile che Montale, traducendo, non tenesse alcun conto di una parola così connotata; e d'altra parte, «il giglio / delle tue labbra» vede il più naturale dei suoi corrispettivi proprio in *lily lips*. È evidente dunque non solo che il testo inglese stampato nel '48 non è quello utilizzato nel '33, ma anche che la scelta dell'originale da collocare a fronte avvenne senza troppo riguardo ai dettagli, forse anche in considerazione della libertà traduttiva che caratterizzava i frammenti.

### 3. *Il Regiebuch: i frammenti in scena*

Se della versione originaria di Montale non si è riusciti a trovare un testimone, si conserva invece, ed è di grande utilità, il *Regiebuch* di Reinhardt,

---

<sup>30</sup> William Shakespeare, *A Midsummer-Night's Dream*, edited by Henry Cuningham, Edinburgh, Case, 1922, p. 153.

il quaderno di regia dello spettacolo del Maggio, ora custodito presso la Binghamton University dello stato di New York.<sup>31</sup> Marcato nel frontespizio, nell'ultima pagina e in più punti del testo dal glifo che caratterizza gli autografi di Reinhardt, il *Regiebuch* si presenta come un grosso dattiloscritto rilegato, in cui il testo del *Sogno* è battuto in versione bilingue, italiana e tedesca (quest'ultima è una traduzione letterale estremamente vicina a quella italiana). Fitte annotazioni di regia, stese a più riprese con matite e inchiostri diversi, riempiono le pagine del testo italiano, accompagnando battute e didascalie. Sulla prima pagina, che funge da frontespizio, si legge una titolatura di mano di Reinhardt (la riproduco senza alterarne le peculiarità grafiche): «Bearb.[eitet] fuer eine Auffuerung (italienisch) in den Boboli Garten | Florenz | (maggio musicale 1933) | Ischia, casamicciola, 7. mai 33». A fondo pagina, la data: «31. mai 33.».<sup>32</sup> Altre date sono riportate

<sup>31</sup> The Max Reinhardt Archives and Library, Binghamton University Libraries Special Collections, PT2635.E548P75.v.11 (d'ora in avanti richiamato come R33). Per la descrizione completa del testimone si veda l'apparato delle varianti, dove è indicato anche il criterio di assegnazione dei numeri di pagina. L'unica ad aver avuto accesso al *Regiebuch*, a quanto mi risulta, è stata Anna Pinazzi, che ha studiato un documento conservato presso la Max Reinhardt Forschungsstätte di Salisburgo (Pinazzi, *Max Reinhardt*, cit., p. 242, nota 1): si trattava di una copia dell'originale della Binghamton University, ora irrimediabilmente, come mi è stato comunicato dal centro di ricerca salisburghese. Nel saggio di Pinazzi mancano i riferimenti archivistici e una descrizione del documento, e le annotazioni di Reinhardt sono riportate in italiano (suppongo in una traduzione dell'autrice). La traduzione del *Sogno* è attribuita alla sola Ojetti (ivi, p. 241). Sia pure con questi limiti, il saggio resta la migliore via d'accesso alla regia e alla scenografia del *Sogno* fiorentino, di cui si conservano pochissime testimonianze: alcune foto di posa, una foto della scena finale, e i figurini dei costumi disegnati da Titina Rota. Tutte le annotazioni da me riportate sono tratte dall'originale della Binghamton University: mi ha aiutato a decifrarle l'amica Gisela Walger, che ringrazio sentitamente.

<sup>32</sup> Fra la titolatura e la data sono incollati due ritagli del *Sommernachtstraum* nella versione di August Wilhelm Schlegel in un'edizione Reclam: parte del frontespizio e l'elenco dei personaggi. Ritagli dei brani corrispondenti alla riduzione di Reinhardt sono incollati di fianco alla traduzione letterale tedesca. È probabile che sia proprio questo il «libro del *Sommernachtstraum*» cui allude Reinhardt in una lettera a Gatti, dicendo di averlo «mandato» a Salvini il quale era anche «informato della *sua* intenzione riguardo agli attori ecc.» (lettera dell'8 novembre 1932, Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, 37.R.303: in Ruggiero, *Le regie di Max Reinhardt*, cit., p. 60). Nei ritagli le battute omesse sono biffate. Difficile stabilire se Paola Ojetti abbia tradotto il testo già così ridotto, o tutto il *Sogno*. È probabile tuttavia che abbia compiuto una prima traduzione integrale, se nella nota all'edizione del '50, come abbiamo visto, si esprime così: «La presente traduzione

sull'ultima pagina, in due colori diversi e ciascuna sormontata da un glifo: «31.5.33» e «16. mai [soprascr. su april] 33 | Reg.Buch [segue parola illeggibile]». Il colore della prima data («31.5.33»), vergata con una matita di un rosa acceso, corrisponde a quello delle annotazioni meno consistenti, che sembrano aggiunte in un secondo momento: sono note che riguardano gli effetti di luce. Il violetto dell'altra data («16. mai 33») è invece lo stesso utilizzato per la maggior parte delle annotazioni e per le note di frontespizio, e l'appunto che accompagna la data, non del tutto decifrabile, parrebbe indicare il giorno di chiusura del *Regiebuch* (abbreviato in «Reg.Buch»), poi rivisto e aggiornato con le note a matita dedicate agli effetti di luce, forse stese sulla base dell'osservazione *in loco* degli spazi scenici. Considerato che la prima, del 31 maggio, fu preceduta, il 29, da una prova generale aperta a un pubblico ristretto, è possibile che anche la data del 7 maggio appuntata sul frontespizio si riferisca a un'importante occasione di prova, da collocare a Casamicciola durante il soggiorno italiano del regista.<sup>33</sup>

Su tali date si dipana un arco cronologico – 7 maggio, 31 maggio 1933 – che coincide con le testimonianze già lette circa la preparazione dello spettacolo in Firenze, cui Reinhardt si dedicò assiduamente per «circa un mese». Il testo che si legge sul *Regiebuch*, dunque, era stato consegnato prima del 7 maggio, assai probabilmente fra marzo e aprile. Montale, come sappiamo, licenzia la propria parte a fine febbraio. Paola Ogetti annota sulle sue edizioni del *Sogno*, italiana e inglese, il termine ultimo del «5 marzo» e del «marzo» 1933. E il testo che si legge sul *Regiebuch* non differisce da quello del libretto di scena se non per pochissimi particolari, che non toccano la sostanza della traduzione (ad esempio, in un punto, «amor» anziché «amore»). Alcune didascalie appaiono un poco più dettagliate nel *Regiebuch*: nello spettacolo di Reinhardt la *vis* comica della *Breve e noiosa*

---

integrale fu compiuta per la rappresentazione che ebbe luogo al Giardino di Boboli, il 31 maggio 1933».

<sup>33</sup> Si tratta di un'ipotesi: non mi è riuscito di trovare testimonianze di una rappresentazione del *Sogno* a Casamicciola. Considerato che lo spettacolo era destinato alla prestigiosa manifestazione fiorentina, quella di Ischia potrebbe essere una prova aperta a un pubblico d'élite. L'ottima riuscita della prova generale in Firenze è attestata dal citato articolo del «Nuovo Giornale» del 30 maggio (in Arduini, *Reinhardt in Italia*, cit., pp. 91-92). Seconda e terza rappresentazione si tennero il 3 e il 4 giugno; il 6 giugno fu accordata una «popolarissima» a prezzo ridotto: si vedano annunci e cronache in Arduini, *Reinhardt in Italia*, cit., pp. 104-107.

scena tra il giovane *Piramo* e la sua amante *Tisbe* doveva risultare particolarmente accentuata, secondo un'interpretazione di regia che resta documentata anche dalle cronache.<sup>34</sup> Si spiega così, per quanto attiene più da vicino i nostri frammenti, la maggiore ricchezza di dettagli che caratterizza le didascalie del *Regiebuch* (e le relative annotazioni manoscritte) a fronte di quelle del libretto nella sequenza metateatrale dalla quale Montale ha estratto il brano di *Piramo e Tisbe*.

Le piccole e rarissime disomogeneità di forma e le didascalie talvolta più ricche nel *Regiebuch* rappresentano discrepanze minime rispetto alla generale identità fra copione e libretto. Fra esse spicca, però, un elemento di distinzione che per noi si rivela di particolare interesse: alcuni dei passi in versi – pochi, ad ogni modo – presentano una diversa scansione metrica, e alcuni di essi appartengono alle sequenze corrispondenti ai frammenti del *Quaderno*.

Il primo è il frammento che Montale intitola *Oberon e Puck*. La sequenza che gli corrisponde nel *Regiebuch* ha questo aspetto (ometto la prima parte, che non cambia nel metro):

*Puck:* Sovrano della nostra aerea banda,  
ecco Elena s'avanza  
e il giovin da me tratto  
in errore,  
la richiede d'un pegno del suo amore.  
Anche su questo poseremo gli occhi?  
Come sono, mio Dio, gli uomini,  
sciocchi!

*Oberon:* Discòstati; il rumore ch'essi fanno  
può risvegliar Demetrio.

*Puck:* E allor saranno  
a lei attorno in due a farle la corte,  
e non sarà spettacolo  
da poco.  
Nulla v'è al mondo che ami

---

<sup>34</sup> Pinazzi, *Max Reinhardt*, cit., p. 241.

quanto il gioco bizzarro  
della sorte.<sup>35</sup>

Sul libretto il testo si presenta così:

PUCK. – Sovrano della nostra aerea banda,  
ecco Elena s'avanza  
e il giovine da me tratto in errore  
la richiede d'un pegno del suo amore.  
Anche su questo poseremo gli occhi?  
Come sono, mio Dio, gli uomini, sciocchi!

OBERON. – Discòstati; il rumore ch'essi fanno  
può risvegliar Demetrio.

PUCK. – E allor saranno  
a farle in due la corte,  
e non sarà spettacolo da poco.  
Nulla v'è al mondo che ami quanto il gioco  
bizzarro della sorte.<sup>36</sup>

I versi sono più lunghi, e in particolare appaiono 'ricomposti' gli endecasillabi, spezzati nel *Regiebuch* in coppie di versi brevi e brevissimi (settenario e quadrisillabo; ottonario sdrucchiolo e verso-parola di due sillabe; settenario sdrucchiolo e trisillabo; coppia di settenari seguiti da quadrisillabo). Se la scansione del libretto riprende in tal modo il numero dei versi del testo originale, la forma metrica del *Regiebuch* sembra adattarsi invece, con più duttilità, a esigenze di recitazione: come vedremo più avanti, non era prevista musica per il segmento di *Oberon e Puck*, ma le note di regia di Reinhardt richiedono, generalmente, una recitazione veloce e 'brillante', che può aver suggerito, in fase di stesura del testo per il copione, l'adozione di versi più brevi.

Incontriamo nella versione del *Regiebuch* anche due varianti testuali, non aliene, peraltro, da risvolti metrici. L'apocope di «giovin» sarà eliminata sul libretto, col passaggio all'endecasillabo: «e il giovin da me tratto /

---

<sup>35</sup> R33, p. 42d.

<sup>36</sup> S33, p. 33.

in errore» → «e il giovine da me tratto in errore» («giovane» nel *Quaderno*). Mentre l'altra variante, l'unica che realmente distingue le sequenze di nostro interesse del *Regiebuch* da quelle del libretto, prevede addirittura un segmento di traduzione in più: sul *Regiebuch* l'inglese «Then will two at once woo one» è tradotto «e allor saranno / a lei attorno in due a farle la corte», con una soluzione ridondante ma anche molto espressiva, che sembra mimare, col suo andamento giambico, l'immagine di un corteggiamento senza quartiere. L'endecasillabo così formato perde nel libretto il sintagma iniziale («a lei attorno»), dando luogo a un settenario: «e allor saranno / a farle in due la corte». Dove si nota, oltre all'abbreviazione, l'anastrofe di verbo e complemento. Sul *Quaderno* rimane il settenario, ma nella forma «in due a farle la corte». Una coincidenza? Un'iniziativa del Montale del '48, che varia sul testo del libretto per movimentare il metro, sostituendo un settenario accentato sulla quarta sillaba con uno ad attacco giambico? O è memoria della scelta originaria, poi mutata dalla mano dei revisori? Impossibile dirlo. Come impossibile è stabilire a chi sia dovuta la scelta del metro nel *Regiebuch*. Il caso è però emblematico – specie se considerato assieme alle varianti metriche – di quelle che si potrebbero definire due fasi, diversamente orientate, di preparazione del testo: una per il copione, l'altra per la stampa sul libretto.

Due ulteriori varianti metriche si incontrano negli altri frammenti, ma più circoscritte. La prima è in *Oberon sveglia Titania*, sequenza che nel *Regiebuch* si conclude col modulo di settenario e quadrisillabo, utilizzato anche nelle battute di Puck appena viste:

Sii qual fosti in passato,  
 come vedesti un dì torna a vedere.  
 Il germoglio di Diana ha tal potere  
 se col fior di Cupido  
 s'è incontrato.<sup>37</sup>

Nel libretto, e poi anche nel *Quaderno*, gli ultimi due versi sono uniti a formare un endecasillabo, nel rispetto del numero dei versi dell'originale.

La seconda variante si incontra nel lamento di Tisbe in *Piramo e Tisbe*. Sul *Regiebuch* si leggono due versi brevi, un settenario e un quinario («il

<sup>37</sup> R33, p. 57d.

colore del tasso, / ahimè si sfanno?»), corrispondenti nel libretto a un endecasillabo («il colore del tasso, ahimè si sfanno?»).<sup>38</sup> Nel *Quaderno* verrà introdotta una virgola dopo «ahimè»; ma verranno anche espunti, come si vedrà, i due versi successivi.

Ci si può chiedere se la lezione del *Regiebuch* sia anteriore a quella adottata dal libretto. Per l'antiorità del testo del *Regiebuch* depone la cronologia che abbiamo ricostruito: è verosimile che la traduzione, una volta compiuta, sia stata subito consegnata al regista e alla compagnia (e quindi copiata sul *Regiebuch*), per poi essere ulteriormente affinata con pochi interventi di alleggerimento, nelle battute e soprattutto nelle didascalie, in vista della stampa sul libretto di scena. Il fatto che ai frammenti del *Quaderno* corrisponda anche nel metro la lezione del libretto è un'ulteriore prova dell'utilizzo di quest'ultimo come base per il *Quaderno*. Come si diceva, pensare a un autografo originario, rimasto in mano a Montale dopo tanti anni e tante traversie, riesce difficile. Ma è possibile che la versione del *Quaderno* mescoli, con le sue varianti, novità di assestamento e ritorni alle primitive scelte di traduzione, con sfumature che non ci è dato discernere.

Il *Regiebuch* offre anche importanti indicazioni circa le specificità della traduzione in rapporto alla commissione. Con le sue note di regia, il copione rimane la testimonianza più vicina a quella che dovrà essere l'effettiva messinscena dello spettacolo. Era abitudine di Reinhardt fissare meticolosamente accanto al testo non solo movimenti, gesti e mimica degli attori, ma anche informazioni sugli spazi scenici, sulle luci, sulle musiche d'accompagnamento.<sup>39</sup> Per quanto riguarda i frammenti confluiti nel *Quaderno*, le annotazioni ci permettono anzitutto di circostanziare quanto Montale stesso rammenta nella *Nota*, ossia che «alcuni» dei «brani» (dunque non tutti) «dovevano adattarsi a musiche preesistenti».

Nel *Regiebuch* le zone musicali dell'opera sono sistematicamente richiamate da una chiave di violino, talvolta anche dall'indicazione del movimento. Fra i brani inclusi nel *Quaderno*, il primo, *Fata*, vede il personaggio entrare in scena lungo una rampa illuminata di blu («Fussrampe blau») sulle note dello «Scherzo», primo brano dell'opera mendelssohniana dopo l'*Ouverture*.<sup>40</sup> È un particolare che trova risponidenza nella cronaca di d'A-

<sup>38</sup> R33, p. 73d; S33, p. 56.

<sup>39</sup> Pinazzi, *Max Reinhardt*, cit., p. 239.

<sup>40</sup> R33, p. 15d. Fra le notazioni in cima alla pagina, su cui si apre la scena terza del primo atto, leggiamo (in corsivo le sottolineature, doppie): «Scherzo [*parola cerchiata*] / Musik

mico, che si sofferma sull'«adorabile 'scherzo'» in cui culmina l'intreccio delle danze all'arrivo della *Queen of Fairies*.<sup>41</sup> Reinhardt impiega le musiche di Mendelsshon in funzione «sia di breve stacco, durante le entrate e le uscite dei personaggi, sia di intermezzo, per accompagnare l'esecuzione di parti coreografiche».<sup>42</sup> In *Fata* Montale deve aver tradotto i brillanti versicoli di Shakespeare avendo nell'orecchio appunto l'*allegro vivace* mendelssohniano. Già Caporicci notava che i primi quattro senari anfibrachici con cui è resa la battuta della fata, tutti bipartiti su coppie di parole che disegnano lo spazio, «trasmettono la leggerezza saltellante dell'originale».<sup>43</sup> Quella stessa leggerezza aveva ispirato Mendelsshon (che componeva sulla traduzione di Schlegel); mentre lo stacco che si percepisce nei due più lunghi versi di chiusura, un ottonario sdrucchiolo e un novenario – a formare, con *enjambement*, un'unica voluta di frase – oltre che rendere, come osserva Caporicci, l'analogo fenomeno metrico del verso originale, acatalettico nel secondo piede, ben si adatta a siglare l'ingresso in scena della fata. I suoi movimenti sono annotati da Reinhardt: prima di pronunciare la battuta, deve levarsi da una posizione semidistesa, danzare fluttuando e raccogliere gocce di rugiada («halb liegend, weiter wankend, gleitend, tanzend und Tautropfen sammelnd», 'semisdraiata, quindi ondeggiando, fluttuando, danzando e raccogliendo gocce di rugiada'). Una grande chiave di violino affianca la sua battuta in versi (il futuro frammento del *Quaderno*), e accanto ad essa si legge: «Leises, kaum vernehmbares / Elfenlachen in der Ferne und hinter den / Buschen und Baumen», e «musikalisch» ('lievi risate d'elfi, appena udibili in lontananza e tra cespugli e alberi'; 'musicalmente'). Le parole «dove m'aggrada» devono essere pronunciate «lustig», 'con tono divertito'. Sull'«Addio, seccatore», con cui la fata si rivolge – in prosa – a Puck, ridendo («lachelnd»), è disegnata un'ultima più piccola chiave di violino: termina la musica.

Una musica doveva accompagnare anche il risveglio di Titania subito dopo le parole che Montale intitola *Oberon sveglia Titania*, cui nel libretto segue un'ultima battuta di Oberon in prosa: «Svegliati, Titania, dolce

---

setzt *leise* ein. / *Allmählig* erhellt sich die Scene, anfangs nicht zu stark / Nebel bedecken die Scene» ('Scherzo. La musica parte piano. A poco a poco la scena si rischiarà, all'inizio non troppo. Nebbie avvolgono la scena').

<sup>41</sup> D'Amico, *Cronache del Teatro*, cit., vol. II, p. 244.

<sup>42</sup> Pinazzi, *Max Reinhardt*, cit., p. 240.

<sup>43</sup> Caporicci, *Montale e Shakespeare*, cit., p. 176.



regina mia, svegliati». Accanto è disegnata la solita chiave di violino: il regista chiede di pronunciare questa battuta «hell melodisch», ‘assai melodiosamente’.<sup>44</sup> Siamo nella scena seconda del secondo atto, e sulle parole di Oberon vibrano ancora le note del *Notturmo*, scelto a intermezzo fra la prima e la seconda scena («am Schluss der Notturnos», ‘alla fine dei Notturmi’, si legge accanto a «Scena Seconda»<sup>45</sup> E naturalmente una chiave di violino troviamo sulle prime parole di Puck in *Re delle Fate*, nella medesima scena: «Re delle Fate, il richiamo / dell’allodola senti!».<sup>46</sup> Qui un’annotazione in caratteri grandi, accompagnata da una freccia a salire, chiede un cambio di colore nelle luci, «Rosa!», a sostituire il blu fissato all’inizio della scena («Rampen blau / helleres Licht», ‘la scala in blu, la luce più chiara’).<sup>47</sup> Puck deve pronunciare dolcemente («sanft») le parole «il richiamo dell’allodola / senti»; il «tristi e silenti» di Oberon deve esser detto «zärtlich, wohllautend», ‘con tenerezza, affettuosamente’. Titania chiede a Oberon: «dimmi come fui trovata / qui nel bosco, tra mortali / addormentata...», e una sottolineatura enfatizza il «come», mentre alcuni puntini e l’indicazione «später glücklich» (‘dopo, felice’) accanto a «trovata» sembrano richiedere un passaggio della recitazione da un atteggiamento turbato a un tono lieto. Infine il re e la regina delle fate si allontanano. Sono spiriti: dunque «Sie schweben nach rechts[,] verchwinden im Gebuch», ‘si librano verso destra, scompaiono nel folto’.

In *Piramo e Tisbe* le prime parole di Piramo, «O luna per la tua luce solare», sono affiancate dalla consueta chiave di violino e dall’indicazione «singt» (‘canta’): e fino alla fine Bottom-Piramo deve schiarirsi la voce («singt ab räuspernd sich», ‘canta fino all’ultimo schiarendosi la voce’).<sup>48</sup> Ma qui, nella ‘recita nella recita’, spesseggiano le indicazioni di mimica, a dettagliare la goffa interpretazione degli improvvisati attori; e allora, in assenza di altri avvertimenti circa la musica, bisognerà intendere l’annotazione su Piramo come circoscritta alla sola pronuncia della battuta.

Il *Coro* pronunciato da Puck non è accompagnato da musica, ma Reinhardt aveva previsto una recitazione fortemente espressiva: se non in-

<sup>44</sup> R33, p. 57d.

<sup>45</sup> Ivi, p. 56d. Mentre alla fine della prima scena: «Das Notturn setzt ein», ‘inizia il notturno’ (ivi, p. 55d).

<sup>46</sup> Ivi, p. 58d.

<sup>47</sup> Ivi, rispettivamente pp. 58d e 56d.

<sup>48</sup> Ivi, p. 71d.

terpretiamo male le sottolineature e le annotazioni, stese qui con grafia particolarmente nervosa, Puck avrebbe ululato come «il lupo alla luna», avrebbe simulato lo «strider di civetta», avrebbe creato «Spannung» quando si fosse trovato ad avvertire che «le tombe s'aprono e i fantasmi / via scivolan dall'urne». <sup>49</sup> Al termine delle sue parole l'irruzione nella sala di Oberon e Titania avviene, in contrasto, al ritmo di una musica gioiosa: «im Rythmus der Musik» (e si veda, in appendice, il duetto che essi cantano, con qualche eco della *Canzona di Bacco* di Lorenzo de' Medici). <sup>50</sup>

Gli appunti di Reinhardt aggiungono sempre un colore particolare al testo. Anche l'altro frammento accanto al quale non è segnata alcuna notazione musicale, *Oberon e Puck*, presenta delle glosse che non sarà inopportuno riferire. Quando Oberon «si china su Demetrio addormentato» (così la didascalia, riportata anche nel *Quaderno*) e pronuncia la frase: «Fior scarlatto, ferito / dall'arco di Cupido, / forza la sua pupilla!», il regista annota: «läßt ein Blatt auf dem Auge fallen» ('lascia cadere un petalo sul suo occhio'). <sup>51</sup> All'ordine di Oberon a Puck di allontanarsi, affinché Elena e Lisandro, che sopraggiungono, non si accorgano di loro, Puck si ritira commentando: «Nulla v'è al mondo che ami / quanto il gioco bizzarro / della sorte». Con queste parole il folletto, suggerisce Reinhardt, 'torna ad arrampicarsi sull'albero' da cui aveva fatto capolino all'inizio del dialogo, la «quercia del Duca»: «klettert auf den Baum zurück».

Così nelle note di Reinhardt un gesto sottolinea una parola, un dettaglio della scena s'illumina accanto al personaggio. La cronaca che più risponde alle atmosfere evocate dal *Regiebuch*, e che conferma come nulla del minuzioso allestimento fosse lasciato al caso, è ancora quella di d'Amico, dalla quale leggiamo un ultimo stralcio:

La messinscena di Reinhardt sta al poema di Shakespeare suppergiù come le illustrazioni, poniamo, di Gustave Doré stanno al *Don Chisciotte* o all'*Orlando Furioso*. [...] Reinhardt, oltre e prima che una rappresentazione del dramma, ci ha dato una sorta di trasposizione visiva del poema. [...] Ha scelto un declivio del giardino di Boboli, e l'ha fatto diventare

<sup>49</sup> Ivi, p. 75d.

<sup>50</sup> Ivi, p. 76d.

<sup>51</sup> Ivi, p. 42d.

un sogno. [...] In primo piano, due grossi alberi dalle chiome giganti son diventati le quinte, e le luci hanno fatto il resto.<sup>52</sup>

Il gioco delle luci risveglia il giardino immerso nelle tenebre. «Concentrate or su questa or su quella zona, e via via graduate, suggerite, attenuate, variate sino a creare i più subitanei e impensati mutamenti di scena», le luci danno vita, col sapiente commento delle musiche, ai silenziosi ambienti boscherecci in cui si intrecciano le storie di Teseo e Ippolita, di Oberon e Titania, degli amanti e degli umili artigiani. «I prati veri son parsi campi eterei; gli alberi, punteggiati nella chioma da balenanti faville rosse, son diventati vivi». È questa l'atmosfera in cui dobbiamo immaginare frammenti come *Fata e Oberon e Puck*: «sulle aiuole correvano, senza toccar l'erba, le fate vestite di cielo» (sono i «vaghissimi costumi» di Titina Rota); e «appiat-tati dietro gli arbusti, o facendo i capitomboli giù per i pendii, o annidati sui rami degli alberi, ammiccavano gli spiriti folletti». Fra tutti, «saltellava e vagava, tra le fronde e sull'acque, Puck il beffardo ai cenni d'Oberon *deus ex machina*».<sup>53</sup> Non sarà un caso che proprio i «folletti evocati dal regista Max Reinhardt» siano il ricordo che più si è impresso nella fantasia del Montale narratore.

#### 4. *Le varianti (e le conferme) del Quaderno*

Come si trasforma il testo del '33 con il passaggio al *Quaderno di traduzioni*? Le varianti introdotte nel '48, si diceva, sono assai poche. Ma è proprio la stabilità generale del testo che possiamo assumere a referto fondamentale della collazione. Tale dato è la risposta a quanto ci si domandava da tempo sul piano più strettamente filologico, e che si può sintetizzare con le parole di Enrico Testa: «non si sa se e in quale misura l'autore sia intervenuto su traduzioni di così antica data in occasione del loro inserimento in volume».<sup>54</sup> Ora possiamo rispondere. L'intervento di Montale è stato minimo; e ciò prova, con l'inserimento di quei frammenti – e non d'altri – nel *Quaderno*, almeno l'alto grado di autorialità montaliana dei rispettivi segmenti nel libretto del 1933. In particolare, risulta confermata nella sostanza la

<sup>52</sup> D'Amico, *Cronache del Teatro*, cit., vol. II, pp. 243-244.

<sup>53</sup> Ivi, p. 244 (e p. 245 per il commento sui costumi).

<sup>54</sup> Montale, *Quaderno di traduzioni* (2021), cit., p. 151.

datazione, e non semplicemente dell'occasione, ma del testo che leggiamo sul *Quaderno*.

In che modo, dunque, Montale interviene sul testo del libretto? Determinanti sono, in primo luogo, le nuove scelte interpuntive. In alcuni frammenti esse muovono verso una maggiore pausazione della frase: «che raggio di luna trascorro» → «che raggio di luna, trascorro» (*Fata*); «qui nel bosco tra mortali / addormentata...» → «qui nel bosco, tra mortali / addormentata...» (*Oberon sveglia Titania*). In tali casi sembra che l'aggiunta delle virgole voglia bilanciare gli effetti di facile scorrevolezza procurati dalle diffuse isometrie interne che caratterizzano i frammenti più brevi: il risultato è quello di una maggiore sospensione, ricercata nei versi finali del frammento. Viceversa, è evidente l'intenzione di rendere più scorrevole e incisivo il lungo frammento di *Piramo e Tisbe*, non solo attraverso un alleggerimento della punteggiatura (o una sua modifica in senso espressivo), ma anche semplificando o addirittura rimuovendo le didascalie che intervallano i versi. Cadono così alcune virgole: «tra quante amano, vivono, ed hanno dolce aspetto» → «tra quante amano, vivono ed hanno dolce aspetto»; «e tu, spada, nel petto» → «e tu spada nel petto»; «ora venite a me, / con le mani di latte» → «ora venite a me / con le mani di latte». Entrano nel testo segni d'interpunzione espressiva: «quale orrendo spettacolo.» → «quale orrendo spettacolo!»; «Ed ora muori, muori, muori.» → «Ed ora muori, muori, muori...» «Squarciami il petto; / [...] / così Tisbe muore» → «Squarciami il petto – / [...] / così Tisbe muore». Coerentemente, risulta più drammatico il finale, dove l'intervento alleggerisce l'ultimo verso, in cui l'enfasi posta da Tisbe nell'accompagnare la propria morte era destinata a suscitare il riso del pubblico:

così Tisbe muore,  
amici. Addio, addio, addio, addio...

Il sovraccarico endecasillabo finale, col quale Flute-Tisbe sembra, comicamente, non decidersi a morire («Addio, addio, addio, addio...»), è riportato alla misura più discreta del settenario, chiuso dal punto fermo e non più dai puntini di sospensione:

così Tisbe muore,  
amici. Addio, addio.

Stessa logica sostiene la modifica delle didascalie, a partire da quella che accompagna la morte di Tisbe, che sul libretto era «*Cade di botto sul corpo di PIRAMO*» e nel *Quaderno* diventa, semplicemente, «*Muore*». Particolareggiate e umoristiche, le didascalie del *Sogno* del '33 si riducono il più possibile nel passaggio al frammento, uniformandosi alle scarse diciture del testo inglese adottato dal *Quaderno*, ma anche virando, nella nuova traduzione, al registro sublime: basti citare l'aulico «*Si trafigge*» in luogo non solo di «*Si uccide*», ma anche di un'illustrazione circostanziata come «*cerca il pugnale di PIRAMO per ferirsi*», che descrive Tisbe alle prese col maldestro suicidio. Il frammento diventa così una sorta di duetto tragico fra Piramo e Tisbe, accostabile piuttosto ai modi del melodramma che a quelli della commedia.<sup>55</sup>

Tanto gli interventi sui brani più brevi quanto quelli sul frammento di *Piramo e Tisbe* appaiono dunque perseguire, da direzioni opposte, un unico scopo: quello di uniformare il tono generale dei pezzi a un'unica rarefatta atmosfera di sogno, smussando le punte comiche della sequenza metateatrale e ponendo un freno ai più facili effetti di cantabilità nei passi in cui protagonisti sono gli spiriti del bosco. In questa cornice Montale ricerca, con altri piccoli mutamenti, una maggiore eleganza ritmico-sintattica dettata da soluzioni che riportano il *ductus* della frase a un più semplice livello di parlato, con l'effetto, tuttavia, di rompere proprio quegli automatismi ritmici che caratterizzavano la versione del '33: «e allor saremo / a farle in due la corte» → «e allor saremo / in due a farle la corte» (*Oberon e Puck*; l'inversione ripristina la posizione che era già nel *Regiebuch*, ma in un verso, lì, più lungo e ridondante); «Nulla v'è al mondo che ami quanto il gioco» → «Nulla è al mondo ch'io ami quanto il gioco» (*Oberon e Puck*); «via scivolan dall'urne» → «scivolan via dall'urne» (*Coro*).

A tali variazioni s'intreccia l'intenzione di rimuovere la patina arcaizzante di alcune scelte morfologiche, e forse anche di allontanare il sospetto di una traduzione a calco (bisogna infatti considerare che il lettore del *Quaderno* dispone del testo a fronte). Alla prima circostanza vanno ascritte le seguenti varianti: «giovine» → «giovane» (*Oberon e Puck*); «guancie ch'hanno» → «guance che hanno» (*Piramo e Tisbe*). Alla seconda, la tra-

<sup>55</sup> Si conferma pertanto l'analisi di Caporicci, *Montale e Shakespeare*, cit., pp. 183-184, condotta sulla base dei tagli e delle scelte traduttive rispetto al testo inglese. E abbiamo già osservato come l'accentuazione dell'elemento burlesco provenisse da una scelta di regia, già attenuata nel passaggio al libretto.

sformazione di «giro del globo» in «giro del mondo» in *Re delle Fate* (Shakespeare ha *to compass the globe*).

Un caso del tutto particolare è quello di una variante che sembra riportare il testo a una lezione meno espressiva. In *Oberon e Puck* leggiamo: «Fior scarlatta, ferito / dall'arco di Cupido, / forza la sua pupilla!». Il libretto recava la forma intensiva «sforza»; il *Regiebuch* ha «forza», che potrebbe essere tanto traccia di una prima scelta, quanto il risultato di una banalizzazione in sede di battitura. Ma se la base del testo del '48 è, come abbiamo visto, il libretto, perché non conservare la forma intensiva «sforza»? Forse perché è già presente in un'altra traduzione, anch'essa del '33, l'eliotiana *Figlia che piange*, e con un esito irrinunciabile: «Ella si volse, e col tempo d'autunno / sforzò per molti giorni la mia mente». Traduzione che appare anche più vicina all'originale, che poggia sul verbo *compel*: «She turned away, but with the autumn weather / compelled my imagination many days». Nel frammento shakespeariano, invece, la traduzione si allontana dall'immagine suggerita dal testo inglese, che ha «sink in apple of his eye», 'penetra nella sua pupilla'. Con «sforza» saremmo dunque in presenza di uno stilema attestato dal libretto e rimosso dalla versione del *Quaderno*, per dissimilazione dall'altra occorrenza nella *Figlia che piange*. L'impressione si rafforza se si tiene conto di un'altra corrispondenza, quella fra il «Sosta» incipitario della *Figlia che piange* («Sosta sul più alto piano della scala», «Stand on the highest pavement of the stair») e il verso «ma sosta e guarda» del libretto nella sequenza di *Piramo e Tisbe*, che nel *Quaderno* diverrà «ma guarda e sosta», con un *hysteron proteron* che allontana ulteriormente la traduzione dal corrispettivo inglese, già nel '33 ridotto per omissione («But stay, O spite! / But mark, poor knight»: manca la resa di «O spite!», 'oh dispetto!'). Anche in questo caso la traduzione dal *Sogno*, per sua natura più libera, potrebbe essersi prestata a una modifica assai più agevole che la versione eliotiana, dove il verbo è in posizione forte e l'equipollenza con l'originale è particolarmente marcata. *La figlia che piange* uscì su «Circoli» nel novembre-dicembre 1933, assieme al *Song for Simeon* già comparso in «Solaria». Queste minute coincidenze verbali – il verbo *sforzare* soprattutto – e la loro rimozione nel *Quaderno*, valgono anche, in negativo, come conferma d'autorialità delle sequenze del libretto.

Del resto, se i frammenti brevi possono associarsi, a distanza, ad altre piccole cose tradotte nel *Quaderno* (le due doppie quartine di Joyce e le

esili liriche di Guillen), i brani più lunghi trovano invece le loro segrete analogie con altre zone del libro, rendendo tutto il gruppo del *Midsummer* una sorta di *mise en abîme* anticipatrice di toni e generi: pur con tutte le distinzioni del caso, *Piramo e Tisbe* muove nella direzione dei recitativi eliotiani (in particolare, della *Figlia che piange*); e *l'a solo* di *Puck* potrebbe essere pronunciato da un più fortunato Billy Budd:

E noi spiriti erranti  
che dietro il carro di Ecate, la tripla,  
fuggiamo il sole ed inseguiamo in sogno  
notturni incanti,  
noi siamo allegri, oggi. Nessun topo  
turberà questa casa consacrata:  
io stesso resterò qui sulla porta  
con la granata.

(*Coro (Puck)*)

Ma forse è una finzione,  
un brutto sogno fatto ad occhi aperti.  
Me n'andrò alla deriva, suonerà  
la chiamata pel grog senza di me?  
[...]  
Ho sonno e l'alghe viscide faranno  
presto ad attorcigliarsi su di me.

(*Billy in catene*)

Sono, in fondo, due uscite di scena: identiche e contrarie.

La collazione offre infine la possibilità di compiere un piccolo recupero. Si tratta dei due versi omissi dal lamento di Tisbe, in luogo dei quali il lettore del *Quaderno* trova una serie di puntini:

[...] Ed il giglio  
delle tue labbra, il naso tuo vermiglio  
e le tue guance che hanno  
il colore del tasso, ahimè, si sfanno?  
.....  
Ora venite, o tre  
sorelle Parche, [...].

Sul libretto il testo si completava così:

[...] Ed il giglio  
delle tue labbra, il naso tuo vermiglio  
e le tue guancie ch'hanno  
il colore del tasso, ahimè si sfanno?  
Amanti singhiozzate. Del colore  
del porro erano gli occhi del mio amore.  
Ora venite, o tre  
sorelle Parche, [...].<sup>56</sup>

Abbiamo già notato, nel passaggio della sequenza al *Quaderno*, la semplificazione delle didascalie interne alle battute; ma è l'intera cornice del brano, in realtà, ad essere rimossa. Dallo spettacolo che la compagnia di Quince inscena alla corte di Teseo, Montale elimina tutte le battute del pubblico, che fungono da commento ironico alla recita degli artigiani. Così depurato e ricomposto, il frammento diventa, come si osservava, una sorta di duetto tragico fra i due amanti, in cui va perduto l'effetto comico di contrasto fra il soggetto sublime e la recitazione grossolana degli impacciati attori. L'esclusione dei due versi dalla battuta di Tisbe sembra inserirsi appunto in questa dinamica, e trovare ragione in una consapevole strategia di elazione lirico-tragica del brano, ottenuta per esclusione di tutti gli elementi suscettibili di generare effetti comici. Nel paragone pronunciato da Flute-Tisbe la comicità scaturisce non solo dal ridondante patetismo a buon mercato (l'«amanti singhiozzate» di Tisbe fa eco allo «scendete, lagrime» pronunciato da Piramo), ma anche dalla gestione goffamente lirica dei termini di comparazione, in cui si scontrano componenti nobili e volgari, fiori e ortaggi, il «giglio» e il «porro», e colori mal attribuiti, il giallo del «tasso» per le guance, il rosso della ciliegia, *cherry*, per il naso («vermiglio» nella traduzione, con scelta già di per sé elusiva). L'eliminazione dei due versi è dunque leggibile come un'ulteriore attenuazione, che ha decurtato il ritratto di Piramo del passaggio più smaccatamente comico, gli occhi «colore / del porro»: l'unico dettaglio irrimediabilmente fuori luogo anche in assenza di commenti.

---

<sup>56</sup> S33, p. 56. Identico il testo sul *Regiebuch*, salvo che per una diversa scansione del verso «il colore del tasso, ahimè si sfanno?», diviso in settenario e quinario: «il colore del tasso, / ahimè si sfanno?» (R33, p. 73d).



In virtù di questa conversione del frammento al modo lirico-tragico appare del tutto coerente l'allinearsi del testo al registro dominante della poesia montaliana di quegli anni, con effetti d'eco che il lettore del *Quaderno* non può non avvertire. Si consideri un'ultima espressione, sulla quale ci si è giustamente soffermati avvertendone l'appartenenza all'idioletto montaliano: «se reciso avete / nel sangue, con le forbici, il suo fiore». Sono ancora parole di Tisbe, e giustamente si è richiamato a confronto l'incipit del famoso mottetto, «Non recidere, forbice, quel volto», composto nel 1937.<sup>57</sup> Ma è, quella del *Midsummer*, un'anticipazione o una variante introdotta nel '48? Ora che siamo certi del testo e delle date, possiamo dire che il nesso *forbice-recidere* era presente sin dalla versione del '33. Non solo. L'inclusione dei frammenti del *Midsummer* nel *Quaderno di traduzioni* è di per sé un atto autoriale, e dà vita a una nuova occorrenza dell'immagine: il recupero del frammento sembra appunto voler confermare, a tanti anni dalla traduzione del '33 e dallo stesso mottetto, la familiarità di quell'immagine con il sistema stilistico montaliano. Viene a tracciarsi così, con vertice proprio nel *Quaderno*, una microstoria stilistica parallela alle tante che si possono ricavare – e che sono state infatti ricavate – dal libro del '48.<sup>58</sup> Nella traduzione shakespeariana il verbo *recidere* è protagonista di una ripresa equipollente a quella che, in inglese, unisce le battute di Piramo e Tisbe attraverso la parola *thread*: «O Fates, come, come, / cut *thread* and *thrum*» («Venite, furie insane, e *recidete* / questo stame»); «since you have shore / with shears his *thread* of silk» («se reciso avete, / nel sangue, con le forbici, il suo fiore»). Una parola così importante per la tenuta della traduzione non nasce dal nulla: incrocia un paradigma lessicale che, partendo dagli *Ossi* (il «coltello che recide» di *Mediterraneo* e il «taglio netto che recide» di *Crisalide*), approda al mottetto *Non recidere, forbice, quel volto...* delle *Occasioni* e infine alla *Bufera*, al «reciso / da te ogni gesto tuo» di *Due nel crepuscolo*, poesia del 1926 ultimata e stampata nel '43 su «Primato» e due anni dopo nella seconda edizione di *Finisterre*. Ci si può spingere però ancora più avanti e giungere al titolo di una lirica del *Quaderno di quattro anni* dedicata ad Arletta, *Per un fiore reciso*: che per il tema ci riporta anco-

<sup>57</sup> Caporicci, *Montale e Shakespeare*, cit., p. 185.

<sup>58</sup> Si veda l'introduzione di Testa alla sua edizione del *Quaderno*.

ra – nonostante l'usualità della metafora, già presente del resto in *Piramo e Tisbe* – al clima del mottetto e di *Due nel crepuscolo*.

Fra le prime esperienze di scavo «nel nostro pesante linguaggio polisillabico», la traduzione del *Midsummer* anticipa soluzioni che saranno tipiche, in generale, dei *Mottetti*, soprattutto nel modo in cui un improvviso cambio di ritmo imprime rilievo al finale del pezzo. Anche la *brevitas* che caratterizza i frammenti a più voci, con il loro rapido succedersi di battute in botta e risposta, sortisce effetti di rapidità analoghi a quelli dei *Mottetti*, o, più avanti, dei *Flashes e dediche* della *Buferà*. Non per nulla all'immagine coniata nell'*Intervista immaginaria* del 1946 – «la mia lotta per scavare un'altra dimensione nel nostro pesante linguaggio polisillabico» – Montale aggiunge: «Forse mi ha assistito la mia forzata e sgradita attività di traduttore». <sup>59</sup> Il riferimento è soprattutto alle versioni dall'inglese (una delle lingue meno polisillabiche che ci siano) e, al di là della connotazione negativa attribuita ai lavori di cassetta, cioè alle traduzioni di prosa, può essere esteso alle traduzioni poetiche, che hanno rappresentato, come lo stesso *Quaderno* sta a testimoniare, veri e propri cimenti di lingua e di stile. L'esperienza più vicina a quella del *Midsummer* è in tal senso offerta ancora da Shakespeare, dai *Sonnets*, non solo quelli tradotti – il 22, il 33 e il 48 – ma anche quelli semplicemente assimilati dalla memoria poetica: la loro affinità stilistica con i componimenti dell'arco *Occasioni-Buferà*, e del segmento *Mottetti-Finisterre* in particolare, è stata più volte sottolineata. <sup>60</sup>

Allo stesso modo si possono ora attestare con sicurezza al 1933 occorrenze – e saranno ancora le prime – di parole e stilemi destinati a fare storia nella poesia montaliana. La più notevole è «borro», in *Fata*, che assieme a «spini» dello stesso frammento si ritrova in *Il tuo volo* di *Finisterre*, nel «borro ch'entra sotto / la volta degli spini» (e, prima, in *Notizie dall'Amiata*, la lirica conclusiva delle *Occasioni*: «in fondo al borro / l'alluciolio della galassia»). Ma c'è anche un fenomeno sintattico come la dislocazione a destra nel «carro di Ecate, la tripla» di *Coro (Puck)*, che ricorre nell'analogia

<sup>59</sup> Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1482.

<sup>60</sup> In questa prospettiva cfr. almeno Gilberto Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 144-163; Isella, *Il giovane poeta*, cit.; Roberto Orlando, *Montale e i «Sonnets» shakespeariani*, in *Applicazioni montaliane*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001, pp. 7-40; Camilla Caporicci, «Something rich and strange». *Filigrane shakespeariane nell'opera di Eugenio Montale*, «Nuova rivista di letteratura italiana», a. XIV, n. 1-2, 2011, pp. 81-122.

formulazione degli «angeli di Tobia, i sette» della *Primavera hitleriana*, fra le *Silvae* della *Buferà*.<sup>61</sup>

La stessa operazione di ripresa e inclusione dei frammenti nel *Quaderno*, infine, può aver agito come stimolo a un rinfrescarsi della memoria stilistica: sarebbe questo il caso del «gioco / bizzarro della sorte» di *Oberon e Puck*, declinato in accezione più dolorosa nel «crudo / gioco della mia sorte» di *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*, una delle poesie per la Volpe nella *Buferà*. I *Madrigali privati*, che riprendono e rinnovano i modi dei *Mottetti*, sono composti quasi tutti nel 1949: un anno dopo la stampa del *Quaderno di traduzioni*. Il madrigale è della primavera del '49, e una sua prima versione dattiloscritta, datata 29 maggio, conserva una variante che è ancora più vicina, per sintassi e giacitura metrica, allo shakespeareano «gioco / bizzarro della sorte»: «gioco / crudele della sorte» (con «gioco», come nel frammento, in rima con «poco»)<sup>62</sup>.

Il recupero dei brani del *Midsummer* per il *Quaderno di traduzioni* è dunque ben più che il risarcimento di un'antica ingiustizia. È un atto autoriale forte, la restituzione di un tassello fondamentale alla storia della propria poesia. Qui più che mai il *Quaderno di traduzioni* appare un'opera-cerniera, un libro attraverso il quale Montale riprende e ricapitola, attraverso la voce dialogante dei poeti tradotti, modi e temi che lo identificano. Tale è la fisionomia del libro già nel 1948, quando l'edizione della Meridiana esce a tre anni dalla guerra e dal secondo *Finisterre*. Tale sarà, a maggior ragione, nel 1975, quando, accresciuto delle traduzioni più recenti, il *Quaderno* potrà presentarsi, ha scritto Testa, come una sorta di Giano bifronte, un libro che, nella sua costituzione composita e stratificata, «guarda sia al passato che al poco futuro che resta e così dà segno del primo come del secondo Montale».<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Sono ancora intuizioni di Caporicci che risultano così confermate: Caporicci, *Montale e Shakespeare*, cit., pp. 180 e 183.

<sup>62</sup> L'analoga fra il madrigale nella sua forma definitiva e il frammento era posta già da Caporicci, ivi, p. 181. Per la datazione del madrigale e per le sue varianti mi rifaccio a Maria Antonietta Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1998, pp. 101-102. L'iter così ricostruito non esclude la reminiscenza segnalata da Lonardi, dall'*Otello* di Verdi su libretto di Boito: «E credo l'uom gioco d'iniqua sorte», che potrebbe aver ispirato già la traduzione, assai libera, del passo shakespeareano (Gilberto Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, il Mulino, Bologna, 2003, p. 102).

<sup>63</sup> Montale, *Quaderno di traduzioni* (2021), cit., p. xvii.

## APPARATO: TESTO E VARIANTI DEI FRAMMENTI

Si riporta integralmente il testo dei frammenti secondo la lezione della terza edizione del *Quaderno*, l'ultima prima dell'inclusione nell'*Opera in versi*. Il testo non presenta varianti fra le tre edizioni, la prima del 1948 e le due del 1975.<sup>64</sup>

La lezione dell'*Opera in versi* non si discosta da quella delle tre edizioni del *Quaderno*, fatta eccezione per poche, marginali varianti interpuntive nelle didascalie (assenza del punto fermo dopo la parentesi, ma non in tutte), e per il mancato utilizzo della spaziatura fra versi e didascalie in *Oberon e Puck*. Non è riportato il testo a fronte, che nelle edizioni del *Quaderno* presenta una scansione degli spazi speculare a quella del testo italiano.<sup>65</sup>

Considerando il testo a fronte come elemento appartenente a tutti gli effetti alla forma-libro scelta da Montale (anche, in origine, in conformità dei criteri editoriali della Meridiana), si è inteso riprodurre i frammenti del *Midsummer* nella loro composita integrità, nel rispetto del «piano del libro progettato dall'autore», come si esprime Testa, che nella sua edizione include anche, per la medesima ragione, la traduzione della *Bufera* di Fernando Bandini posta a sigillo dell'edizione del 1975.<sup>66</sup> Si realizza così ancora una volta, come era nella stessa consapevole prospettiva dell'autore e del gruppo di amici che vide nascere il *Quaderno*, quella sorta di contraddizione in termini che portava Montale a concludere la *Nota* del '48 con le seguenti parole, poste appena dopo l'avvertenza circa la mancata «fedeltà letterale» della traduzione del *Midsummer*: «Di tutte le versioni s'è voluto, in ogni modo, pubblicare l'originale a fronte, per ragioni di uniformità».

I frammenti sono sei:

<sup>64</sup> Sulle due edizioni del 1975 (la seconda ampliata con un'ulteriore traduzione rispetto alle sei già aggiunte nella prima) si vedano le puntualizzazioni di Edoardo Esposito, *Un "Quaderno di traduzioni"*, «Per Leggere», n. 12, 2007, pp. 83-93. Non si tiene conto dell'edizione del 1982, che riproduce la seconda del 1975: cfr. Montale, *Quaderno di traduzioni* (2021), cit., p. 148.

<sup>65</sup> Eugenio Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1981<sup>2</sup>, pp. 714-720 (edizione conforme, per quanto attiene al *Midsummer*, alla prima edizione, non venale, del 1980). Qui il titolo del gruppo è «*Da Shakespeare, Midsummer-Night's Dream I (Frammenti di una riduzione)*».

<sup>66</sup> Montale, *Quaderno di traduzioni* (2021), cit., p. vi.

- 1) *Fata*
- 2) *Oberon e Puck*
- 3) *Oberon sveglia Titania*
- 4) *Re delle Fate*
- 5) *Piramo e Tisbe*
- 6) *Coro (Puck)*

Di ciascuno di essi si numerano non i versi ma le righe, per una più agevole considerazione di tutta la superficie testuale, paratesto compreso. Ogni frammento è accompagnato dalle varianti del *Regiebuch* e del libretto di scena. Segue il testo inglese secondo la lezione del *Quaderno*, anch'essa immutata nelle tre edizioni (solo nella terza è corretto un errato «Wat» in *Piramo e Tisbe*, 8).

Il *Regiebuch* contiene alcuni refusi, che si emendano tutti tacitamente a parte uno, parallelo (ma non identico) all'unico refuso che nel libretto coinvolge le sequenze interessate dal prelievo montaliano: tale refuso viene registrato in apparato in quanto vi corrisponde, sul testo del *Quaderno*, una scelta interpuntiva che si suppone operata per correzione. Riguarda le righe 30-31 del quinto frammento, *Piramo e Tisbe*.

Non si tiene conto degli *a capo* grafici presenti in alcuni brani del *Regiebuch*, riconoscibili, quando non dal rientro a destra, dall'evidente ametricità del taglio: essi appaiono finalizzati a distinguere a colpo d'occhio le parti in versi da quelle in prosa. Sono invece riportate in apparato le diverse scansioni metriche.

Il segno □ indica che il verso, sul *Quaderno*, è posizionato a gradino. Il segno ← indica, sul *Regiebuch* e sul libretto, assenza di gradino.

Di seguito la descrizione dei testimoni:

R33

*Regiebuch*

Fogli dattiloscritti sul solo *recto*, rilegati in un volume dalla copertina in pelle nera di 29 x 22,5 cm. A parte il primo, i fogli sono rilegati in modo che la facciata dattiloscritta in tedesco, posta a sinistra, resti affrontata con quella dattiloscritta in italiano, a destra (si alternano così coppie di pagine dattiloscritte a coppie di pagine bianche). La numerazione delle pagine, attribuita al solo *recto* dei fogli, si ripete identica per le pagine in tedesco e in italiano (le si indicherà come 1s, 1d, 2s, 2d...). Il testo dattiloscritto in tedesco è una traduzione letterale del testo italiano («Wörtliche

Übersetzung» si legge a matita, d'altra mano, a p. 1s). Su ciascun foglio del testo tedesco è incollato il ritaglio del corrispondente passo nella traduzione di August Wilhelm Schlegel, da un'edizione economica Reclam.<sup>67</sup> Un ritaglio del frontespizio di questa edizione (autore, titolo e traduttore) e l'elenco dei personaggi dalla medesima sono incollati al centro della prima pagina del dattiloscritto, concepita appunto come frontespizio. In cima alla pagina, un'intestazione manoscritta; al fondo, la data della prima rappresentazione; entrambe sono sormontate dal glifo che caratterizza gli autografi reinhardtiani.

Il frontespizio si presenta pertanto in questa forma (in corsivo e fra doppia barra i ritagli; la forma *ue* per *ü* e l'assenza di alcune maiuscole si devono alla grafia anticheggiante di Reinhardt): «[glifo] | Bearb.[eitet] fuer eine Auffuerung (italienisch) in den Boboli Garten | Florenz | (maggio musicale 1933) | Ischia, casamicciola, 7. mai 33 || *Ein Sommernachtstraum* | von | William Shakespeare | Übersetzt von | August Wilhelm v. Schlegel || Personen [segue elenco dei personaggi] || [glifo] | 31. mai 33.».

Numerose, in inchiostri e matite di colore diverso, le note manoscritte, talvolta accompagnate da schizzi dell'allestimento scenico. Il colore prevalente è il violetto delle note a penna, relative a spazi, atmosfere, musica, movimenti e recitazione degli attori; a lapis rosa, rosso e blu varie notazioni riguardanti le luci. Sull'ultima pagina (77d) si leggono due date in colori diversi, ciascuna sormontata da un glifo: «31.5.33» (a lapis rosa), «16. mai [soprascr. su april] 33 / Reg.Buch [segue parola illeggibile]» (in inchiostro violetto).

Si conservano infine, allegati al *Regiebuch*, cinque fogli sciolti, manoscritti, di altra mano, contenenti un «Wortschatz M.[ax] R.[einhardt]s f.[ür] “Sommernachtstraum”»: una lista bilingue, in tedesco e italiano, di espressioni relative alla mimica dei personaggi e all'intonazione delle battute.

I brani corrispondenti ai frammenti del *Quaderno* si trovano alle pp. 15d [Atto I, Scena III = *Fata*]; 41d, 42d [Atto II, Scena I = *Oberon e Puck*]; 57d [Atto II, Scena II = *Oberon sveglia Titania*]; 58d [Atto II, Scena II = *Re delle Fate*]; 71d, 72d, 73d [Atto II, Scena III = *Piramo e Tisbe*]; 75d, 76d [Atto II, Scena III = *Coro (Puck)*].

<sup>67</sup> Tale appare dallo stile tipografico, in assenza dei riferimenti bibliografici esclusi dalla porzione tagliata. Un'edizione Reclam del '21 è conservata anche nel Fondo Ojetti: William Shakespeare, *Ein Sommernachtstraum*, Übersetzt von August Wilhelm v. Schlegel, Leipzig, Reclam, 1921 (FO 7962).

S33

*Sogno di una notte d'estate*, commedia di Guglielmo Shakespeare, riduzione teatrale di Max Reinhardt, traduzione italiana di Paola Ogetti, Firenze, Tipografia Enrico Aiani, 1933.

In copertina e nel frontespizio: «CITTÀ DI FIRENZE | MAGGIO MUSICALE FIORENTINO | 1933 – XI | SOGNO | DI UNA NOTTE D'ESTATE | COMMEDIA DI | GUGLIELMO SHAKESPEARE | RIDUZIONE TEATRALE | DI MAX REINHARDT | TRADUZIONE ITALIANA | DI PAOLA OGETTI | FIRENZE | TIPOGRAFIA ENRICO AIANI | 1933 – XI».

Alle pp. 5-6, dopo l'indicazione di luogo, data e ora della prima, sono accreditate le varie componenti autoriali dello spettacolo.<sup>68</sup>

I brani scelti per il *Quaderno* si trovano alle pp. 15 [Atto I, Scena III = *Fata*]; 33 [Atto II, Scena I = *Oberon e Puck*]; 43 [Atto II, Scena II = *Oberon sveglia Titania*]; 44 [Atto II, Scena II = *Re delle Fate*]; 54-56 [Atto II, Scena III = *Piramo e Tisbe*]; 57-58 [Atto II, Scena III = *Coro (Puck)*].

QT48

Eugenio Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948 (settembre), pp. 25-57.

Titolo del gruppo: «da | SHAKESPEARE | Frammenti di una riduzione | del *Midsummer-Night's Dream*».

Testo a fronte.

QT75<sup>1</sup>

Eugenio Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1975 (I edizione: settembre), pp. 23-41.

Titolo del gruppo: «da SHAKESPEARE | *Midsummer-Night's Dream* | (frammenti di una riduzione)».

Testo a fronte.

QT75<sup>2</sup>

Eugenio Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1975 (II edizione: dicembre), pp. 23-41.

Titolo del gruppo: lo stesso che in QT75<sup>1</sup>.

Testo a fronte.

---

<sup>68</sup> Cfr. *supra*, nota 21.

TESTO E VARIANTI

Testo di tutti i frammenti e testo inglese secondo QT75<sup>2</sup> (= QT48, QT75<sup>1</sup>).

1) *Fata*

- 1 FATA
- 2 Tra boschi e tra spini,
- 3 tra mura e giardini,
- 4 tra fuochi e sorgenti,
- 5 sul colle e sul borro,
- 6 dove m'aggrada, più rapida
- 7 che raggio di luna, trascorro.
- 8 .....

Varianti di R33:

7. luna,] luna

Varianti di S33:

7. luna,] luna

Testo inglese:

- 1 FAIRY
- 2 Over hill, over dale,
- 3 thorough bush, thorough brier,
- 4 over park, over pale,
- 5 thorough flood, thorough fire,
- 6 I do wander every where,
- 7 swifter than the moon's sphere
- 8 .....

2) *Oberon e Puck*

- 1 OBERON
- 2 (*si china su Demetrio addormentato*).



3  
4 Fior scarlatto, ferito  
5 dall'arco di Cupido,  
6 forza la sua pupilla!  
7 E s'egli la sua bella  
8 ricerchi, gli appaia ella  
9 come Venere in cielo quando brilla.  
10 .....  
11  
12 (*Riappare Puck*).  
13  
14 PUCK  
15 Sovrano della nostra aerea banda,  
16 ecco Elena s'avanza  
17 e il giovane da me tratto in errore  
18 la richiede d'un pegno del suo amore.  
19 Anche su questo poseremo gli occhi?  
20 Come sono, mio Dio, gli uomini, sciocchi!  
21  
22 OBERON  
23 Discòstati; il rumore ch'essi fanno  
24 può risvegliar Demetrio.  
25  
26 PUCK  
27 E allor saranno  
28 in due a farle la corte,  
29 e non sarà spettacolo da poco.  
30 Nulla è al mondo ch'io ami quanto il gioco  
31 bizzarro della sorte.  
32 .....

Varianti di R33:

- 17. e il giovane da me tratto in errore] e il giovin da me tratto / in errore,
- 20. Come sono, mio Dio, gli uomini, sciocchi!] Come sono, mio Dio, gli uomini, / sciocchi!
- 27. □ E allor saranno] ← E allor saranno
- 28. in due a farle la corte,] a lei attorno in due a farle la corte
- 29. e non sarà spettacolo da poco.] e non sarà spettacolo / da poco.

30-31. Nulla è al mondo ch'io ami quanto il gioco / bizzarro della sorte.]  
Nulla v'è al mondo che ami / quanto il gioco bizzarro / della sorte.

Varianti di S33:

- 6. forza] sforza
- 17. giovane] giovine
- 27. □ E allor saranno] ← E allor saranno
- 28. in due a farle la corte,] a farle in due la corte,
- 30. Nulla è al mondo ch'io ami quanto il gioco] Nulla v'è al mondo che ami  
quanto il gioco

Testo inglese:

- 1 OBERON
- 2 (*squeezing the flower on Demetrius's eyelids*).
- 3
- 4 Flower of this purple dye,
- 5 hit with Cupid's archery,
- 6 sink in apple of his eye.
- 7 When his love doth espy,
- 8 let her shine as gloriously
- 9 as the Venus of the sky.
- 10 .....
- 11
- 12 (*Re-enter Puck*).
- 13
- 14 PUCK
- 15 Captain of our fairy band,
- 16 Helena is here at hand,
- 17 and the youth, mistook by me,
- 18 pleading for a lover's fee.
- 19 Shall we their fond pageant see?
- 20 Lord, what fools these mortals be!
- 21
- 22 OBERON
- 23 Stand aside: the noise they make
- 24 will cause Demetrius to awake.

25  
26 PUCK  
27 Then will two at once woo one;  
28 that must needs be sport alone.  
29 And those things do best please me  
30 that befall preposterously.  
31 .....

3) *Oberon sveglia Titania*

1 OBERON  
2 .....  
3 Sii qual fosti in passato,  
4 come vedesti un dì torna a vedere.  
5 Il germoglio di Diana ha tal potere  
6 se col fior di Cupido s'è incontrato.  
7 .....

Varianti di R33:

6. se col fior di Cupido s'è incontrato.] se col fior di Cupido / s'è incontrato.

Nessuna variante in S33.

Testo inglese:

1 OBERON  
2 .....  
3 Be as thou wast wont to be:  
4 see as thou wast wont to see.  
5 Dian's bud o'er Cupid's flower  
6 hath such force and blessed power.  
7 .....

4) *Re delle Fate* [*Re delle Fate...* in QT48]<sup>69</sup>

- 1 PUCK
- 2 Re delle fate, il richiamo
- 3 dell'allodola senti!
- 4
- 5 OBERON
- 6 Ed ora tristi e silenti
- 7 l'ombra notturna seguiamo,
- 8 il giro del mondo, più rapidi
- 9 che raggio di luna, a compire.
- 10
- 11 TITANIA
- 12 Vieni, o sposo; e nel fuggire
- 13 dimmi come fui trovata
- 14 qui nel bosco, tra mortali
- 15 addormentata...
- 16 .....

Varianti di R33:

2. fate] Fate
8. mondo,] globo
9. luna,] luna
14. bosco,] bosco

Varianti di S33:

8. mondo,] globo,
14. bosco,] bosco

Testo inglese:

- 1 PUCK
- 2 Fairy king, attend, and mark:

---

<sup>69</sup> Nel testo delle tre edizioni i titoli sono in maiuscolo. La maiuscola di «*Fate*» si ricava dall'indice. Nell'*Opera in versi* il titolo è *Re delle fate*.

3 I do hear the morning lark.  
4  
5 OBERON  
6 Then, my queen, in silence sad,  
7 trip we after night's shade:  
8 we the globe can compass soon,  
9 swifter than the wand'ring moon.  
10  
11 TITANIA  
12 Come, my lord; an in our flight,  
13 tell me how it came this night  
14 that I sleeping here was found  
15 with these mortals on the ground.  
16 .....

5) *Piramo e Tisbe*

1 PIRAMO  
2 O luna per la tua luce solare  
3 ti ringrazio e perché sì bella splendi,  
4 e ne' tuoi raggi aurei m'appare  
5 lo sguardo della mia Tisbe più vera.  
6 Ma guarda e sosta,  
7 povero cavaliere,  
8 quale orrendo spettacolo! Oh sciagura!  
9 Vedete, occhi? È possibile?  
10 Cara anatrella!  
11 Il tuo mantello  
12 tinto di sangue, ahimè?  
13 Venite, furie insane, e recidete  
14 questo stame;  
15 schiacciate tutto, tutto distruggete!  
16 .....  
17 O natura perché hai fatto i leoni?  
18 È un leone che ha ucciso la mia cara,  
19 colei che è, no... no... che fu più rara  
20 tra quante amano, vivono ed hanno dolce aspetto.  
21 Scendete, lagrime,

22 e tu spada nel petto  
23 entrambi a manca, dove  
24 saltella il cuore.  
25  
26 *(Si trafigge).*  
27  
28 Così Piramo muore...  
29 Ora son morto, son volato via,  
30 l'anima è in cielo;  
31 fuggi tu, luna,  
32  
33 *(Esce il chiaro di luna).*  
34  
35 e scenda sulla lingua  
36 il gelo.  
37 Ed ora muori, muori, muori...  
38  
39 *(Muore).*  
40  
41 TISBE  
42 Dormi, amore, o sei morto?  
43 Oh sorgi Piramo  
44 e parla! Taci? Dunque coprirà  
45 una tomba i tuoi dolci occhi? Ed il giglio  
46 delle tue labbra, il naso tuo vermiglio  
47 e le tue guance che hanno  
48 il colore del tasso, ahimè, si sfanno?  
49 .....  
50 Ora venite, o tre  
51 sorelle Parche, ora venite a me  
52 con le mani di latte  
53 rese scarlatte se reciso avete  
54 nel sangue, con le forbici, il suo fiore.  
55 Taci, lingua, soccorrermi  
56 puoi sol tu, brando mio.  
57 Squarciami il petto –  
58  
59 *(Si trafigge).*  
60  
61 così Tisbe muore,

62 amici. Addio, addio.

63

64 (*Muore*).

Varianti di R33:

6. guarda e sosta] sosta e guarda

8. spettacolo!] spettacolo.

9. Vedete,] Vedete

12. ahimè?] ahimè!

14. stame;] stame:

19. no... no...] no... no...,

22. tu spada] tu, spada,

26. (*Si trafigge*).] (*si uccide*)

28. Così Piramo muore...] Così Piramo muore... (*lascia cadere il pugnale e raggiunge barcollando la tomba di Nino per cadervi dentro*)

33. *chiaro di luna*] *Chiaro di Luna*

35. □ e scenda sulla lingua] ← e scenda sulla lingua

37. □ Ed ora muori, muori, muori...] ← Ed ora muori, muori, muori.

39. (*Muore*).] (*Si copre il viso*)

44. Taci? Dunque coprirà] Taci? (*Scopre il volto di Piramo*) Dunque coprirà

47. guance che hanno] guancie ch'hanno

48. il colore del tasso, ahimè, si sfanno?] il colore del tasso, / ahimè si sfanno? / Amanti singhiozzate. Del colore / del porro erano gli occhi del mio amore. (*Piange*)

51. me] me,

56. tu,] tu

57. petto -] petto

59. (*Si trafigge*).] (*cerca il pugnale di Piramo e non trovandolo deve ferirsi colla sciabola*)

62. amici. Addio, addio.] amici, addio, addio, addio, addio...

64. (*Muore*).] (*Cade di botto sul corpo di Piramo*)

(30-31. cielo; / fuggi] cielo. / fuggi)

Varianti di S33

6. guarda e sosta] sosta e guarda  
 8. spettacolo!] spettacolo.  
 19. no... no...] no... no...,  
 20. vivono] vivono,  
 22. tu spada] tu, spada,  
 26. (*Si trafugge*.)] (*Si uccide*).  
 28. Così Piramo muore...] Così Piramo muore... / (*Lascia cadere il pugnale e raggiunge barcollando la tomba di Nino per cadervi dentro*).  
 33. (*Esce il chiaro di luna*.)] (*Esce il CHIARO DI LUNA*)  
 35. □ e scenda sulla lingua] ← e scenda sulla lingua  
 37. □ Ed ora muori, muori, muori...] ← Ed ora muori, muori, muori.  
 39. (*Muore*.)] (*Si copre il viso*).  
 47. guance che hanno] guancie ch'hanno  
 48. il colore del tasso, ahimè, si sfanno?] il colore del tasso, ahimè si sfanno? / Amanti singhiozzate. Del colore / del porro erano gli occhi del mio amore. (*Piange*).  
 51. me] me,  
 57. petto –] petto;  
 59. (*Si trafugge*.)] (*cerca il pugnale di PIRAMO per ferirsi*)  
 62. amici. Addio, addio.] amici. Addio, addio, addio, addio...  
 64. (*Muore*.)] *Cade di botto sul corpo di PIRAMO*.

(30-31. cielo; / fuggi] cielo, / Fuggi)

Testo inglese:

- 1 PYRAMUS  
 2 Sweet moon, I thank thee for thy sunny beams;  
 3 I thank thee, moon, for shining now so bright;  
 4 For, by thy gracious, golden, glittering gleams,  
 5 I trust to take of truest Thisby sight.  
 6 But stay, O spite!  
 7 But mark, poor knight,  
 8 What dreadful dole is here!



9 Eyes, do you see?  
10 How can it be?  
11 O dainty duck! O dear!  
12 Thy mantle good,  
13 what, stained with blood?  
14 Approach, ye Furies fell!  
15 O Fates, come, come,  
16 cut thread and thrum;  
17 quail, crush, conclude, and quell!  
18 .....  
19 O, wherefore, Nature, didst thou lions frame?  
20 Since lion vile hath here deflowered my dear:  
21 which is – no, no – which was the fairest dame  
22 that lived, that loved, that liked, that looked with cheer.  
23 Come, tears, confound;  
24 out, sword, and wound  
25 the pap of Pyramus:  
26 ay, that left pap,  
27 where heart doth hop.  
28  
29 (*Stabs himself*).  
30  
31 Thus die I, thus, thus, thus.  
32 Now am I dead,  
33 now am I fled;  
34 my soul is in the sky.  
35 Sun, lose thy light!  
36 Moon, take thy flight!  
37  
38 (*Exit Moonshine*).  
39  
40 Now die, die, die, die, die.  
41  
42 THISBE  
43 Asleep, my love?  
44 What, dead, my dove?  
45 O Pyramus, arise!  
46 Speak, speak. Quite dumb?  
47 Dead, dead? A tomb  
48 must cover thy sweet eyes.

49 These lily mows,  
50 this cherry nose,  
51 these yellow cowslip cheeks,  
52 are gone, are gone.  
53 .....  
54 O Sisters Three,  
55 come, come to me,  
56 with hands as pale as milk;  
57 lay them in gore,  
58 since you have shore  
59 with shears his thread of silk.  
60 Tongue, not a word:  
61 come, trusty sword;  
62 come, blade, my breast imbrue.  
63  
64 (*Stabs herself*).  
65  
66 And, farewell, friends;  
67 thus Thisby ends;  
68 adieu, adieu, adieu.  
69  
70 (*Dies*).

6) *Coro (Puck)*

1 PUCK  
2 Ruggè il leone affamato,  
3 il lupo alla luna ùlula  
4 e russa l'aratore che ha passato  
5 il giorno sul lavoro.  
6 Ora i tizzoni consumati splendono  
7 ed uno strider di civetta sale  
8 al cielo, e al poveretto che languisce  
9 in miseria, ricorda il funerale.  
10 Ecco l'ore notturne  
11 in cui le tombe s'aprono e i fantasmi  
12 scivolan via dall'urne  
13 dei camposanti.  
14 E noi spiriti erranti

15 che dietro il carro di Ecate, la tripla,  
16 fuggiamo il sole ed inseguiamo in sogno  
17 notturni incanti,  
18 noi siamo allegri, oggi. Nessun topo  
19 turberà questa casa consacrata:  
20 io stesso resterò qui sulla porta  
21 con la granata.

Varianti di R33:

3. ùlula] ùlula,  
8. cielo,] cielo  
9. miseria,] miseria  
12. scivolan via] via scivolan

Varianti di S33:

12. scivolan via] via scivolan

Testo inglese:

1 PUCK  
2 Now the hungry lion roars,  
3 and the wolf behowls the moon;  
4 whilst the heavy ploughman snores,  
5 all with weary task fordone.  
6 Now the wasted brands do glow,  
7 whilst the screech-owl, screeching loud,  
8 puts the wretch that lies in woe  
9 in remembrance of a shroud.  
10 Now it is the time of night,  
11 that the graves, all gaping wide,  
12 every one lets forth his sprite,  
13 in the church-way paths to glide;  
14 and we fairies, that do run  
15 by the triple Hecate's team,  
16 from the presence of the sun,  
17 following darkness like a dream,

- 18 now are frolic: not a mouse  
19 shall disturb this hallowed house:  
20 I am sent, with broom, before,  
21 to sweep the dust behind the door.

### Appendice Altre sequenze in versi nel *Sogno del 1933*

Di seguito si riportano le altre sequenze in versi del *Sogno di una notte d'estate* nell'edizione del 1933. Pur nella consapevolezza che esse sono il risultato di un palinsesto traduttivo i cui elementi di autorialità restano indiscernibili, si è ritenuto opportuno riprodurle come documento della complessa superficie testuale sulla quale Montale si è trovato a operare la selezione del 1948.

Si nota peraltro almeno una corrispondenza assimilabile a quelle che già uniscono due dei frammenti del *Quaderno*. In *Fata* e in *Re delle Fate* – frammenti tematicamente affini – si ripete, anche nella giacitura metrico-sintattica, una formula: «più rapida / che raggio di luna» (*Fata*), «più rapidi / che raggio di luna» (*Re delle Fate*). È resa in tal modo un'espressione già parzialmente formulare in Shakespeare: «swifter than the moon's sphere», «swifter than the wand'ring moon». Analogamente, la sequenza che incomincia col verso «Cercai nel bosco e non vidi» presenta un'espressione (in fin di verso e in rima) che ricorre anche nel frammento *Oberon e Puck*:

Notte e silenzio! Chi viene?  
Diresti qualcuno d'Atene,  
agli abiti. Forse colui  
che disprezzava *la bella...*  
Ed ecco *m'appare pur ella*  
dormente sull'umide zolle.  
(*Cercai nel bosco...*)

E s'egli *la sua bella*  
ricerchi, *gli appaia ella*  
come Venere in cielo quando brilla.  
(*Oberon e Puck*)

Analoga, peraltro, è l'estensione consonantica alla rima limitrofa («zolle»: «volle»; «pupilla»: «brilla»). In entrambi i passi è Puck a parlare. L'eco interna al testo italiano è tanto più rilevante sul piano stilistico in quanto non è motivata da un'analogia corrispondenza nel testo inglese, che ha, rispettivamente,

This is he, my master said,  
despiséd the Athenian maid:  
and here the maiden, sleeping sound,  
on the dank and dirty ground.

e

When his love doth espy,  
let her shine as gloriously  
as the Venus of the sky.

La chiave dell'affinità tra le due sequenze del libretto (e quindi tra *Cercai nel bosco...* e *Oberon e Puck*) è nel verbo *apparire*, cui si accompagna, in *Oberon e Puck*, un altro verbo molto rappresentato nell'opera montaliana, *brillare*, che conta, come osservava già Caporicci, ben diciotto occorrenze, «anche in riferimento all'apparizione dell'amata». <sup>70</sup> Ciò che congiunge i due passi è insomma il motivo epifanico, così caratteristico della poesia di Montale, specie fra le *Occasioni* e la *Buferà*, ma con qualche anticipazione già negli *Ossi*. In *Cercai nel bosco...* il giro di frase si mostra assai più debole: manca la pregnanza espressiva e tematica impressa al futuro *Oberon e Puck* dall'associazione fra l'atto dell'apparire e quello del brillare. Al di là delle questioni di attribuzione, è proprio la presenza di un'immagine così connotata che sembra aver favorito, a distanza di tanti anni, la scelta del frammento.

DAL SOGNO DI UNA NOTTE D'ESTATE (S33)

1) Bottom si esercita in un ruolo tragico (atto I, scena II, p. 13):

---

<sup>70</sup> Caporicci, *Montale e Shakespeare*, cit., p. 181, nota 31.

Rupi che squassano  
ed esplosioni  
le mura battono  
delle prigioni.  
Dal carro aereo  
Febo s'affaccia  
e i Fati torbidi  
da noi discaccia.

2) Oberon incanta Titania (atto I, scena IV, p. 21):

Ama al risveglio ciò che tu vedrai,  
amalo più che puoi e più che sai;  
e sia lince orso gatto o leopardo  
od irsuto cinghiale, se il tuo sguardo  
lo incontri, quello resti il tuo diletto.  
Sorgi, e accanto ti stia un essere abietto.

3) Puck incanta Lisandro (atto I, scena IV, p. 22):

Cercai nel bosco e non vidi  
ateniese alcuno su' cui occhi  
saggiar se il mio fiore dia febbre  
d'amore a chi lo tocchi.  
Notte e silenzio! Chi viene?  
Diresti qualcuno d'Atene,  
agli abiti. Forse colui  
che disprezzava la bella...  
Ed ecco m'appare pur ella  
dormente sull'umide zolle.  
Oh cara! certo non volle  
distendersi accanto a un crudele.  
*(Spreme il fiore sulle palpebre di LISANDRO).*  
Zotico, fa' ch'io metta  
sulle tue ciglia quanto  
più possa del mio incanto  
e il sonno non vi scenda più. Risvegliati,  
m'allontano.  
Oberon ora m'occorre.

4) Le prove della *Pietosissima commedia*: Bottom-Piramo e Flute-Tisbe (atto I, scena V, p. 27):

Odoroso profumo i fiori spandono  
come il respiro tuo, Tisbe diletta.  
Qual voce si alza? Un solo istante aspetta  
e poi tornerò qui.

[...]

Piramo, bianco  
più del giglio, splendente come rosa,  
amico qual puledro non mai stanco;  
amato, o come gemma, sulla tomba  
mi sia dato incontrarti di Ninì.

5) Puck insegue gli artigiani (atto I, scena V, p. 28):

Vi seguirò, vi condurrò d'attorno  
tra paludi, tra boschi e tra sterpeti.

6) Canzone di Bottom trasformato in asino (atto I, scena V, p. 28):

Il merlo ch'è tinto di nero  
e ha il becco giallino,  
il tordo che canta sincero,  
e, scarso di piume, il reattino.

7) Puck irride gli amanti (atto II, scena I, p. 39):

Su e giù, qua e là,  
dovunque va,  
Puck il folletto  
vi condurrà...

8) Puck al sopraggiungere di Ermia (atto II, scena I, p. 41):

Tre soli? Se ne aggiunge

un'altra e siamo a quattro.  
Eccola qui che giunge...  
Cupido è un gran briccone  
se alle donne fa perder la ragione.

9) Puck disincanta Lisandro (atto II, scena I, pp. 41-42):

Sul terreno  
dormi appieno:  
i tuoi occhi  
fa ch'io tocchi,  
dolce amante, col mio farmaco.  
(*Unge gli occhi di LISANDRO col succo d'amore*).  
E più tardi  
negli sguardi  
dell'amante  
tante e tante  
gioie al sorgere troverai.  
E il proverbio che va di bocca in bocca  
e dà ad ognuno quello che gli tocca.  
Questo che Puck ha detto  
certo non farà calo:  
ogni vite ha il suo palo,  
e tutto porterà foglia e fioretto.

10) Quince recita il prologo della *Pietosissima commedia* (atto II, scena III, p. 49):

Urtarvi non è nostro desiderio,  
signori, presentarci anzi vogliamo  
di buona voglia. Il nostro scopo è serio:  
dimostrar gusto e buona volontà.

11) Quince «fa da buttafuori» (atto II, scena III, p. 50):

Leone, chiar di luna, muro e amanti  
vengano avanti e parlino di sé.

12) Snout interpreta il Muro (atto II, scena III, p. 50):



Ora vedrete come  
avvenga che io stesso, Snout di nome,  
in questo dramma rappresenti il muro:  
un po' di calce addosso, in mano un sasso,  
e il muro è pronto; e questa è la fessura (*apre le dita*)  
che ai sospir degli amanti schiude il passo.

13) Piramo e Tisbe si parlano attraverso il Muro, che infine esce di scena  
(atto II, scena III, pp. 50-52):

BOTTOM (PIRAMO)  
O tetra e nera notte che non manchi  
mai dopo la giornata.  
O notte, ahimè, temo che la promessa  
abbia Tisbe obliata!  
E tu muro dolcissimo ed amato  
che dalle mie dividi le terre di suo padre,  
mostrami una fessura tra cui possa  
lo sguardo insinuar. (*Il MURO obbedisce*)  
Che veggo io mai? Nessuna Tisbe, ahimè!  
Sii maledetto, tristo muro, se  
tra i tuoi sassi il mio bene non appare...

[...]

FLUTE (TISBE)  
O muro quante volte m'udisti piangere  
perché mi dividevi dal mio dolce Piramo!  
Con labbra di ciliegia ho baciato spesso  
sulle tue pietre la calce ed il gesso.

BOTTOM (PIRAMO)  
Un suono! Allo spiraglio sto in ascolto  
se mi giunga il sussurro del suo volto.  
Tisbe!

FLUTE (TISBE)  
Amor mio! Sei tu il mio amore, credo.

BOTTOM (PIRAMO)  
Pensa quello che vuoi: io son Lisandro  
e ti sarò sempre fedele.

FLUTE (TISBE)  
Ed io  
com'Elena finché m'uccida il fato.

BOTTOM (PIRAMO)  
Tanto fedele a Procro non fu Safalo.

FLUTE (TISBE)  
Come Safalo a Procro, io con te.

BOTTOM (PIRAMO)  
Oh baciami attraverso lo spiraglio  
di questo vile muro!

FLUTE (TISBE)  
Se non sbaglio,  
bacio un buco nel muro e non due labbra.

BOTTOM (PIRAMO)  
Ti vedrò sulla tomba di Nini?

FLUTE (TISBE)  
Per la vita e la morte sia così.

*Escono* PIRAMO e TISBE.

SNOUT (il MURO)  
Ho finito la parte, la mia presenza è vana.  
Guardate come un muro s'allontana.

*Esce* il MURO.

14) Snug nei panni del Leone (atto II, scena III, p. 53):

Dame gentili che d'orror tremate

se un topolino striscia sul terreno,  
non scotetevi troppo, non turbatevi  
se un leone tra poco ruggirà.  
Sappiate che son io, Snug, falegname  
e leone non sono, maschio o femmina,  
che se fossi, qui giunto ad un certame,  
di me dovrete avere gran pietà.

15) Il Chiaro di Luna presenta se stesso (atto II, scena III, p. 53):

Questa lanterna è la cornuta luna  
e l'uomo nella luna io rappresento.

16) Danza finale di Oberon e Titania (atto II, scena III, p. 58):

OBERON  
Ribrillate intorno, fuochi,  
allegrate i nostri cor,  
danzi ogni elfo, più leggero  
che farfalla intorno ai fior.  
Fino a tardi danze e giuochi  
ci preparino all'amor.

TITANIA (*a* OBERON).  
Ripetiamo il ritornel,  
è ogni nota un'armonia;  
il tripudio s'alzi al ciel,  
benedetto l'amor sia.  
(*Canzone e danza*).  
Ora andiamo, via di qui,  
tutti incontro al far del dì.

17) *Epilogo, detto da Puck* (pp. 58-59):

Se le nostre parvenze offesi v'hanno,  
immaginate, e poco sarà il danno,  
che quanto vi comparve qui davanti  
fu inganno e che sognaste tutti quanti.  
E il pigro e ingenuo spunto

che in sogno abbiamo assunto  
perdonateci, e noi sapremo fare  
del nostro meglio poi per riparare.  
E parola di Puck, di uomo onesto,  
se a noi felici c'è capitato anche questo,  
di sfuggire alla lingua del serpente,  
rimedieremo, dico, immantinente.  
Finito è lo spettacolo e l'incanto.  
Ora, o Signori, addio; ma siate umani:  
salutate col batter delle mani  
questa nostra fatica e il dio del canto.

etatasciore@gmail.com

### *Riferimenti bibliografici*

Maria Alberti, *Teatro all'aperto – Teatro di stato: il Sogno di Reinhardt a Boboli (1933) come antefatto ai temi dibattuti dal Convegno Volta (Roma 1934)*, in *Boboli 90. Atti del convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino*, Firenze, Edifir, 1991, 2 voll., vol. I, pp. 371-381.

Anna Anzi, «*Midsummer Night's Dream*». *Il Sogno shakespeariano nell'interpretazione di Max Reinhardt*, in *Shakespeare al cinema*, a cura di Isabella Imperiali, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 57-63.

Carla Arduini, *Reinhardt in Italia*, in *Presenza e ricadute della Grande Regia in Italia*, a cura di Mirella Schino, 2005, <https://culturateatrale.scienzeumane.univaq.it/index.php?id=3015>.

*La tournée italiana di Max Reinhardt del 1932*, «Teatro e Storia», a. XXII, n. 29, 2008, pp. 193-212.

Leonardo Bragaglia, *Shakespeare in Italia. Personaggi ed interpreti. Fortuna scenica del teatro di William Shakespeare in Italia 1972-2005*, Bologna, Persiani, 2005.

Moreno Bucci, *Nascita e sviluppo del Maggio Musicale Fiorentino nel Ventennio fascista*, in *Il maggio Musicale Fiorentino. Pittori e scultori in scena*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1985, pp. 201-214.

- Le carte di un teatro. L'archivio storico del Teatro Comunale di Firenze e del Maggio Musicale Fiorentino, 1928-1952*, inventario a cura di Maria Alberti e Chiara Toti, con la collaborazione di Benedetta Ridi, Firenze, Olschki, 2008, 2 voll.
- Camilla Caporicci, «Something rich and strange». *Filigrane shakespeariane nell'opera di Eugenio Montale*, «Nuova rivista di letteratura italiana», a. XIV, n. 1-2, 2011, pp. 81-122.
- Montale e Shakespeare: fra traduzione e creazione poetica. I «Frammenti» tradotti da «A Midsummer Night's Dream». Con testi rari*, «Strumenti critici», a. XXXII, n. 2, 2017, pp. 171-191.
- Franco Contorbia, *Immagini di Pastonchi nel Novecento*, in *Ricordo di Francesco Pastonchi (1874-1953)*, a cura di Carlo Carena, Franco Contorbia, Marziano Guglielminetti, Novara, Interlinea, 1999, pp. 37-62.
- Silvio d'Amico, *Shakespeare nel Giardino di Boboli*, in *Cronache del Teatro*, a cura di Eugenio Ferdinando Palmieri e Sandro d'Amico, Bari, Laterza, 1964, 2 voll., vol. II, pp. 239-246.
- Edoardo Esposito, *Un "Quaderno di traduzioni"*, «Per Leggere», n. 12, 2007, pp. 83-93.
- Massimo Germani, *Il I° Maggio Musicale Fiorentino (1933). Max Reinhardt e lo shakespeariano «Sogno di una notte di mezza estate» a Boboli, tra rinnovamento registico e innovazioni scenografiche*, «Bollettino SSF», n. 24-25, 2015-2016, pp. 328-338.
- Maria Antonietta Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1998.
- Dante Isella, *Il giovane poeta Guglielmo Crollanza*, in *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 229-243.
- Gilberto Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 144-163.
- Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, il Mulino, Bologna, 2003.
- Federica Merlanti, *Da Firenze alla Liguria, «passando per Trieste». Eugenio Montale e Lucia Rodocanachi*, in *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, a cura di Franco Contorbia, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. 37-100.
- Eugenio Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948.

- Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1975.
- Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1975<sup>2</sup>.
- L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1981<sup>2</sup>.
- Prose e racconti*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1995.
- Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti, Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2006.
- Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Milano, Mondadori, 2021.
- Farfalla di Dinard*, a cura di Niccolò Scaffai, Milano, Mondadori, 2021.
- Eugenio Montale, Gianfranco Contini, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997.
- Eugenio Montale, Sergio Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980*, a cura di Francesca D'Alessandro, Macerata, Quodlibet, 2021.
- Ugo Ojetti, *I taccuini. 1914-1943*, Firenze, Sansoni, 1954.
- Roberto Orlando, *Montale e i «Sonnets» shakespeariani*, in *Applicazioni montaliane*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001, pp. 7-40.
- Anna Pinazzi, *Max Reinhardt*, in *Visualità del Maggio. Bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1979, pp. 239-242.
- Max Reinhardt*, in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, pp. 150-156.
- Leonardo Pinzauti, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967.
- Storia del Maggio. Dalla nascita della Stabile Orchestrale Fiorentina (1928) al festival del 1993*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.
- Ilaria Ruggiero, *Le regie di Max Reinhardt in Italia nei festival degli anni Trenta: «Sogno di una notte di mezza estate» ai Giardini di Boboli – «Il Mercante di Venezia» in Campo San Trovaso*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova e Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2016-2017.
- Paolo Senna, «*Non intellettuale cosmopolita ma uomo di mondo*». *Lettere di*

- Eugenio Montale a Ugo Ojetti*, «Quaderni montaliani», n. 1, 2021, pp. 81-106.
- William Shakespeare, *A Midsummer-Night's Dream*, London, Cassell, 1908.
- Il sogno di una notte di mezza estate*, nuova traduzione di Diego Angeli, Milano, Treves, 1919.
- Ein Sommernachtstraum*, Übersetzt von August Wilhelm v. Schlegel, Leipzig, Reclam, 1921.
- A Midsummer-Night's Dream*, edited by Henry Cuninghame, Edinburgh, Case, 1922.
- Sogno di una notte d'estate*, riduzione teatrale di Max Reinhardt, traduzione italiana di Paola Ojetti, Firenze, Tipografia Enrico Aiani, 1933.
- Il Mercante di Venezia*, riduzione teatrale di Max Reinhardt, traduzione italiana di Paola Ojetti, Venezia, coi tipi di Carlo Ferrari, 1934.
- Sogno di una notte d'estate*, traduzione di Paola Ojetti, Milano, Rizzoli, 1950.
- Enrico Tatasciore, *Raccogliere le briciole. Appunti sul «Quaderno di traduzioni» di Eugenio Montale*, «Per Leggere», n. 23, 2012, pp. 79-90.
- «Oro e marmi. Gigli e cenere». *Un volantino delle Edizioni della Meridiana*, «Strumenti critici», a. XXVI, n. 1, 2011, pp. 131-150.