

*Ancora sulle traduzioni di Montale dal Midsummer-Night's Dream
Nuovi testimoni e documenti*

*More on Montale's Midsummer-Night's Dream translations
New witnesses and documents*

Enrico Tatasciore

RICEVUTO: 30/06/2024

PUBBLICATO: 31/12/2024

Abstract ITA – Il saggio presenta un nuovo testimone della traduzione di Montale del *Midsummer-Night's Dream*: il copione di Guido Salvini, che collaborò con Max Reinhardt alla regia dello spettacolo per il Maggio Musicale Fiorentino del 1933. Il copione contiene la prima forma della traduzione, anteriore al testo utilizzato da Reinhardt (deteriore, come il nuovo testimone contribuisce a mostrare) e al libretto di scena (che, come è noto, stampa un testo in parte modificato da Francesco Pastonchi). Accanto al copione si analizza un esemplare del libretto donato da Montale a Mario Praz: qui le poesie di Montale ribadiscono le scelte metriche e traduttive originarie. In appendice si pubblica il testo integrale della traduzione di Montale secondo il copione Salvini, corredata delle varianti del libretto e delle annotazioni di Montale.

Keywords ITA – Eugenio Montale, William Shakespeare, Guido Salvini, Max Reinhardt, Francesco Pastonchi, Mario Praz, Maggio Musicale Fiorentino, *Midsummer-Night's Dream*, *Quaderno di traduzioni*, copione, varianti

Abstract ENG – The essay presents a new witness to Montale's *Midsummer-Night's Dream translation*. It consists of the script owned by Guido Salvini, who collaborated with Max Reinhardt in directing the show during the Maggio Musicale Fiorentino in 1933. This script contains the first form of the translation, earlier to the text used by Reinhardt (worse, as the new witness helps to show) and to the booklet (which contains, as is known, a text partially modified by Francesco Pastonchi). The script is also compared with a copy of the booklet that Montale gave to Mario Praz: Montale's annotations on this copy confirm his primitive metrics and translation choices. Lastly the full text of Montale's translation according to the Salvini-script is published, together with the booklet variants and Montale's annotations.

Keywords ENG – Eugenio Montale, William Shakespeare, Guido Salvini, Max Reinhardt, Francesco Pastonchi, Mario Praz, Maggio Musicale Fiorentino, *Midsummer-Night's Dream*, *Quaderno di traduzioni*, Script, Variants

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 © 2024 ENRICO TATASCIORE

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

*Ancora sulle traduzioni di Montale
dal Midsummer-Night's Dream
Nuovi testimoni e documenti*
Enrico Tatasciore

Premessa

La scoperta di un nuovo testimone delle traduzioni di Montale dal *Midsummer-Night's Dream*, da affiancare a quelli già descritti nel saggio pubblicato lo scorso autunno su questa rivista, e l'uscita, di poco successiva alla pubblicazione di quel mio lavoro, di un saggio di Franco Contorbia sul medesimo tema, rendono indispensabili le aggiunte che qui si presentano.¹

In primo luogo due parole sul testimone: un copione del *Sogno* appartenuto a Guido Salvini, che fu al fianco di Reinhardt nella regia dello

¹ Enrico Tatasciore, *Per il «Quaderno di traduzioni» di Montale. La prima stampa dei «Frammenti di una riduzione del Midsummer-Night's Dream» di Shakespeare*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 8, 2023, pp. 210-272; Franco Contorbia, *Montale e il «Midsummer Night's Dream» al primo Maggio Musicale Fiorentino (1933)*, «Quaderni Montaliani», n. 3, 2023, pp. 17-42. Citerò le fonti già utilizzate nel primo saggio attraverso il solo richiamo a quel lavoro, dove si trova anche la relativa bibliografia. Mi limito a registrare in questa sede le voci nuove o non menzionate in precedenza.

spettacolo per il Maggio.² Fra i principali esponenti del rinnovamento del teatro italiano tra le due guerre, Salvini era stato allievo di Reinhardt e suo stretto collaboratore nell'allestimento del *Sogno*: un vero e proprio ‘aiutante di campo’, che aveva agevolato non poco la complessa preparazione dello spettacolo. Rispetto al *Regiebuch* di Reinhardt (che, ricordiamo, contiene il copione italiano, una traduzione letterale in tedesco, e brani della traduzione storica di Schlegel), il copione di Salvini è un testimone persino migliore. Offre infatti due vantaggi: precede cronologicamente il *Regiebuch*, come risulta dalla collazione, ed è un testo quasi totalmente privo di mende, laddove l’altro, battuto assai verosimilmente da uno scrivente germanofono, presenta numerosi refusi, alcuni dei quali, in mancanza di un termine di riscontro, avevano lasciato dubbi sulla sostanza della lezione: dubbi che il copione Salvini permette ora di sciogliere. Disponiamo in tal modo di un testimone che, sul piano cronologico come su quello testuale, risulta ancor più vicino alla traduzione di Montale, di cui non restano documenti diretti.

Il lavoro di Contorbia, uscito poco dopo il mio articolo e da esso indipendente, si basa su materiali in parte nuovi, in parte coincidenti con alcuni di quelli da me analizzati. Se ne darà conto più avanti. Qui preme indicare il punto in cui le acquisizioni di Contorbia si innestano nella presente ricerca, fornendole una chiave fondamentale per progredire. Anche Contorbia ristampa le sequenze verseggiate del libretto di scena, registrando le varianti dei futuri *Frammenti di una riduzione*; il *Regiebuch* è menzionato attraverso lo studio di Anna Pinazzi, ma non è acquisito come testimone delle traduzioni montaliane.³ Al centro dell’analisi è tuttavia un

² È conservato nel Fondo Guido Salvini della Biblioteca del Civico Museo dell’Attore a Genova. Sono grato a Gian Domenico Ricaldone, responsabile dell’Archivio, non solo per la segnalazione, ma anche per le perspicaci osservazioni sul testo, che me ne hanno agevolato lo studio. Su Salvini si veda *Guido Salvini. Un figlio d’arte al tempo della transizione*, a cura di Livia Cavaglieri, Milano, Scalpendi, 2020; e in particolare, per il periodo di nostra pertinenza, i seguenti saggi: Armando Petrini, *Salvini, Benassi e Shakespeare*, ivi, pp. 61-69; Claudio Pirisino, *Una regia funzionale? Guido Salvini e il teatro all’aperto degli anni trenta*, ivi, pp. 71-75; Raffaella Di Tizio, *Guido Salvini e la scena tedesca. Tra ricerca personale e rappresentazione ufficiale*, ivi, pp. 77-83; sulle competenze letterarie di Salvini, Marco Berisso, Veronica Passalacqua, *Guido Salvini letterato?*, ivi, pp. 157-161; sul Fondo, Matteo Paoletti, *Nota archivistica*, ivi, pp. 195-197.

³ Sull’attuale collocazione del *Regiebuch* nella Binghamton University dello stato di New York e sul pionieristico lavoro di Pinazzi, che studia un esemplare salisburghese ora irre-

oggetto particolarmente prezioso, già segnalato da un saggio di Vincenzo Crescente (purtroppo rimastomi, all'epoca, sconosciuto) e studiato più compiutamente da Contorbia: un esemplare del libretto di scena donato da Montale a Mario Praz, sul quale il poeta ha vergato alcune brevi ma significative annotazioni in corrispondenza di altrettanti passaggi delle sequenze in versi.⁴ Due postille fanno luce, almeno in parte, sui 'ritocchi' di Pastonchi, dei quali Montale si rammarica scrivendo a Solmi (la lettera, come abbiamo visto e come osserva anche Contorbia, conferma quanto si leggeva nella recensione di Silvio d'Amico allo spettacolo: vi torneremo più avanti). L'importanza delle indicazioni di Montale risiede nel fatto che vi si trova attribuita esplicitamente a Pastonchi la responsabilità delle due più vistose varianti fra il libretto da un lato e i dattiloscritti dall'altro, il copione Salvini e il *Regiebuch*: due gruppi di quattro versi ciascuno che Pastonchi ha riscritto integralmente, e di cui i dattiloscritti conservano invece l'originaria forma montaliana. Non solo. Ai fini della presente indagine occorreva tornare sull'opuscolo per i necessari riscontri.⁵ Un nuovo esame del testimone ha portato alla luce due ulteriori interventi di Montale, che si aggiungono ai quattro già segnalati da Contorbia. Li valuteremo, tutti insieme, più avanti, ma si può anticipare che, per quanto talvolta esili, le indicazioni di Montale compongono una sorta di apologia per frammenti

peribile (assai probabilmente una copia dell'originale), cfr. Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 227, nota 31.

⁴ Il libretto è conservato nel Fondo Mario Praz della Fondazione Primoli a Roma, con collocazione PRAZ 822.33.P7/SHA. Si fa riferimento a Vincenzo Crescente, *Giulia, Eusebio e il «Sogno d'una notte d'estate». Memorie e cronache letterarie fiorentine del 1933*, «La casa dei doganieri», a. II, n. 2-3, 2009, pp. 233-246; poi in Vincenzo Crescente, «Non potendo vivere di sol'aria». *Franchi, Montale, Saba e altre pagine di letteratura italiana*, Firenze, Biblioteca della Luna Crescente, 2012, pp. 15-31, da cui si cita (a p. 27 la trascrizione della dedica a Praz; a p. 31, nota 40, un cenno alle «annotazioni a lapis del poeta», riguardanti anche la «possibile collaborazione» di Pastonchi; Crescente è anche il primo a registrare la sostanziale coincidenza dei brani pubblicati nel *Quaderno di traduzioni* con le rispettive sequenze nel *Sogno*: ivi, p. 27); e a Contorbia, *Montale e il «Midsummer»*, cit., pp. 19 (dedica) e 28, 33, 41, 42 (postille, in apparato alla ristampa dei relativi brani). Mentre il presente saggio è in bozze esce un'utilissima ricognizione dei volumi e delle carte montaliane (e pasoliniane) del fondo Praz: Antonio Ciaralli, Carlo Pulsoni, *Nella biblioteca di Praz: Montale e Pasolini*, «Critica del testo», XXVII, 1, 2024, pp. 31-65 (a p. 54 la scheda sul libretto).

⁵ Ringrazio Valeria Petitto, responsabile degli Archivi storici e fotografici della Fondazione Primoli, per la gentile sollecitudine con cui è venuta incontro alle mie richieste.

del proprio lavoro di poeta (meglio: di poeta-traduttore), lavoro che i ritocchi di Pastonchi parrebbero aver messo in dubbio. Trova forse significato in quest'intenzione la dedica a Praz apposta sul foglio di guardia, in cui Montale si fregia ironicamente, e antifrasticamente, del titolo di «bad poet»: «to M.P. | the bad poet | EM | 1933».

Il rapporto fra il testo per lo spettacolo e quello stampato sul libretto, già in parte tracciato nel precedente saggio sulla base del *Regiebuch*, diventa così più ricco, più mosso e più vivo. Per ripristinare la traiula cui accennano le annotazioni di Montale occorre guardare ai dattiloscritti di Reinhardt e di Salvini: grazie ad essi possiamo ricostruire ciò che della traduzione era stato abraso dagli interventi di Pastonchi e forse anche, in alcuni passaggi, di Paola Ojetti, responsabile finale del testo e della stampa.

Rispetto al primo saggio, quindi, la prospettiva di questo è capovolta. Lì il centro dell'indagine erano i sei brani del *Sogno* inseriti nel '48 da Montale nel *Quaderno di traduzioni* sotto il titolo di *Frammenti di una riduzione*: se ne dava il testo critico e si raccoglievano in apparato le varianti del *Regiebuch* e del libretto di scena; in appendice erano ristampate le altre sequenze in versi del libretto, attribuibili a Montale ma ritoccate da Pastonchi in misura allora ignota. Considerate le incertezze sull'autorialità del testo, per tali sequenze non era parso opportuno riprodurre le varianti del *Regiebuch*. Nel presente saggio, invece, il punto di partenza è il copione Salvini, ad oggi il testimone più vicino all'originaria traduzione montaliana. Se ne forniscono descrizione, contestualizzazione ed edizione, quest'ultima nel limite, naturalmente, delle sole sequenze in versi; e si raccolgono, in rapporto al testo così stabilito, le varianti del *Regiebuch* e del libretto (per le varianti introdotte dal *Quaderno* resta valido il precedente apparato: si ricordi che Montale, come abbiamo ricostruito, ricava i sei *Frammenti* dal solo libretto).

È importante sottolineare che le indicazioni di Montale sulla copia Praz non esauriscono le varianti fra copione e libretto. Esiste una zona d'autorialità 'incerta', relativa a interventi minimi che, come i due più vistosi, sono stati operati nel passaggio alla stampa, al di là delle possibilità di controllo di Montale. Si tratta sempre di ritocchi di Pastonchi? O di ultime limature di Paola in vista della stampa? Quel che veramente importa è aver recuperato, attraverso il copione Salvini, un testo ancora più vicino all'originario prodotto traduttivo di Montale; ma conta anche aver ricostruito,

attraverso la collazione fra copione e libretto, il processo che ha condotto dal testo preparato per la recitazione al testo destinato alla stampa. Le varianti che ne risultano rivelano tutte – e lette tutte insieme – aspetti fondamentali della poetica montaliana del tradurre, che le ‘riscritture’ e le ‘correzioni’ del libretto rendono ancora più sensibili. Si può dire ora senza difficoltà che le sequenze metriche del *Sogno* leggibili sul copione Salvini, e che qui si pubblicano, sono opera di Montale.

1. Altri documenti per il Maggio

Prima di soffermarci sul nuovo testimone e sulle note di Montale alla copia Praz, sarà opportuno riprendere la storia della traduzione per il Maggio integrandola con dati nuovi, desunti dai saggi di Contorbia e di Crescente o frutto di ulteriori ricerche.

L’occasione è ormai nota. Il *Sogno di una notte d'estate* (così è abbreviato il titolo) va in scena nella versione di Max Reinhardt in occasione del primo Maggio Musicale Fiorentino del 1933, nella suggestiva cornice del Giardino di Boboli: la prima ha luogo la sera del 31 maggio. L’evento, che con la *Santa Uliva* di Copeau rappresentata il 2 aprile segna il culmine del festival, non sarebbe stato possibile senza il contributo di Guido Salvini, che fece da intermediario per la chiamata di Reinhardt e lo assisté nella preparazione dello spettacolo, curando il reclutamento e la preparazione degli attori e l’integrazione delle scenografie e delle luci nelle quinte naturali del Giardino.

Il libretto di scena reca sul frontespizio: *Sogno di una notte d'estate. Commedia di Guglielmo Shakespeare*, riduzione teatrale di Max Reinhardt, traduzione italiana di Paola Ojetti, Firenze, Tipografia Enrico Ariani, 1933.⁶ Il testo è portato a due dai cinque atti originari e tradotto in prosa. La traduttrice si avvale, come ormai ben sappiamo, dell’aiuto di Montale per la resa in versi di alcuni brani, già distinti nel testo di Shakespeare da un metro ‘cantabile’: si tratta di intervalli in versi brevi nelle battute dei personaggi del mondo delle fate (Oberon, Titania, Puck) e delle parti dialogate del ‘teatro nel teatro’, recitate dai rustici. L’accordo fra Ojetti e

⁶ D’ora in avanti, S33. Descrizione in Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 248. Il ruolo di Salvini è così indicato fra i riconoscimenti: «SOGNO DI UNA NOTTE D'ESTATE | DI GUGLIELMO SHAKESPEARE | SOTTO LA DIREZIONE | DI MAX REINHARDT | Coadiuvato da GUIDO SALVINI» (S33, p. 5).

Montale è condiviso col segretario del Maggio, Guido Maggiorino Gatti: è sua una lettera di ringraziamento del 27 febbraio 1933 da cui risulta che a quella data Montale aveva consegnato il lavoro (riprendo la trascrizione di Contorbia, che è tornato sull'originale conservato nell'Archivio del Maggio a Firenze):

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 ringraziarLa [*ribattuto su rispondereLe*] sentitamente per la Sua preziosa collaborazione che ci è stata di grande giovamento.

Appena le mie occupazioni me lo permetteranno verrò a salutarLa e frattanto augurandomi di rivederLa presto Le pongo i miei più cordiali saluti.⁷

Se si considera che il 4 marzo Montale scrive a Solmi di aver «perso ben due mesi per aiutare la figlia di Ojetti in una lunga (e gratuita!) traduzione per il Maggio Musicale», è facile risalire ai primi del '33, o alla fine del '32, per datare l'inizio del lavoro.⁸

Se poche sono le testimonianze della versione di Montale, più ricco è il dossier sullo spettacolo: se ne giova, è ovvio, anche la messa a fuoco del contributo montaliano. Con l'aiuto del *Regiebuch*, in cui al copione si accompagnano le dettagliatissime note registiche, e di altri documenti

⁷ Contorbia, *Montale e il «Midsummer»*, cit., p. 18: velina dattiloscritta di una facciata, senza firma, indirizzata al «Dott. Eugenio Montale | Gabinetto Viesseux [sic] | Firenze». Cfr. anche Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 216; alla bibliografia lì citata si aggiunga la prima trascrizione del testo in Moreno Bucci, *Le prime stagioni del Maggio Fiorentino (1933-34). Appunti per una ricerca*, in *Visualità del Maggio. Bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1979, pp. 17-22: p. 22, nota 21. Sul ruolo di Gatti si veda anche, oltre ai lavori di Bucci, il saggio di Fiamma Nicolodi, *Guido M. Gatti e il Maggio Musicale Fiorentino*, in *Lo «sguardo lieto» di Guido M. Gatti sul Novecento Musicale*, a cura di Alberto Mammarella e Giancarlo Rostirolla, Napoli, Lofredo, 2007, pp. 57-77 (a p. 60 è segnalata la collaborazione di Montale e riprodotto uno stralcio della lettera). Su Gatti è ancora utile la miscellanea *Testimonianze, studi e ricerche in onore di Guido M. Gatti (1892-1973)*, Bologna, A.M.I.S., 1973.

⁸ Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 216 (le lettere a Solmi sono citate da 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).

dell'epoca (lettere, cronache e due edizioni del *Midsummer* annotate dalla Ojetti), è stato possibile disegnare un quadro in cui prende posto in maniera significativa buona parte delle scelte traduttive di Montale, e dal quale risultano semanticamente forti, per contrasto, persino le scelte posteriori, quelle che, nel distaccare i *Frammenti* per l'inclusione nel *Quaderno*, determinano la comparsa di varianti certamente attribuibili a lui.⁹ Ora si vorrebbe ripercorrere la cronologia del *Sogno* per aggiungervi due date e due nuovi documenti, a conferma e integrazione di quanto già stabilito.

Nell'autunno del '32 Salvini è a Berlino per sondare la disponibilità di Reinhardt a portare al Maggio uno dei suoi spettacoli. Il regista accetta rispondendo, nel mese di ottobre, a una lettera ufficiale del presidente della Stabile Orchestrale Fiorentina, Carlo Delcroix. I termini cronologici dell'ingaggio di Salvini sono indicati dallo stesso regista in una lettera al segretario federale del PNF Alessandro Pavolini, promotore del Maggio: «dal settembre del 1932 all'aprile del 1933». Salvini è incaricato della «preparazione della compagnia», del «coordinamento scenico» e della «preparazione dell'allestimento», attività che svolge in stretto dialogo epistolare con Reinhardt, nel frattempo in tournée in Italia. Dai *Taccuini* di Ugo Ojetti risulta un sopralluogo del regista austriaco a Boboli a fine marzo del '33: con l'occasione Reinhardt fa visita agli Ojetti (24 marzo). «In maggio», annota Ojetti, Reinhardt «metterà in scena a Boboli il *Sogno d'una notte d'estate* (tradotto da P.)». «P.» è, naturalmente, Paola. A questa altezza la sua traduzione deve essere già compiuta o in via di chiusura. Se le date che si leggono su due delle edizioni del *Sogno* della sua biblioteca registrano, presumibilmente, l'arco cronologico della lettura e del lavoro di traduzione («luglio 1932 | 5 marzo 1933» su una versione di Diego Angeli, «luglio 1932 | marzo 1933» su un'edizione inglese, ampiamente chiosata), del tutto coerente è la datazione – aprile 1933 – di una lettera con cui il duca Simone di San Clemente, presidente della Commissione Spettacoli del Maggio, esprime alla traduttrice i suoi ringraziamenti per la «pregevolissima traduzione italiana del *Sogno d'una notte d'estate*.¹⁰

È così anche confermato quanto si ipotizzava circa il passaggio dalla traduzione al copione, ossia che quest'ultimo doveva essere pronto già in

⁹ Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., pp. 215-220.

¹⁰ Crescente, «Non potendo vivere di sol'aria», cit., p. 26 (la lettera, di cui è citato questo solo stralcio, si conserva nell'Archivio del Maggio Musicale Fiorentino). Per tutte le altre

aprile. Possiamo però essere ancora più precisi a proposito del *Regiebuch*, che ci consegna non semplicemente il copione, ma l'intera partitura registica, ossia l'interpretazione del testo per la scena. Siamo infatti in grado, ora, di stabilire la data in cui Reinhardt ha portato a termine il lavoro. Sul frontespizio del *Regiebuch* avevamo letto: «Bearb.[eitet] fuer eine Auffue-
rung (italienisch) in den Boboli Garten | Florenz | (maggio musicale 1933)
| Ischia, casamicciola, 7. mai 33»; e più sotto, dopo il titolo («*Ein Som-
mernachtstraum*» ecc.), la data della prima fiorentina: «31. mai 33».¹¹ Si
era ipotizzato che a Casamicciola si fosse svolta una sorta di prova privata;
in realtà il luogo e la data annotati da Reinhardt, «Ischia, casamicciola, 7.
mai 33», rimandano direttamente alla *Bearbeitung*, all'atto di lavorazione
del copione in vista dello spettacolo di Boboli. Risale infatti proprio al 7
maggio una lettera che Reinhardt invia a Salvini da «Ischia Casamicciola»
(così in epigrafe), annunciandogli il suo arrivo a Firenze la notte del 9,
e fissando le prove per il 10 alle tre del pomeriggio.¹² È evidente che la
data sul *Regiebuch* corrisponde al giorno in cui Reinhardt termina il lavoro
di interpretazione scenica del testo durante il soggiorno a Casamicciola.
Accanto al testo italiano sono a questo punto definiti i movimenti degli
attori, le sfumature espressive delle battute, i tratti di accompagnamento
musicale. Le notazioni riguardanti la luce, abbiamo visto, sono per lo più
a matita colorata, ed è possibile che siano state inserite, almeno in parte,
direttamente *in loco* durante le prove. Delle due date che si leggono sull'ul-
tima pagina del *Regiebuch*, una è ancora quella della prima («31.5.33»), ma
l'altra, «16. mai 33», potrebbe indicare il giorno in cui tutto, particolari

testimonianze (chiamata di Reinhardt e ingaggio di Salvini, *Taccuini* di Ugo Ojetti e volu-
mi shakespeariani di Paola), cfr. Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., pp. 217-218.

¹¹ Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 227 (le minuscole e l'assenza dell'*Umlaut* sono
dovute alla grafia stilizzata di Reinhardt).

¹² La lettera, in tedesco, manoscritta, si legge parzialmente in Di Tizio, *Guido Salvini*,
cit., pp. 79 e 81 (estratti, nella sola traduzione italiana dell'autrice) e p. 80 (riproduzione
della prima facciata dell'originale). È su carta intestata «M.R. | SCHLOSS BELLEVUE
| GARTENHAUS»; «Ischia Casamicciola» è scritto al di sopra dell'indirizzo berlinese,
biffato con un tratto di penna.

tecni compresi, è stato definito. Sappiamo che la prova generale, aperta a un pubblico ristretto, andrà in scena il 29 maggio.¹³

In vista delle prove tecniche all’aperto, Reinhardt stila inoltre, nella stessa lettera a Salvini, un lungo e minuzioso promemoria, del tutto in linea con le note del *Regiebuch*. Per fare un solo esempio, il regista raccomanda che vi siano «*Piccole e strette scale a pioli di ferro* (invisibili) dietro entrambi gli alberi per arrampicarvisi».¹⁴ È un dettaglio che illumina ulteriormente quanto leggevamo sul *Regiebuch* a proposito di una battuta di Puck (qui al n. 8, futuro *Oberon* e *Puck* del *Quaderno*): ossia che, pronunciata la frase «Nulla v’è al mondo che ami / quanto il gioco bizzarro / della sorte», il folletto sarebbe tornato a nascondersi sull’albero dal quale era spuntato: «klettert auf den Baum zurück», ‘si arrampica di nuovo sull’albero’.¹⁵ Il copione Salvini ci restituisce un’indicazione analoga: «sale sull’albero». È solo uno dei tanti casi in cui il regista italiano mostra di recepire fedelmente le direttive del *Regiebuch*: le sue annotazioni sono più essenziali, ma speculari a quelle di Reinhardt. Reinhardt, da parte sua, è entusiasta della collaborazione, e ha per Salvini parole di grandissimo apprezzamento. Gli riconosce «la più importante dote che un regista deve avere», la capacità di affidare ciascun ruolo al giusto attore. E non esita a giudicare indispensabile il suo aiuto, «meraviglioso e estremamente prezioso»: Salvini, scrive, sta contribuendo alla riuscita dell’opera con «incomparabile cavalleresca collegialità».¹⁶ Tali attestazioni di stima e la grande generosità con cui Reinhardt discute ogni minimo dettaglio col suo collaboratore sono, per quanto ci riguarda, la miglior conferma contestuale dello strettissimo legame che intercorre fra il copione Salvini e il *Regiebuch*.

È facile a questo punto ricostruire una cronologia sommaria del processo di costituzione e stratificazione del testo: a febbraio Montale consegna la sua parte di traduzione; fra marzo e aprile è la volta di Paola Ojetta, che confeziona il testo completo (un testo, cioè, che ha inglobato la traduzione di Montale). Il copione viene battuto in primo luogo per Salvini. Lo stesso testo, poi, funge da base per una nuova copia, il dattiloscritto consegnato a Reinhardt. Tutto è ora nelle mani del Maestro, che all’inizio di maggio si-

¹³ Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 228.

¹⁴ Di Tizio, *Guido Salvini*, cit., p. 79.

¹⁵ Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 235.

¹⁶ Di Tizio, *Guido Salvini*, cit., p. 81.

gla il suo commento scenico al testo italiano e si reca a Firenze per le prove. Salvini recepisce sul proprio copione le indicazioni di Reinhardt: le annota a inchiostro nero, intervenendo talvolta anche sulle battute, con qualche lieve modifica del testo. La parte dattiloscritta del suo copione costituisce, è bene ribadirlo, la più antica attestazione della traduzione del *Sogno* per il Maggio.

2. Altre voci sulla traduzione

Sul libretto di scena, e anche questa è cosa nota, il nome di Montale non compare. È Silvio d'Amico, che recensisce lo spettacolo il 2 giugno per «L'Idea Nazionale», a risarcire il traduttore di un'onorevolissima menzione; ma al suo nome il critico associa – e anzi fa precedere – quello di Francesco Pastonchi: «La parola del poeta è stata volta in svelta prosa italiana da Paola Ojetty, col concorso del Pastonchi e del Montale per le brevi oasi di versi obbligati».¹⁷

Qual era stato il ruolo di Pastonchi? Il poeta, intimo di Ugo Ojetty (che, lo ricordiamo, era sovrintendente generale per il Maggio), è additato dai cronisti fra gli spettatori illustri presenti alla prima, accanto a Pirandello, Bontempelli, Respighi, Toscanini.¹⁸ Montale invece, che nulla aveva ricevuto per la collaborazione, non era stato nemmeno gratificato di un invito. Abbiamo già riletto la prima delle lettere a Solmi in proposito. Possiamo qui riprendere l'ultima, del 13 dicembre:

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

¹⁷ Tataciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 219 (da Silvio d'Amico, *Cronache del Teatro*, a cura di Eugenio Ferdinando Palmieri e Sandro d'Amico, Bari, Laterza, 1964, 2 voll., vol. II, pp. 239-246). Aggiungiamo che d'Amico ha ben presente il libretto. Il riscontro più evidente proviene dal passo in cui il critico si sofferma sulla «messinscena d'un dramma in cui un attore con una lanterna rappresenta la luna, un altro impiastriiccio di calcina rappresenta un muro, e le sue dita aperte rappresentan la fessura attraverso la quale Pi-ramo e Tisbe si parlano» (D'Amico, *Cronache del Teatro*, cit., II, p. 243); da confrontare con i versi «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» (S33, p. 50; qui al n. 16), e «Questa lanterna è la cornuta luna / e l'uomo nella luna io rappresento» (S33, p. 53; qui al n. 19).

¹⁸ Tataciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 217.

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!

Contorbia ha reso noti alcuni passaggi del carteggio con Lucia Rodocanachi, in cui Montale insiste sull'oscurarsi dei rapporti con gli Ojetti: «Il Maggio langue (almeno per me), ma presto tornerò a una première (I Puritani)» (17 maggio 1933); «Il Maggio continua implacato. Ho rotto i rapporti con Gatti e forse con gli Ojetti. L'affaire dei biglietti è diventato una specie di caso Dreyfus» (22 maggio); «Qui il "maggio" è finito con S. Uliva che vado a vedere stasera. Ho leticato con la famiglia Ojetti che non m'ha fatto neanche invitare al *Sogno*, e ho ottenuto alcune scuse, del che sono quasi proud. / Dunque, malgré tout, non dimentico» (7 giugno); «Ora il Maggio è finito, e si respira. [...] Sono in baruffa con le signore Ojetti. Pegaso è moribondo. Tutto muore. Solaria morirà. Queste le principali novità» (13 giugno); «Pegaso è morto e gli Ojetti, dopo avermi trattato villanamente, m'hanno fatto scuse quasi ufficiali...» (22 giugno).¹⁹

Quanto ai riconoscimenti pubblici, è sempre Contorbia ad aggiungere alla «salomonica e generica divisione di ruoli» pronunciata da d'Amico le parole, alquanto sibilline, di un altro critico di vaglia, Andrea Della Corte. È una testimonianza che merita di essere ripresa e commentata. Nell'annuncio che Della Corte scrive per «La Nazione» del 30 maggio una parte importante è riservata alla «nuova traduzione del testo inglese», sulla quale il critico vuole «aggiungere qualche dato»:

È stato infatti necessario di provvedervi.

Le traduzioni finora compiute, comunque si vogliano giudicarle, erano destinate alla lettura, non alla recitazione, non alla rappresentazione. La questione della lingua parlata e della scritta risorgeva asprissima, oltre tutte le altre considerazioni della fedeltà al testo, della versificazione, eccetera. Nel disporre ogni cosa della realizzazione scenica, Reinhardt ha inteso la necessità di una speciale traduzione che, espunte le pagine troppo letterarie, risultasse gaia e leggera, senza volute barocche né frasi tragiche, e sempre un po' comica e sognante. Tali direttive sono state seguite dalla signorina Paola Ojetti in una traduzione in prosa, destinata, questa, alla

¹⁹ Contorbia, *Montale e il «Midsummer»*, cit., p. 18. Le lettere si conservano presso la Biblioteca Universitaria di Genova, nell'Archivio del Novecento in Liguria.

recitazione, alla pratica teatrale, e non alla lettura, né all'analisi filologica. (Ai frammenti versificati ha contribuito un buon artefice di poesia).²⁰

Nella breve coda fra parentesi si trova l'omaggio al 'traduttore aggiunto', «buon artefice di poesia» incaricato di occuparsi dei «frammenti versificati»; traduttore che, però, resta anonimo al pari che nel libretto. Non sfuggirà tuttavia come il contributo che gli si assegna si inserisca con coerenza nel quadro generale: non solo le esigenze di scorrevolezza e di tonalità «sognante» (se non, propriamente, «un po' comica») possono attribuirsi con sicurezza anche alle parti in versi; ma lo stesso tema della «versificazione» è corollario della questione «asprissima» della lingua, ossia dell'esigenza di un testo in una lingua adatta alla recitazione, non alla lettura silenziosa. Apriamo qui una parentesi, perché si tratta di una questione non estranea all'esperienza e alle riflessioni del Montale traduttore. Si rileggla la nota che accompagna un'altra sua versione shakespeariana, quella dell'*Amleto*, nata su impulso dell'attore Renato Cialente:

Questa versione dell'*Amleto* nacque per il teatro: per l'orecchio, non per l'occhio. Essa mi fu suggerita da Romano [sic] Cialente che intendeva (e la morte gli impedì di farlo) recitare un *Amleto* in lingua moderna, senza grossi tagli ma leggermente potato in tutte le scene; tradotto in prosa e tuttavia non privo di qualche brano «in versi» che consentisse all'interprete due diversi modi o colori di recitazione.

Siamo, con i ricordi di quella prima ispirazione, al 1943, come attesta una lettera a Bazlen del 16 agosto di quell'anno (Cialente sarebbe morto poco dopo, il 25 novembre).²¹ La stampa del testo definitivo risale invece al 1949, quando il dramma è reintegrato delle 'potature' e destinato «a una recitazione puramente interna».²² E però non ci troviamo del tutto lontani, proprio con l'ultima stesura dell'*Amleto*, dalle versioni del *Midsummer* nel-

²⁰ Andrea Della Corte, *Mendelssohn e il «Sogno»* (occhiello: *Maggio Musicale Fiorentino*), «La Nazione», 30 maggio 1933, in Contorbia, *Montale e il «Midsummer»*, cit., pp. 24-25, nota 13.

²¹ Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1985, p. LXXIII.

²² William Shakespeare, *Amleto Principe di Danimarca*, tradotto per le scene italiane da Eugenio Montale, Milano, Cederna, 1949, p. 207 (*Nota del traduttore*).

la loro seconda incarnazione, quella del '48 per il *Quaderno di traduzioni*.²³ C'è una certa consonanza fra l'idea di una traduzione in prosimetro, che adegui il passo a due distinti «modi o colori di recitazione», e il lavoro cui lo stesso Montale era stato chiamato ad attendere per il *Sogno* di Reinhardt: solo, in quel caso, sul registro della commedia e non della tragedia, e all'interno di una netta spartizione dei compiti fra traduttrice in prosa e traduttore in versi.

La testimonianza di Della Corte si mostra insomma estremamente generosa di indicazioni circa le richieste di Reinhardt, e non è difficile intuirne le ragioni. Anche Della Corte, come d'Amico, era molto vicino a Gatti. Con lui aveva curato, nel 1925, un *Dizionario di musica* di grande successo (giungerà alla sesta edizione del 1959); e sue saranno tre delle monografie edite nella collana dei 'Maestri della musica' diretta da Gatti fra il '39 e il '43 (*Tre secoli d'opera italiana; Verdi; Gluck*). Le sue note sono dunque un chiaro riflesso del laboratorio dello spettacolo. E illuminano di un significato più specifico il sintetico referto di d'Amico sulla «svelta prosa italiana» adottata per la traduzione.

Su questo aspetto c'è però ancora una testimonianza, sfuggita sinora ai vari censimenti, che rafforza la messa a fuoco delle direttive di Reinhardt circa la resa del testo italiano. È un ricordo della stessa Ojetti, che si legge, passati molti anni dallo spettacolo, in un articolo della «Stampa» del 18 maggio 1963. Paola Ojetti è ora una traduttrice affermata (lo sottolinea l'occhiello dell'articolo: *Confessioni di professioniste "arrivate"*; il titolo è: *Un lavoro difficile, tradurre*) e, ricostruendo i primi passi della propria vocazione, si sofferma lungamente su quel decisivo incarico:

Impresa [quella del tradurre] che forse non avrei mai più affrontato [dopo una prima esperienza rimasta privata], se gli studi musicali non m'avessero fatto avvicinare Guido M. Gatti, direttore della «Rassegna musicale», il quale, diventato segretario generale del Maggio Musicale Fiorentino, si rivolse a me per la scelta di una buona traduzione del *Sogno d'una notte di mezza estate* di Shakespeare da indicare a Max Reinhardt che stava orga-

²³ Esiste anche un frammento dell'*Amleto* in una versione anteriore a quella data alle stampe nel '49, incluso nell'*Antologia delle letterature straniere* di Carlo Bo, Tommaso Landolfi e Leone Traverso (1947): cfr. Enrico Tatasciore, *Montale traduttore di Shakespeare. Vecchi e nuovi testimoni dei «sonnets»*, «Quaderni Montaliani», n. 3, 2023, pp. 67-82: p. 73.

nizzando il suo memorabile spettacolo nel Giardino di Boboli a Firenze. A Gatti risposi che Shakespeare l'avevo letto in inglese e non ne conoscevo le traduzioni italiane. Gatti, di rimando, mi propose di provare a tradurne una scena; se avessi saputo tirar fuori quella prosa gaia, spregiudicata, scorrevole che pretendeva il regista m'avrebbe affidato lo spaventoso incarico.

Furono mesi terribili, in cui più della gioia dell'incarico ricevuto, della promessa che le canzoni le avrebbe tradotte Eugenio Montale e della vicinanza sempre vigile e affettuosa di mio padre ero sopraffatta dalla mole di Shakespeare: ero un pulcino al quale si chiedeva di scalare il Monte Bianco. Lo scalai, con molti lividi ma senza fratture irreparabili; e, poi, dopo l'andata in scena e la benedizione di Silvio d'Amico e di Renato Simoni, mentre mi curavo, lontana da casa, d'un feroce esaurimento nervoso, pensai che rinunciare alle scalate fosse un po' come rinunciare alla vita che si ha pure il dovere di adoperare come meglio si può e si sa.²⁴

Qui un risarcimento a Montale si trova. Ma dalla prima edizione del Maggio è passato un trentennio. Anche Montale, come vedremo, scoprirà le carte soltanto assai tardi, in un'intervista del 1976. Invece, quando riprende i brani del *Sogno* per includerli nel *Quaderno*, si limita a scrivere: «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».²⁵ Indica cioè la data, il 1933; avverte dell'esistenza di «musiche preesistenti» (perché non far parola delle più celebri e ovvie, quelle di Mendelssohn?); fa riferimento, nel titolo del gruppo, a una «riduzione» (*Frammenti di una riduzione*; si ricordi il libretto: «Riduzione di Max Reinhardt»); ma tace l'occasione, il Maggio Musicale Fiorentino: memorabile proprio per il *Sogno* di Reinhardt. Nel '48 il lettore poteva sciogliere il rebus, ma con gli anni la chiave era destinata a perdersi. Né avrebbe aiutato la seconda edizione del *Quaderno*, del 1975, in cui la nota che abbiamo letto viene rimossa in favore di un'avvertenza ancora più generica.

Anche questa è ormai storia conosciuta, sia pure arricchita dei documenti che vi abbiamo aggiunto. Non sarà però inutile interrogarsi sulle ragioni per cui raccogliendo i *Frammenti* nel *Quaderno* Montale possa aver

²⁴ Paola Ojetta, *Un lavoro difficile, tradurre* (occhiello: *Confessioni di professioniste "arrivate"*), «La Stampa», sabato 18 maggio 1963, p. 7 (la pagina s'intitola *Cronache per le donne*).

²⁵ Eugenio Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948, p. 9.

deciso di occultarne l'occasione. Le frustranti circostanze che avevano accompagnato la traduzione del *Midsummer* appartenevano alla sfera privata ed era comprensibile il riserbo (su cui forse ha avuto qualche peso anche la scomparsa di Ugo Ojetti il primo gennaio del '46). Ma non necessariamente l'autocensura doveva spingersi al punto da passare sotto silenzio lo spettacolo. Sicuramente il tono della *Nota* al *Quaderno* del '48 è, nel complesso, elusivo, e non soltanto nel senso che non contiene alcun riferimento bibliografico, ma solo una scarna consecuzione di date. È che – sembra di leggere fra le righe – conta l'oggi. Conta che le versioni poetiche raccolte in volume (Montale le chiama, con retorica *diminutio*, «briciole») disegnino un cammino, una traccia che resiste: frammenti dopo il grande naufragio, *shored against my ruins* avrebbe detto Eliot. Quell'Eliot che, assieme a Guillen, è chiamato a documentare, nella stessa sede, i più antichi cimenti del traduttore, con versioni del 1928-1929 concomitanti alla seconda edizione degli *Ossi* (e si ricordi che *Arsenio*, fra le poesie aggiunte, è tradotta prontamente da Praz per l'eliotiano «Criterion» appena dopo l'uscita su «Solaria» nel '27). Di fatto il *Quaderno di traduzioni* rappresenta la prima forma 'estesa' (la forma cioè del libro) di un ritorno alla poesia nel dopoguerra, anche se grandi pezzi come *L'orto e Proda di Versilia*, *La primavera hitleriana* e *Voce giunta con le folaghe* avevano visto la luce immediatamente dopo il conflitto (accompagnata, *Voce giunta con le folaghe*, proprio dal controcanto della traduzione: compare nel '47 su «L'immagine» assieme alla versione di tre *sonnets* shakespeariani). In queste liriche, ampie e consuntive, i fili della poesia storica e civile, filosofica e autobiografica si annodano indissolubilmente, e non è privo di significato che accanto ad esse la voce del poeta si faccia avvertire anche per interposta persona, attraverso una scelta di interlocutori poetici che è anche una preziosa *summa* della cultura europea d'età moderna. Con le grandi liriche delle future *Silvae* e con lo stesso *Quaderno* siamo in un orizzonte che comprende il sentimento storico di un nuovo inizio e, assieme, la denuncia, ora aperta, degli «alalà di scherani» che avevano funestato gli anni del Ventennio.

È allora possibile che alla data di uscita del *Quaderno* fosse ancora troppo fresco il ricordo dei grandi eventi allestiti o incentivati dal regime, di cui anche il Maggio, sia pure nella raffinata interpretazione fiorentina, era stato espressione. Col personaggio di Dominico Braga, protagonista di una prosa del '46, Montale ricorda gli «spettacoli di massa», le «rappresentazio-

ni all’aperto nel giardino di Boboli», dove il curioso ometto compariva ai primi posti «emergendo dai cespugli tra i folletti evocati dal regista Max Reinhardt».²⁶ Contorbia parla, per questo passo, di una «tenace memoria» del Maggio.²⁷ Ed è proprio così: ma vorremmo intendere quel Maggio anche come istantanea di una Firenze ambiguamente in bilico fra umanesimo e propaganda, in cui può trovar posto, quasi anche lui reinhardtiano folletto, l’eccentrico Dominico. L’uso di un’espressione come «spettacoli di massa», nel ’46 e in un quadro d’ambiente che è anche una sottile diagnosi socio-culturale della Firenze d’anteguerra, non può essere anodino.

Col titolo *Date una bussola a Dominico Braga* e l’occhiello *Non riesce più ad orientarsi* il futuro *Dominico di Farfalla di Dinard* esce sul «Nuovo Corriere della Sera» il 24 maggio 1946. Ottenuta la cadenza annuale a partire dal ’37, il Maggio aveva subito una battuta d’arresto durante la guerra: solo due le edizioni in quegli anni, l’ottava del 1942 e la nona del 1944, svoltasi a inizio aprile, pochi mesi prima della liberazione della città, nel teatro La Pergola, poiché il Politeama, tradizionale sede del festival, era stato distrutto da un’incursione aerea. Solo il 7 ottobre l’orchestra del Politeama sarebbe tornata nel suo teatro per eseguire, su un palcoscenico di fortuna, lo stesso concerto che ne aveva segnato la nascita nel 1928. E se già nel settembre del ’46 la stampa locale ricominciava a parlare del Maggio, si sarebbe dovuto attendere il 1947 per il varo della decima edizione. Uscendo proprio il 24 maggio del ’46 – cioè nel mese della manifestazione – il racconto di Montale pone dunque l’accento su un vuoto ancora non colmato.²⁸

È curioso come anche le altre reminiscenze di quel fatidico *Sogno* cadano sempre nel mese di maggio, e forse la coincidenza non è casuale. Abbiamo visto che l’articolo di Paola Ojetto del 1963 è datato 18 maggio: era in corso la ventiseiesima edizione. A quella del 1976, la trentanovesima, corrisponde un altro ricordo, stavolta dello stesso Montale. Ci era sfuggito e lo riprendiamo qui a partire dalla segnalazione di Contorbia.²⁹ È contenuto in

²⁶ Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 215. Dopo il ’33 i Giardini avrebbero ospitato altre rappresentazioni. Fra le più celebri, *I giganti della montagna*, *Adelchi*, *Come vi garba* (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, la citazione a p. 209).

²⁷ Contorbia, *Montale e il «Midsummer»*, cit., p. 22.

²⁸ I dati sulla storia del Maggio sono tratti da Bucci, *Nascita e sviluppo*, cit., pp. 211-212.

²⁹ Contorbia, *Montale e il «Midsummer»*, cit., p. 19.

un'intervista che Montale concede al critico americano Nicholas Patruno il 6 maggio a Milano, nel suo appartamento di via Bigli.³⁰ Il poeta aveva ricevuto il Nobel l'anno prima, il 10 dicembre, ma recente era anche la nuova edizione del *Quaderno*, accolto nella collana dello 'Specchio' sul finire del '75 in una versione accresciuta di sei testi e impreziosita della traduzione latina della *Bufera* ad opera di Fernando Bandini (le edizioni, come è noto, sono in realtà due: una esce a settembre, l'altra a dicembre). Tanto laconica è la nuova avvertenza al libro con cui Montale sostituisce la nota del '48 (manca una sia pur minima storia delle traduzioni), quanto amabilmente generosa si mostra la conversazione registrata da Patruno. Che, a proposito della traduzione del *Sogno*, riporta:

Montale: [...] Poi ho fatto la parte verseggiata soltanto di qualche cosa del *Sogno di una notte d'estate*, che è stato presentato al Giardino Boboli di Firenze molti anni fa. Ma la traduttrice è Paola Ojetti. Io non figuro nemmeno. Ma nelle parti ci sono alcune poesie, anche in mezzo, che sono mie. E anche la parte dei rustici, dei comici, dei buffoni, secondo me, non era nemmeno scritta da Shakespeare.

Patruno: La crede Lei?³¹

Montale: Dato l'aria del tempo, e la grande libertà, il teatro... così... non credo che...

Patruno: Che sia stata una persona a scrivere tutto.

Montale: No. I buffoni non sono soltanto di Shakespeare. Sono un altro [Shakespeare] del tempo. Secondo me erano dei comici professionisti... che inventavano molto.

Patruno: Una specie, allora, di commedia dell'arte.

Montale: Sì, ma soltanto le parti, le parti riservate a loro insomma.³²

³⁰ Nicholas Patruno, *Intervista con Montale*, «Gradiva», a. I, n. 4, 1978, pp. 295-298; ora in *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, a cura di Francesca Castellano, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 890-894.

³¹ Castellano, *Interviste*, cit., p. 893 corregge: «Lo crede Lei?».

³² Patruno, *Intervista*, cit., p. 298. Il testo del '76 costituirà la base per Nicholas Patruno, *Montale e «Americana»*, in *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*, a cura di Paola Polito e Antonio Zollino, Firenze, Olschki, 2011, pp. 111-116 (la notizia sul *Sogno* è a p. 113).

«Tengo a precisare», scrive Patruno, «che questa intervista è stata trascritta da un registratore e che la riporto con la massima fedeltà».³³ E in effetti il passaggio sulla «parte dei rustici, dei comici, dei buffoni», per noi particolarmente importante, appare sintatticamente ambivalente. Vi potremmo leggere, condensati, due contenuti: un'indicazione circa il lavoro del '33, la cui pertinenza si era estesa effettivamente a quella parte; e un'ipotesi storico-critica sull'autorialità delle sequenze burlesche shakespeariane, la cui pista non è qui possibile seguire (basti avvertire che più avanti l'idea di un'autorialità 'di bottega' è estesa al ruolo dei «buffi» nell'operetta ottocentesca, che «inventavano le loro parti» non lesinando «riferimenti alla situazione politica attuale»).³⁴ Nel complesso la dichiarazione è importante perché evoca entrambe le forme con le quali il traduttore dovette misurarsi, dal breve pezzo lirico («alcune poesie») alla scena comica («la parte dei rustici»): ed entrambe sono rappresentate nella selezione del *Quaderno*, sebbene l'unico pezzo burlesco che vi approdi, *Piramo e Tisbe*, subisca, per piccoli tagli e variazioni, una sorta di rarefazione stilistica che lo conduce su un registro lirico-tragico assolutamente estraneo all'originale.³⁵ Significativo, infine, è anche quanto Montale asserisce circa l'accreditamento della versione: «Ma la traduttrice è Paola Ojetti. Io non figuro nemmeno». Il ricordo è preciso, e sembra riferirsi non soltanto alle vicende sceniche del *Sogno*, fra spettacoli – vedremo che ve ne furono altri dopo quello del '33 – e relative cronache, ma alla stessa edizione del testo in libretto.

3. Il copione Salvini

Sappiamo che la storia della traduzione del *Sogno* non si arresta al 1933. Nel 1950 Paola Ojetti pubblica, per la neonata 'Biblioteca Universale Rizzoli' (varata l'anno prima), una versione integrale della commedia: la traduzione, rivista nelle parti già edite, è integrata con i passi mancanti; alcuni dei brani in versi del libretto sono conservati, con minime varianti; gli altri (e, fra questi, tutti i frammenti entrati nel *Quaderno*) sono tradotti *ex novo*, in versi o in prosa, con l'aggiunta delle sequenze espunte nel '33. Il volume, numero 195 della collana, esce a ottobre. Nella nota introduttiva Ojetti ricorda l'impresa del Maggio, senza però fare menzione degli aiuti ricevuti per le parti in versi. È una pagina che abbiamo già preso in considerazione,

³³ Patruno, *Intervista*, cit., p. 295.

³⁴ Ivi, p. 298.

³⁵ Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., pp. 237-238.

ma conviene tornarvi citando più generosamente. Le informazioni fornite dalla traduttrice corrono infatti parallele alla storia del copione Salvini, la cui vita scenica prosegue fino almeno al 1952. Scrive Ojetti:

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.³⁶ Ne fu regista Max Reinhardt; le musiche di Mendelssohn furono dirette da Fernando Previtali e i balletti da Angela Sartorio. Ne furono interpreti principali Memo Benassi e Evi Maltagliati (Oberon e Titania), Eva Magni (Puck), Rina Morelli, Sara Ferrati, Nerio Bernardi e Giovanni Cimara (i quattro innamorati), Carlo Lombardi, Luigi Almirante, Ruggero Lupi, Armando Migliari, eccetera.

[...]

Questa stessa traduzione fu adottata, poi, da Guido Salvini che rappresentò il *Sogno* al chiuso, nel dicembre del 1945, al Teatro Quirino, con Vivi Gioi e Antonio Crast nelle parti di Titania e di Oberon. E se ne servì Alessandro Brissoni per la recita che ne diresse nel 1948 a Trieste e alla Villa Floridiana di Napoli.³⁷

Gli spettacoli cui si fa riferimento sono quello di Salvini, andato in scena l'8 dicembre 1945 al Teatro Quirino di Roma, in occasione del primo Festival internazionale della Musica, del Teatro e del Cinematografo; e quello di Brissoni, rappresentato al Castello di San Giusto a Trieste il 6 agosto 1948 e a Napoli al Teatro della Verzura di Villa Floridiana nei mesi di luglio e agosto.³⁸

³⁶ Avevo ipotizzato, non senza qualche dubbio, che sin dal '33 Paola Ojetti avesse tradotto tutto il testo di Shakespeare, ritagliando poi le parti richieste da Reinhardt (Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 227, nota 32). Ora sono dell'avviso contrario. La «riduzione» di Reinhardt, inscenata per la prima volta nel 1905, era così ben collaudata e precisamente organizzata, e i tempi a disposizione della traduttrice erano tanto ristretti, che la scelta più semplice e funzionale era quella di tradurre il solo testo già selezionato dal regista.

³⁷ William Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, traduzione di Paola Ojetti, Milano, Rizzoli, 1950, p. 7.

³⁸ Integro le informazioni della nota di Ojetti con quelle desumibili dai programmi di sala conservati presso la Biblioteca del Civico Museo dell'Attore del Teatro Stabile di Genova. Per la cronologia dei lavori di Salvini si veda Valeria Screpis, *Cronologia degli spettacoli teatrali e delle regie cinematografiche*, in *Guido Salvini. Un figlio d'arte*, cit., pp. 199-222.

Il copione Salvini serba traccia, oltre che della rappresentazione del Maggio, della messinscena romana del '45 e di altre due più tarde, entrambe del 1952, l'una realizzata ancora a Roma, al Teatro Valle, l'altra a Palermo, al Teatro di Verdura di Villa Castelnuovo. Il cast di queste rappresentazioni è annotato sul *verso* della prima pagina, che funge da frontespizio e raccoglie l'assegnazione delle parti per il Maggio. La composizione di questo frontespizio è molto essenziale: sotto l'intestazione «*SOGNO DI UNA NOTTE D'ESTATE*» si legge l'elenco dei «*PERSONAGGI*» e l'indicazione della «*SCENA: ATENE E UN BOSCO VICINO*» (tutto dattiloscritto; rendo il sottolineato con il corsivo). I nomi degli attori del '33 sono annotati in inchiostro nero accanto a quelli dei personaggi (appaiono qui assegnati i ruoli che dalla lettera di Reinhardt del 7 maggio risultavano vacanti, di Puck e di Snug, affidati rispettivamente a Eva Magni e a Eugenio Cappabianca).³⁹ Girato il foglio si legge, manoscritto, il cast delle altre tre rappresentazioni, la prima richiamata con la sola data fra parentesi quadre («[1945]»), le altre due attraverso data e luogo («Roma | [1952]», «Palermo | [1952]»). Nella messinscena del 1945 i ruoli di Titania e di Oberon sono affidati appunto, come ricorda Ojetti, a Vivi Gioi e Antonio Crast (Crast reciterà anche nelle successive rappresentazioni del '52).

Testimonianza dell'amicizia fra Paola Ojetti e Salvini sono le dediche della traduttrice sui volumi che ancora si conservano nella biblioteca del regista, il libretto del Maggio e il *Sogno* del 1950. Sul primo si legge: «A Guido Salvini, | per dirgli che gli sono | grata e che gli | sono amica. | Paola Ojetti | 31.V.1933».⁴⁰ Sull'edizione del '50: «A Guido, amico di sempre, | ricordo del nostro *Sogno* | con affetto fraterno e | riconoscenza fedele, | Paola | Roma – nov. 1950».⁴¹ Questa seconda dedica contiene un chiaro riferimento allo spettacolo del Teatro Quirino (il *Sogno* in versione italiana era non più di Reinhardt, ma «nostro»), e lascia intuire, come già del resto la prima, una certa vicinanza di bottega fra la mano della traduttrice e quella del regista. Reinhardt aveva interpretato il copione concentrandosi sulla resa scenica, senza, com'era naturale, addentrarsi nella limatura della versione italiana. Vedremo invece che una peculiarità del copione Salvini risiede proprio nella duttilità del testo, su cui il regista interviene con pic-

³⁹ Di Tizio, *Guido Salvini*, cit., p. 81.

⁴⁰ Genova, Biblioteca del Civico Museo dell'Attore, Fondo Salvini, coll. SAL.T.III.164.

⁴¹ Genova, Biblioteca del Civico Museo dell'Attore, Fondo Salvini, coll. SAL.T.II.80.

cole varianti, alcune delle quali sovrapponibili alle varianti del libretto e a quelle dell'edizione del '50. Ma è giunto il momento di osservare più da vicino questo testimone.

Il copione Salvini non mostra quella lussureggianti fioritura di annotazioni e persino di disegni che caratterizza il *Regiebuch*, ma ha comunque una sua viva personalità, fatta di glosse essenziali e però puntuali per lo spettacolo del '33, e di atti di rilettura a getto veloce e sicuro per le successive rappresentazioni. Il testo è dattiloscritto in inchiostro blu: la battitura è ordinata e pulita, le parti in versi chiaramente rilevate. Le note di Salvini rispecchiano la varietà degli utilizzi: sono a penna in inchiostro nero, a matita, a matita rossa e blu. È estremamente difficile ricostruirne la stratigrafia, ma alcune linee di lettura sono possibili. Quasi tutte le note in inchiostro nero sono databili al 1933 e coincidono per lo più con le indicazioni del *Regiebuch*. Le note a matita semplice sono riservate prevalentemente all'illuminazione. La matita colorata contrassegna per solito gli interventi di modifica del testo, quasi sempre in direzione di uno snellimento: col blu sono generalmente indicati i tagli maggiori e i relativi raccordi (da assegnare con ogni evidenza alle rappresentazioni successive a quella fiorentina), con il rosso gli interventi di minore entità. Non mancano tuttavia i casi in cui la matita, semplice o rossa, sia utilizzata per inserire varianti nel testo.

A descrivere l'*habitus* del regista di fronte al testo dei suoi copioni vale quanto concludono Marco Berisso e Veronica Passalacqua nella loro riconoscenza sul Salvini 'letterato': «dalle multiformi attività creatrici di Salvini potremmo derubricare con tranquillità a irrilevante quella letteraria. Non fosse che il Salvini letterato in realtà andrà cercato altrove, non nei testi da lui scritti direttamente ma in quelli di altri da lui rimaneggiati o già in partenza impostati in forma quasi di coautore».⁴² Per quanto riguarda il *Sogno* ereditato dal Maggio, prevalgono gli interventi di alleggerimento (sono eliminate, ad esempio, le battute della corte di Teseo che intercalano la commedia dei rustici). Ma vi sono anche interventi minimi sulle battute, con sostituzione di frasi o parole che toccano anche le parti verseggiate. Ecco perché le copie del *Sogno* con dedica di Paola Ojetti sono di fondamentale importanza: provano, anche sul piano testuale, la persistenza di un legame fra il regista e la traduttrice non venuto meno nemmeno a quasi

⁴² Berisso, Passalacqua, *Guido Salvini letterato?*, cit., p. 159.

vent'anni di distanza dalla prima rappresentazione. È vero infatti che Salvini interviene liberamente e creativamente sul testo, ma è anche vero che le sue modifiche mostrano la conoscenza tanto del libretto del '33 quanto della traduzione del '50. Alcuni interventi lasciano intravedere persino il ricorso all'originale shakespeariano.

Punti nevralgici sono proprio i due passi che nel libretto sono 'riscritti' da Pastonchi, e di cui il copione, nella parte dattiloscritta, conserva l'originaria versione montaliana. Accanto ad essa Salvini annota le nuove soluzioni, ma con piccole discrepanze (sarebbe improprio parlare di varianti) che rendono la lezione non del tutto sovrappponibile né al testo di Pastonchi (cioè alla lezione del libretto) né a quello di Ojetti del 1950. Una datazione esatta di questi interventi risulta impossibile. Certo il loro aspetto composito (se ne veda la restituzione in apparato) non depone a favore di una datazione alta, da collocare a ridosso dello spettacolo del '33, prima dell'andata in scena: le modifiche sono infatti a matita e a matita colorata, e in un caso aggiunte in due tempi e in una forma che le avvicina più al testo del '50 che a quello del '33. Del resto, nessuna modifica interveniva contemporaneamente sul *Regiebuch*. L'ipotesi più verosimile ci porta invece oltre lo spettacolo del Maggio: gli interventi sarebbero cioè posteriori alla rappresentazione del '33 e costituirebbero liberi aggiornamenti del testo maturati alla lettura delle due edizioni a stampa che Salvini aveva a disposizione. Se è giusta questa ipotesi, bisogna pensare che lo spettacolo del '33 sia andato in scena con le parti verseggiate nella versione primitiva di Montale, e che le modifiche introdotte da Pastonchi siano subentrata soltanto sul testo stampato, che pure fu distribuito in occasione della prima.⁴³

Tali precisazioni sul copione Salvini erano doverose. Qui interessa però, assai più che la storia del testo successiva al Maggio, il momento della sua nascita nell'officina del Montale traduttore: in tal senso il *Regiebuch* e il copione Salvini, conservando un testo anteriore al libretto, ci permettono di leggere la versione di Montale scevra di ritocchi e riscritture. Il copione Salvini si rivela anzi un testimone persino più valido del *Regiebuch*. Intanto lo precede in ordine di tempo; in secondo luogo, è sostanzialmente privo di refusi. Offre dunque la lezione cronologicamente e formalmente più

⁴³ Per gli elementi che portano a ipotizzare una – del resto ovvia – distribuzione del libretto in occasione della prima, cfr. Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 219, nota 21.

vicina al testo consegnato da Montale. L'anteriorità rispetto al *Regiebuch* emerge da pochi ma chiari segni. Basti soffermarsi su quelli identificabili nelle sole parti in versi.

Sul *Regiebuch* le correzioni immediate (tutte dattiloscritte) sono numerose. I rispettivi errori svelano la mano di un copista germanofono: c'è, ad esempio, un «recidete» con «c» ribattuta su «s», a correggere l'iniziale «residete» (n. 20); e c'è – flagrante – un «und» subito cancellato e sostituito con «e» (sempre n. 20: «e scenda»). In tale contesto risultano particolarmente importanti tre errori che rispecchiano (e quindi riproducono) errori già presenti nel copione Salvini, e lì corretti a mano: «de» per «se» (n. 4: «saggia se il mio fiore dia febbre»), «giovin» per «giovine» (n. 8: «e il giovine da me tratto in errore», endecasillabo), «antrella» per «anatrella» (n. 20: «Cara anatrella!»). È chiaro che dietro il *Regiebuch* c'è il medesimo testo che ha trovato posto sul copione Salvini: un antografo da cui derivano sia il copione Salvini (in cui quei tre errori sono stati corretti a mano) sia la copia consegnata a Reinhardt per l'allestimento del *Regiebuch*. Il *Regiebuch* non è infatti una 'velina' del copione Salvini (o di altro copione), ma è, come sappiamo, un oggetto complesso che raccoglie e dispone secondo un certo ordine tre testi, sui quali si sarebbero poi depositate le note sceniche di Reinhardt: il testo italiano, una versione letterale in tedesco (dattiloscritti) e la versione schlegeliana (in forma di ritagli incollati di fianco alla traduzione letterale tedesca). È verosimile che non Reinhardt ma un suo collaboratore, assai probabilmente la sua assistente personale Gusti Adler, abbia confezionato il *Regiebuch*, compiendo almeno tre operazioni: la copiatura del testo italiano (senza correggerne gli errori e anzi aggiungendone altri); l'aggiunta della traduzione letterale in tedesco; l'aggiunta dei ritagli della traduzione di Schlegel, base delle musiche di Mendelssohn ma anche della stessa riduzione reinhardtiana. Era pronto in tal modo il grande copione-palinsesto su cui sarebbe intervenuto Reinhardt con le sue annotazioni.⁴⁴

Se è corretta questa ricostruzione, le varianti del *Regiebuch* vanno distinte in due categorie: varianti propriamente dette, coincidenti con

⁴⁴ Si veda la descrizione del *Regiebuch* in Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., pp. 246-247. Un copione-palinsesto costruito allo stesso modo di quello fiorentino è il *Regiebuch* della versione inglese di *Der Weg der Verheißung* (*The Eternal Road*) di Franz Werfel (New York, 31 ottobre 1935), di cui si può vedere una riproduzione in *Max Reinhardt 1873-1943. An Ex-*

quelle del copione Salvini e attestanti la prima forma della traduzione (cioè quella montaliana); ed errori mascherati, o, al limite, ‘variazioni’ del copista, frutto dell’iniziativa di chi ha battuto il testo aggiungendo o togliendo qualche virgola, optando per una maiuscola in luogo di una minuscola, inserendo o togliendo una preposizione, senza intaccare la correttezza grammaticale della frase (ma guastando talvolta la correttezza del verso): su tutti questi casi il confronto col copione Salvini aiuta a sciogliere il dubbio.

Tale confronto è dirimente anche sul piano metrico, e non soltanto in relazione alle ‘variazioni’ cui si accennava. Si ricorderà che una caratteristica del *Regiebuch* era il fatto che, in alcuni punti delle parti verseggiate,

hibition Commemorating the Twenty-Fifth Anniversary of his Death, editor Alfred G. Brooks, Max Reinhardt Archive, Binghamton, N.Y., 1968, p. 47. Gusti (Auguste) Adler (Brixen, 1890 – Hollywood, 1985) conobbe Reinhardt nel 1919 e ne divenne la segretaria personale, ricoprendo importanti mansioni organizzative in occasione degli spettacoli. Nel 1939 lo seguì negli Stati Uniti, dove prese parte al suo Workshop for Stage, Screen and Radio. Dopo la morte di Reinhardt (1943) lavorò per gli uffici di documentazione della Warner Bros. Sua l’importante biografia *Max Reinhardt. Sein Leben* (1964). Conosceva l’italiano, che scriveva con qualche fisiologica imperfezione. Ecco una sua lettera a Gatti del 12 aprile 1933, utile anche per le informazioni che contiene sulle musiche di scena (si legge in Nicolodi, *Guido M. Gatti*, cit., pp. 60-61, nota 15): «Il direttore d’orchestra del Josefstadttertheater a Vienna signor Hudec, che ha già spesse volte dirigato [sic] la musica del *Sogno di una Notte d’Estate* e partecipato a diverse stagioni in altre città, ha aggiustato la partitura della musica d’orchestra secondo le intenzioni del Professore Reinhardt. S’è incaricato di questo lavoro nel modo più compiacente e premuroso e gratuitamente» (Karl Hudec collaborò più volte con Reinhardt: cfr. Franz Hadamowsky, *Reinhardt und Salzburg*, Salzburg, Residenz Verlag, 1963, p. 82; *Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern*, eingeleitet von Siegfried Melchinger, Velber b. Hannover - Wien, Friedrich Verlag - Österreichischer Bundesverlag, 1968, pp. 138, 146). Su Gusti Adler si può sentire anche d’Amico, che intervista Reinhardt a Salisburgo nel settembre del 1933: «il nostro dialogo s’avvia lentamente, con l’assistenza e all’occasione col tramite di Helene Thimig, l’insigne attrice che parla un francese da gran dama, di Guido Salvini, esperto in più arti come in più idiomi, e della signorina Adler, segretaria del maestro di scena e buona conoscitrice della nostra lingua» (Silvio d’Amico, *Ai Festspiele di Salisburgo. Colloquio con Max Reinhardt*, «L’Idea Nazionale», 6 settembre 1933, ora nell’antologia curata da Carla Arduini, *Reinhardt in Italia*, in *Presenza e ricadute della Grande Regia in Italia*, a cura di Mirella Schino, 2005, p. 123, <https://culturateatrale.scienzeumane.univag.it/index.php?id=3015>). In qualità di «interprete precisa e gentile» la «signorina Adler» compare al fianco del Maestro anche in un’intervista, non firmata, del 1934, *Il Festival teatrale della XIX Biennale alla vigilia della prima rappresentazione del «Mercante di Venezia»*, «Gazzetta di Venezia», 15 luglio 1934 (sempre in Arduini, *Reinhardt in Italia*, cit., p. 145).

la scansione risultava diversa che nel libretto: avevamo parlato di varianti metriche. L'ipotesi, avanzata già allora con qualche dubbio, era che il *Regiebuch* conservasse delle soluzioni metriche alternative, mescolate con scansioni evidentemente ametriche dettate da necessità di messa in pagina. Si prenda, a titolo di esempio, un passo che abbiamo già avuto modo di citare, dal brano *Oberon e Puck* (n. 8): «Nulla v'è al mondo che ami quanto il gioco / bizzarro della sorte». È la forma corretta, attestata dal copione Salvini e poi dal libretto, fra i quali l'identità metrica è totale.⁴⁵ Il *Regiebuch* invece scandisce: «Nulla v'è al mondo che ami / quanto il gioco bizzarro / della sorte»: due settenari e un quadrisillabo, una configurazione metrica non di per sé errata, ma frutto, in realtà, di una necessità puramente grafica. Così è per tutti gli altri brani in versi: il loro aspetto sulla pagina è sempre funzionale alla creazione di uno spazio per l'intervento interpretativo del regista. Nella battitura del copione per il *Regiebuch* l'opzione grafica è la regola: Reinhardt ha bisogno di spazio bianco accanto al testo, da riempire con le proprie annotazioni, e tutte le battute, in prosa o in versi, sono allineate a sinistra con *a capo* che cadono pressappoco a due terzi del foglio. Il brano in versi può essere distinto (ma non sempre) tramite centratura: ciò non impedisce tuttavia che la correttezza metrica venga ugualmente sacrificata alla conservazione di uno spazio bianco riservato alla scrittura. La stessa centratura sembra anzi finalizzata in primo luogo al colpo d'occhio con cui il regista andrà a individuare le parti ‘liriche’, per lo più in versi brevi. Su tali passaggi, e non a caso, è più fitta l'annotazione di luci, musica e coreografia.

4. *La copia Praz: postille e versi ritrovati*

Resta da quantificare l'entità dei ‘ritocchi’ di Pastonchi e, in generale, delle modifiche intervenute fra la versione dattiloscritta e quella a stampa: fra il copione Salvini e il libretto di scena. Veniamo dunque alla copia del libretto donata da Montale a Praz, che porta la seguente dedica vergata a matita: «to M.P. | the bad poet | EM | 1933». I punti cui Montale pone mano – utilizzando sempre la matita – sono sei: quattro

⁴⁵ Sul *Quaderno* i versi vengono così modificati: «Nulla è al mondo ch'io ami quanto il gioco / bizzarro della sorte». Le varianti del *Quaderno* possono essere morfologiche, lessicali, sintattiche, interpuntive; mai metriche. Al limite, il mutamento sintattico può determinare un mutamento ritmico, ma senza variazione della misura versale.

brevi annotazioni a margine di altrettanti segmenti in versi (già indicate da Contorbia), un segno di dieresi aggiunto su una parola, e una parola cancellata con un tratto orizzontale. Nessuno dei brani coinvolti verrà incluso nel *Quaderno*.

Il copione Salvini e, di riflesso, il *Regiebuch*, conservano una forma testuale, giova ripeterlo, sicuramente anteriore al libretto: anteriore, quindi, anche agli interventi di Francesco Pastonchi. Due delle postille di Montale lo chiamano in causa esplicitamente: gli ultimi quattro versi delle sequenze 11 e 23 sono raggruppati da un archetto, accanto al quale Montale scrive: «Pastonchi».

Questo «Pastonchi» segnato di fianco a otto versi (quattro più quattro) sui circa 260 delle sequenze metriche del *Sogno* non deve indurci a pensare che gli interventi del vecchio poeta si riducano ai soli indicati sul libretto. Certo sono quelli di maggior rilievo, ed è ragionevole pensare che altri di tale entità non ve ne siano. Ma il discorso è più complesso. Proprio il copione Salvini e il *Regiebuch* attestano delle varianti – sia pur minime – che non trovano riscontro nelle postille montaliane, e che suggeriscono la massima cautela nel considerare il problema dell'autorialità su un testo così compromesso nella genesi e nell'approdo ai testimoni noti. Se l'attribuzione a Montale della traduzione delle parti verseggiate è ormai certa per il testo *nel suo complesso*, è prudente sospendere il giudizio nel dettaglio, o per lo meno riguardo a quei dettagli che non trovano riscontro in posizioni autoriali certe assunte da Montale, nelle annotazioni sulla copia Praz o (limitatamente ai futuri *Frammenti di una riduzione*) nella versione del *Quaderno*. Detto più semplicemente, e relativamente al libretto donato a Praz: è verosimile che Montale si limiti ad additare soltanto i punti in cui l'intervento di Pastonchi è stato più cospicuo, quelli in cui la modifica ha comportato la sostituzione in blocco della versione primitiva. Ora, è proprio su questa sostituzione che giungono in soccorso i dattiloscritti, restituendoci il testo nella sua forma originaria.

Entrambi i brani su cui Pastonchi interviene vedono protagonista Puck. Il primo è quello in cui il folletto disincanta Lisandro. Lo leggiamo nella versione del copione Salvini (ossia nella versione di Montale):

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 sorger troverai.
E il proverbio che va di bocca in bocca
e dà ad ognuno quello che gli tocca,
voi vedrete, al risveglio, che non falla.
La sposa avrà il suo sposo,
l'uomo avrà la cavalla
e se Dio vuole tutto andrà pel meglio.⁴⁶

Sul libretto cambiano gli ultimi quattro versi, con una ripercussione sui due precedenti:

[...]
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.

Per meglio saggiare l'entità del cambiamento, si può recuperare il testo inglese (III, II, 458-453):

⁴⁶ Il *Regiebuch* introduce qualche piccolo errore di battitura. Si veda l'apparato, n. 11.

[...]

And the country proverb known,
that every man should take his own,
in your waking shall be shown.

Jack shall have Jill;
nought shall go ill;

the man shall have his mare again, and all shall be well.⁴⁷

Pur considerato che la versione nasce programmaticamente libera, non c'è dubbio che la traduzione di Montale sia più fedele. Anzi, siamo quasi certi che Pastonchi sia intervenuto senza confrontarsi con l'originale. Il suo finale appare più castigato (il doppio senso resta, ma è obliquo)⁴⁸ e più euritmico. Di fronte a tale euritmia del chiudere è lecito chiedersi: siamo sicuri che l'ultimo endecasillabo di Montale, col suo traballante passo giambico, non offra la resa migliore per l'effetto di 'tirato via' dell'ultima lunga battuta di Puck, che è in prosa? Poiché il ritocco di Pastonchi non tiene affatto in considerazione il nesso fra tradotto e traducente, è lecito interpretarlo nei termini di puro restauro estetico: una riscrittura, insomma, esercitata al livello del gusto e della perizia poetica; di fatto, una 'correzione' con cui un poeta interviene sul lavoro di un altro poeta.

Che la competenza richiesta a chi aveva in carico le sequenze in versi fosse, propriamente, quella dell'«artefice di poesia», secondo l'espressione di Della Corte, e non quella del traduttore, è ormai chiaro da tutte le testimonanze che si sono esaminate. Come è chiaro l'impegno di Montale nel far coincidere i due ruoli, offrendo un prodotto poetico che fosse non una semplice variazione su pretesto shakespeariano, ma il frutto di un meditato riarrangiamento dell'originale nel corpo a corpo della traduzione. La correzione di Pastonchi, invece, non solo pone in dubbio la perizia del poeta, ma disconosce lo sforzo del traduttore, che col poeta fa tutt'uno. È solo la prima delle postille che esaminiamo, ma si profila un senso, una logica che le raggruppa, e alla quale pare corrispondere il titolo con cui Montale si firma donando il libretto a Praz: «the bad poet». Titolo allusivo, è evidente:

⁴⁷ Mi servo di William Shakespeare, *A Midsummer-Night's Dream*, edited by John Dover Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

⁴⁸ Pastonchi parafrasa un proverbio toscano, «Ogni vite vuole il suo palo» (attestato da Giusti nei *Proverbi toscani* alla voce *Donna, Matrimonio*).

l'allusione è a una polemica di cui l'amico era informato, e di cui Montale sembra voler offrire, con le sue annotazioni, un documento concreto.

Occorre mettere in rilievo, su questo primo caso di riscrittura, ancora un particolare. Si vede bene che nella versione del libretto la frase «E il proverbio *etc.*», terminando col punto fermo dopo «tocca», appare monca e debole di senso. Paola Ojetta, nel rielaborare ulteriormente il passo per l'edizione del 1950, fa la cosa più semplice: sostituisce l'«e» congiunzione col verbo essere:

[...]
È il proverbio che va di bocca in bocca
e dà ad ognuno quello che gli tocca.
Questo Puck l'ha detto,
e certo non fa calo.
Ogni vite ha il suo palo,
e tutto è perfetto,
se porta foglia e fioretto.⁴⁹

Ma non si può dire che la traduttrice si sia data pena di risalire al testo originale.

Il secondo segmento è l'*Epilogo*. È ancora Puck a parlare:

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 sputo
che in sogno abbiamo assunto
perdonateci, e noi sapremo fare
del nostro meglio per riparare.
E parola di Puck, di uomo onesto,
se a noi felici càpiti anche questo,
di sfuggire alla lingua del serpente,
rimedieremo, dico, immantinente,
o bugiardo da tutti io sia creduto.

⁴⁹ Shakespeare, *Sogno* 1950, cit., p. 60.

E ora, a voi signori, il mio saluto.
 La buona notte a tutti Ròbin dà
 e v'assicura che riparerà.

Così sul copione Salvini.⁵⁰ Bella è la scelta della rima inattesa e ribattuta al quarto verso, «fu inganno»; efficace la posposizione di questa e delle altre conclusioni verbali («immaginate», «perdonateci», «rimedieremo») a inizio di verso dopo *enjambement* (quanto fiato deve misurare il buon Puck per scandire queste gravi e lunghe frasi!). E deliziosa è la goffaggine di un bisticcio come «quanto [...] tutti quanti», del frasario letterario-burocratico in «rimedieremo, dico, immantinente», della rima tronca nei due versi finali. Questi staccano sui precedenti come nell'inglese i due tetrametri giambici staccano sul blocco dei tetrametri trocaici su cui è impostato il resto del brano. Anche la ripetizione del verbo *riparare* («riparare», «riparerà») è ricercata guardando all'originale, all'insistenza sulla medesima cellula lessicale (*mended, mend, amends*; V, 1, 422-437):

If we shadows have offended,
 think but this, and all is mended,
 that you have but slumb'red here
 while these visions did appear.
 And this weak and idle theme,
 no more yielding but a dream,
 gentles, do not reprehend.
 If you pardon, we will mend.
 And, as I am an honest Puck,
 if we have unearnéd luck
 now to 'scape the serpent's tongue,
 we will make amends ere long:
 else the Puck a liar call.
 So, good night unto you all.
 Give me your hands, if we be friends:
 and Robin shall restore amends.

⁵⁰ Sul *Regiebuch* «Robin» è senza accento ed è presente un errore di battitura. Cfr. appa-
rato, n. 23.

Pastonchi interviene anche in questo caso sul finale, e tiene certamente conto del fatto che il pezzo è destinato a chiudere l'intero spettacolo. Il ‘qui finisce’ deve risultare chiaro, ben sillabato:

[...]
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.

Puck è sempre Puck (ma non Robin, per non generare confusione); e, arguto e *naïf*, modesto e ammiccante (ma di nuovo, più euritmico e classicheggiante che nella versione montaliana), chiede agli spettatori l'ultimo applauso. La nuova quartina, a rima incrociata, rompe la monotonia della rima baciata del testo inglese e conferisce spessore architettonico al finale. Anche qui è evidente che la riscrittura è avvenuta a freddo, senza scrupolo di fedeltà: una chiusa rotonda e sonora ha sostituito le zoppicanti ma sincere rassicurazioni del folletto.

Che certe soluzioni apparentemente irregolari e devianti fossero invece ricercate da Montale lo dimostra una sua puntualizzazione che troviamo espressa su un verso di questa stessa battuta, attraverso la cassatura di una parola. Torniamo per un attimo al testo del libretto. Il confronto con i dati loscritti rivela che, oltre che sulla quartina finale, Pastonchi era intervenuto anche al v. 8, aggiungendo un avverbio, «poi», in sesta posizione: «del nostro meglio poi per riparare». Sia sul copione Salvini sia sul *Regiebuch* si legge invece «del nostro meglio per riparare»: un decasillabo, all'interno di una compagine metrica a schiacciante prevalenza endecassillabica (con due settenari sui quali torneremo a breve). Un *lapsus* di Montale? Un errore in fase di copia? Pastonchi deve esserselo chiesto. E ha posto rimedio nella maniera più semplice, rincalzando il verso con una zeppa; poiché è chiaro che l'avverbio, pleonastico sul piano semantico (a rendere il futuro, «we will mend», basta l'enfatica perifrasi «sapremo fare [...] per riparare»), è scelto come sillaba integrativa di un verso percepito come endecassillabo ‘sbagliato’.

Se non che, l'intervento di Montale sulla copia Praz ripristina l'assetto originale: il «poi» è cancellato con un deciso tratto di matita e il verso torna

decasillabo. Esaminiamolo meglio: non si tratta di un decasillabo a ritmo anapestico, del tipo «S'ode a destra uno squillo di tromba», che è la forma scorrevole per eccellenza, ma di un decasillabo bipartito, con accenti ritmici su quarta e nona sillaba, di fatto un doppio quinario (come il pascoliano «dal mio cantuccio, donde non sento»). L'opzione non è semplicemente per il decasillabo, ma per un decasillabo a cesura forte, fortemente polarizzato sui due emistichi quinari. Né si tratta di un'infrazione isolata: il verso fa sistema con i tre che lo precedono, a formare un'unica quartina metricamente ‘turbata’. I vv. 5 e 6 sono infatti settenari («E il pigro e ingenuo spunto / che in sogno abbiamo assunto»), e il 7 è un endecasillabo marcato da cesura dopo la sdruciolata incipitaria («perdonateci, e noi sapremo fare»; si noti peraltro che «perdonateci», combinato col precedente settenario, dà nuovamente endecasillabo, e il restante emistichio, «e noi sapremo fare», è un settenario: combinazioni assai familiari alla tradizione italiana e allo stesso ‘classicismo paradossale’ di Montale). Se si considera che tutta la battuta di Puck si compone di sedici versi facilmente scandibili in quattro quartine, sembra proprio che la costituzione di una quartina intenzionalmente atipica, dall'andatura quasi a singhiozzo, voglia mimare il «weak and idle theme» di cui Puck si sta scusando:

E il pigro e ingenuo spunto
che in sogno abbiamo assunto
perdonateci, e noi sapremo fare
del nostro meglio per riparare.

Anche in questo caso, la notazione che Montale pone sul libretto, sia pure ‘muta’, ha un ruolo determinante e pertiene alla sfera delle ragioni estetiche – metriche nella fattispecie – su cui si gioca il confronto con il mal tollerato censore.⁵¹

⁵¹ La cancellazione del «poi» è segnalata anche da Ciaralli, Pulsoni, *Nella biblioteca di Praz*, cit., p. 54. Curiosamente l'avverbio manca nell'edizione del *Sogno* del 1950, dove il brano rispecchia quasi totalmente la forma del libretto, adottando per l'ultima quartina la versione di Pastonchi. Uniche varianti rispetto al testo del libretto, oltre all'assenza del «poi», sono l'aggiunta di una virgola dopo «inganno» al v. 4 e la sostituzione, del tutto immotivata, della congiunzione «E» del v. 9 (a tradurre «And») con «È» (Shakespeare, *Sogno* 1950, cit., p. 84).

Consideriamo gli altri interventi depositati sulla copia Praz, sempre tenendo conto del fatto che interlocutore implicito è il destinatario del dono, anglista sommo e, inutile ricordarlo, non imperito nell'arte del verso. Riprendendo il libretto dalla prima pagina troviamo, nell'ordine:

- sulla sequenza n. 1, v. 3, di fianco a «le mura battono / delle prigioni», la correzione «abbattono» (già segnalata da Contorbia);
- sulla sequenza n. 3, v. 3, laggiunta di una dieresi sul dittongo «eo» della parola «leopardo» («lëopard», ma il tratto di matita è spesso e i due punti, quasi due accenti, coprono entrambe le vocali);
- sulla sequenza n. 22, di fianco ai vv. 7-10 («Ripetiamo il ritornel, / è ogni nota un'armonia; / il tripudio s'alzi al ciel, / benedetto l'amor sia»), l'indicazione «per musica | colle tronche | obbligate» (anche questa già segnalata da Contorbia).

La correzione di «battono» con «abbattono» si spiega guardando all'originale: «raging rocks» e «shivering shocks» («rupi che squassano / ed esplosioni») «shall break the locks / of prison-gates» («le mura abbattono / delle prigioni»). Come interpretarla alla luce dei testimoni dattiloscritti, che riportano entrambi la forma «battono»? Certo è possibile che Montale sia voluto tornare su una traduzione che gli appariva imprecisa, modificandola nella maniera più economica. Ma si potrebbe ipotizzare anche, più banalmente, un errore da parte di chi ha trascritto il testo per la prima volta, forse battendolo sotto dettatura e percependo la frase «le mura abbattono» come «le mura battono». L'errore sarebbe poi rimasto nel passaggio da una copia all'altra per approdare infine al libretto.

Il segno di dieresi posto su «leopardo» ci riporta invece al tema delle ‘giustificazioni’: metriche, come qui, o, come si vedrà fra poco, di scelta rimica, che Montale avverte, evidentemente, di dover esibire contro i suoi *obrectatores*. Sul libretto, come già sul copione Salvini, il verso suona: «e sia lince orso gatto o leopardo».⁵² Una lunga tradizione ne sostiene l'esattezza metrica. La parola «leopardo» in clausola di endecasillabo, con dieresi e accento secondario sulla *e* (l'italiano ricalca il composto latino *leo-pardus*),

⁵² Il *Regiebuch* inserisce due virgole dopo «lince» e «orso», ma si tratta assai probabilmente di un'iniziativa di chi ha copiato il testo. L'asindeto senza interpunzione, con funzione conguagliante e velocizzante, non è una novità per il lettore italiano, e ha esempi frequenti fra Otto e Novecento. Per restare a Montale: «bossi ligustri o acanti»; «la mente indaga accorda disunisce» (*I limoni*); «e ancora / tutto che ti riprende, strada portico / mura specchi ti figge» (*Arsenio*).

ha precedenti illustri: da Petrarca (*Triumphus Pudicitie*, 38: «d'una fugace cerva un leopardo») a Poliziano (*Stanze*, I, 9, 1: «ora a guisa saltar di leopardo»), da Pulci (*Morgante*, V, 28, 7: «Colui corre a come leopardo») ad Ariosto (*Orlando furioso*, X, 85, 4: «che nel travaglio porta il leopardo»), fino a Carducci che la fa rimare, come Montale, con «sguardo» (*Rime nuove, Ora e sempre*, 3: «E come su la preda un leopardo»). Il verso si pone dunque con naturalezza nel solco di una tradizione che Montale, è inutile dirlo, ha assorbito senza residui: non vi sarebbe alcun bisogno di segnare dieresi se non fosse in dubbio, per qualche ragione, la competenza dell'«artefice di poesia». Il piccolo segno su «leopardo» ci parla insomma, assieme agli altri interventi, meno di reali problemi metrici che non di quel sospetto che il poeta sentiva intervenuto sul proprio lavoro.

Allo stesso modo siamo portati a interpretare l'avvertimento sui versi della danza finale di Oberon e Titania, «per musica | colle tronche | obbligate»: una *excusatio* richiesta dall'evidente distonia del risultato rispetto alla propria prassi traduttiva e poetica. È noto il fastidio non solo di Montale, ma di tutta la poesia novecentesca (e già di Pascoli e d'Annunzio), per le tronche in fin di verso e in rima. Con i suoi «cor», «fior», «amor», con «ritornel» in rima con «ciel», con quell'eco non troppo riscattata della *Canzona di Bacco* (per l'uso dell'ottonario e della rima in *-ia* su formula d'augurio: «chi vuol esser lieto sia»), la traduzione rasenta il *kitsch*:

OBERON

Ribrillate intorno, fuochi,
allegate 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*).

OBERON

Ora andiamo, via di qui,
tutti incontro al far del dì.⁵³

L'annotazione di Montale si affianca alla quartina centrale. Ma nulla toglie che la si possa riferire al brano intero. Persino Salvini, ritoccando il copione, elimina le tronche, che deve percepire come eccessiva leziosaggine. Montale però aveva dovuto lavorare sotto condizionamenti piuttosto stretti. Uno di questi – e lo ricorda nella nota al *Quaderno* – sono le «musiche preesistenti», quelle di Mendelssohn.⁵⁴

Nel precedente lavoro abbiamo visto come dal *Regiebuch* si possano ricavare alcune indicazioni sulla distribuzione delle musiche di scena.⁵⁵ Meno dettagliato è in tal senso il copione Salvini. Ma ciò che occorrerebbe esaminare, e di cui non disponiamo, è la partitura dello spettacolo (la Stabile Fiorentina fu diretta da Fernando Previtali, il Coro del Conservatorio da Marino Cremesini). La sequenza della danza di Oberon e Titania (e degli elfi e delle fate) era tutta accompagnata da musica: chiare in tal senso le indicazioni del *Regiebuch*, che pone chiavi di violino prima accanto alla didascalia introduttiva («Improvvisamente OBERON e TITANIA col loro seguito irrompono nella sala etc.»), poi di fianco a ciascuna delle tre battute, con l'avvertenza che vengano pronunciate ‘a ritmo di musica’ («im Rhythmus der | Musik» e, più sotto, «ebenso», ‘allo stesso modo’). Ugualmente sul copione Salvini si legge, sopra la didascalia iniziale, l'indicazione «*musica*» (a matita rossa e sottolineato). La musica in questione è, chiaramente, il *Finale*: scorciato, dobbiamo supporre, per seguire la riduzione del testo di

⁵³ È la versione del copione Salvini. Il libretto attribuisce erroneamente gli ultimi due versi, pronunciati da Oberon, a Titania, omettendo l'indicazione «OBERON». Cfr. apparato, n. 22.

⁵⁴ Sappiamo che le musiche di scena di Mendelssohn (*Ein Sommernachtstraum Op. 61*, che include la giovanile *Ouverture Op. 21*) erano state adattate alla riduzione reinhardtiana da Karl Hudec (cfr. *supra*, nota 44). A dare disposizioni sulla loro esecuzione, ma anche sulla recitazione, giunge a Firenze un altro stretto collaboratore di Reinhardt, Stefan Hock, che Reinhardt raccomanda a Salvini in quanto «è in grado di riprodurre la messinscena di New York e di altre rappresentazioni fino alla singola inflessione di voce» («da er die Inszenierung aus New York und anderen Aufführungen bis in jeden Tonfall wiedergehen kann»; trascrivo e traduco dal primo foglio della lettera del 7 maggio 1933: Di Tizio, *Guido Salvini*, cit., p. 80).

⁵⁵ Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., pp. 232-235.

Shakespeare, dal momento che del *Song* di Oberon (la sua seconda battuta) sono mantenuti soltanto i due versi conclusivi su un totale di ventidue. Nel *Finale* le parti di Oberon e Titania sono tutte cantate, affidate prima a esecutori soli, poi al coro (degli elfi e delle fate). I versi tedeschi su cui poggia la musica, ricalcati sull'originale shakespeariano, sono a terminazione femminile. È questa caratteristica che determina l'imposizione delle rime tronche nella traduzione italiana: le «tronche obbligate» di cui parla Montale.⁵⁶ Ecco appunto, nell'originale inglese e nella versione tedesca, la quartina di Titania, che è quella postillata da Montale (V, 1, 395-398):

First rehearse your song by rote,
to each word a warbling note;
hand in hand, with fairy grace,
will we sing and bless this place.

Wirbelt mir mit zarter Kunst
eine Not' auf jedes Wort;
Hand in Hand, mit Feengunst,
singt und segnet diesen Ort.

Ripetiamo il ritornel,
è ogni nota un'armonia;
il tripudio s'alzi al ciel,
benedetto l'amor sia.

La traduzione è qui di fatto una traslitterazione ritmica: abbassato il coefficiente di fedeltà letterale, Montale ha mirato a produrre un testo che, in omologia con quello inglese e tedesco, risultasse adeguato al canto sillabico richiesto dalla musica.

Il fatto, poi, che sia stato egli stesso a rilevare l'eccezionalità di questo passaggio, lo rende particolarmente esemplare. Sarebbe interessante spingere l'indagine al punto da considerare, nell'analisi traduttologica dell'intero *corpus* delle sequenze, il ruolo di *constraint* svolto dalla musica, che agì

⁵⁶ Per la partitura mi servo di *Ein Sommernachtstraum von Shakespeare*, Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy, Op. 61, Partitur, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1848; per la versione schlegeliana, di William Shakespeare, *Ein Sommernachtstraum*, Übersetzung von August Wilhelm Schlegel, herausgegeben von Dietrich Klose, Stuttgart, Reclam, 1972.

sicuramente sui brani dal metro più breve (ad esempio *Fata*, con l'ingresso della fata sulle note dello *Scherzo*).⁵⁷ Ma è un compito che richiede specifiche competenze, e che esula dagli assunti di questa ricerca. Basti qui aver rilevato, da una prospettiva ulteriore, quel che già si concludeva in precedenza: ossia che le «musiche preesistenti» di cui Montale parla nell'avvertenza al *Quaderno* sono un fattore tanto determinante da richiedere una giustificazione del risultato traduttivo: sia in pubblico, come avviene nel *Quaderno*, sia in privato, nella nota per Praz al testo del libretto.⁵⁸

5. Altre modifiche introdotte dal libretto

Non tutte le varianti del libretto, lo si è già anticipato, trovano un commento nelle postille. Ecco gli altri punti in cui la stampa del '33 diverge dal copione Salvini e dal *Regiebuch*. I due dattiloscritti, e il copione Salvini in particolare, ci restituiscono il testo più vicino alla lezione montaliana:

- n. 4, v. 13: sul libretto è aggiunto un apostrofo all'imperativo «fa»: «fa'» (ma non è aggiunto al n. 11, v. 4); v. 16: è aggiunto un accento alla sdruciolatura «Risvegliati»: «Risvégliati».
- n. 7, v. 4: la parola «reatino», che nei dattiloscritti ha *t* scempiata, è sostituita nel libretto dalla più comune forma con geminata: «reattino».
- n. 8, v. 3: il verbo «forza» è intensificato nel libretto in «sforza»; v. 9: è aggiunto accento sulla parola sdruciolatura «Discostati»: «Discóstati»; v. 15: è eliminato il gradino in «E allor saranno»; v. 16: anziché l'endecasillabo «a lei d'attorno in due a farle la corte» si legge nel libretto un settenario, con l'aggiunta di una virgola: «a farle in due la corte».
- n. 13, vv. 5-6: il libretto introduce virgolette dopo «globo» e «luna»: «il giro del globo, più rapidi / che raggio di luna, a compire».

⁵⁷ Anche per *Fata* (n. 2) il copione Salvini presenta indicazioni corrispondenti a quelle del *Regiebuch*: «Scherzo | Ballo», «musica», «— Ribalta blu — | piano», «Si ode un riso | di Elfi»; da confrontare con le note di Reinhardt: «Fussrampe blau» ('ribalta blu'), «Leises, kaum vernehmbares / Elfenlachen» ('lievi risate d'elfi, appena udibili'). Cfr. Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., pp. 232-233.

⁵⁸ Il titolo dato nel *Quaderno* all'ultimo frammento, *Coro (Puck)* (n. 21), mette in primo piano la notazione musicale. Il brano tuttavia si colloca, nella partitura di Mendelssohn, al termine della parte (*Teil*) indicata come n. 12 nella sequenza delle musiche di scena, dove compare come melologo. Un coro è previsto invece per la parte successiva, che è appunto il *Finale*.

- n. 17, v. 17: «tuo volto» diventa nel libretto «suo volto»; v. 20: «Limandro» diventa (erroneamente, come vedremo) «Lisandro»; v. 25: è aggiunta virgola dopo «Procro».

- n. 20, v. 11: il punto esclamativo dopo «ahimè» è sostituito nel libretto con un punto interrogativo; v. 13: i due punti dopo «stame» sono sostituiti con un punto e virgola; v. 32: è eliminata la didascalia interna al verso «e parla! Taci? (*Scopre il volto di Piramo*). Dunque coprirà»; v. 45: è aggiunta una virgola dopo «tu»; v. 46: è semplificata la didascalia dopo «Squarciami il petto;»: da «cerca il pugnale di PIRAMO e non trovandolo deve ferirsi colla sciabola» a «cerca il pugnale di PIRAMO per ferirsi».

- n. 21, v. 7: è aggiunta una virgola dopo «cielo»; v. 8: è aggiunta una virgola dopo «miseria».

Le varianti che coinvolgono l'interpunzione, l'accentazione e le didascalie, come si era già osservato, avvicinano il testo, per i brani che diverranno i *Frammenti di una riduzione*, alla lezione del *Quaderno*: il libretto, lo si è detto più volte, è infatti alla base dell'edizione del '48. Meritano invece un commento le altre varianti, relative al lessico e, in un caso, anche alla sintassi e al metro.

Consideriamo in primo luogo il passaggio da «reatino», attestato sia dal copione Salvini sia dal *Regiebuch*, alla forma con geminata «reattino». La parola interessa perché, al pari di altri vocaboli e stilemi su cui ci eravamo soffermati nel precedente saggio, ha una storia nella poesia montaliana. Con «reatino» siamo in larghissimo anticipo sui «reatini» di *Al mare (o quasi)* del *Quaderno di quattro anni* (1976), «i deliziosi figli della ruggine / gli scriccioli o reatini come spesso / li citano i poeti» (l'allusione non è soltato a Prati, Panzacchi e all'ovvio Pascoli – che peraltro usa la forma con geminata – ma anche a Ceccardo, *Piccoli re di macchia*: «Piccoli re di macchia in su la rama / i reatini, o tra la stipa / [...] / e son anime forse di poeti / costretti in corpi tenui d'uccello»). La corrispondenza fra l'uccellino del *Sogno* e quello di *Al mare (o quasi)* non è sfuggita a Contorbia, che, avendo presente la lezione del libretto, «reattino», osserva che il «reatino» della poesia della vecchiaia presenta «la “t” non raddoppiata»; mentre la parola compariva «con due “t”» nella prosa *Storie naturali* del 1950 (poi in *Fuori di casa*): «il modesto reattino parla di ruggine e di moisi».⁵⁹ È particolarmente

⁵⁹ Contorbia, *Montale e il «Midsummer»*, cit., pp. 19-20.

importante allora aver recuperato la forma originale scempia, «reatino», più rara e preziosa e conforme al versante poetico del dettato montaliano.

Quanto a «sforza», subentrato a «forza», restiamo in dubbio: variante del libretto o errore, per banalizzazione, dei dattiloscritti, rispetto a un originario «sforza» già di Montale? Da un lato il copione Salvini, abbiamo detto, è piuttosto attendibile. Dall'altro ritroviamo il verbo *sforzare* in una traduzione che è pure del '33, quella della *Figlia che piange* di Eliot su «Circoli»: «Ella si volse, e col tempo d'autunno / sforzò per molti giorni la mia mente». Qui il verbo traduce *compel*, con un'aderenza assente nella traduzione del *Sogno*, più libera («sink in apple of his eye», alla lettera ‘penetra nella sua pupilla’; III, II, 104). Il dubbio, quindi, resta. Più chiaro è invece l'atto autoriale del *Quaderno*, dove il frammento approda col titolo di *Oberon e Puck* e il verbo è riportato alla forma semplice: anche ammettendo che la forma intensiva fosse stata introdotta da Pastonchi (o da Ojetti), è certo che la sua rimozione dal *Quaderno* si spiega, quando non col recupero della forma originaria, sicuramente con l'intenzione di dissimilare rispetto alla traduzione eliotiana, stampata qualche pagina più avanti.⁶⁰

La variante più notevole, anch'essa già commentata a suo tempo sulla base della collazione fra il *Regiebuch* e il libretto, è quella che coinvolge il v. 16 del medesimo brano. Sul copione Salvini si legge: «E allor saranno / a lei d'attorno in due a farle la corte». Sul libretto: «E allor saranno / a farle in due la corte». Il copione Salvini conferma la lezione del *Regiebuch*, e anzi la testimonia in una forma migliore: è solo collazionando i due dattiloscritti che ci accorgiamo che il *Regiebuch* semplificava «d'attorno» in «attorno» (il verso, in tal caso, non manca d'esser percepito come endecasillabo per via della forte accentazione giambica, che costringe a porre dialefe tra «lei» e «attorno»: «a lei attorno in due a farle la corte»). La forma «d'attorno», però, compare anche nella sequenza n. 6: «Vi seguirò, vi condurrò d'attorno / tra paludi, tra boschi e tra sterpeti». Se non bastasse, a provare la genuinità montaliana dello stilema c'è una serie di testi: *Gloria del disteso mezzogiorno...* (1923, *Ossi di seppia*): «e più e più si mostrano d'attorno / per troppa luce, le parvenze, falbe»; *Lettera levantina* (1923, *Poesie disperse*): «D'attorno un turbinare d'ali pazze»; *Verso Capua* (1938, *Le occasio-*

⁶⁰ Cfr. Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 239, dove si porta a rinforzo il caso parallelo di una variante del frammento *Piramo e Tisbe*, ugualmente interpretabile come esito di dissimilazione dalla *Figlia che piange*.

*ni): «d'attorno volitavano / farfalle minutissime»; *La poesia* (1969, *Satura*): «Appena fuori / si guardano d'attorno». Rispetto alla versione montaliana («E allor saranno / a lei d'attorno in due a farle la corte»), quella del libretto semplifica il verso e lo riduce a misura settenaria: «E allor saranno / a farle in due la corte». La ridondanza della prima soluzione, si era già osservato, ha funzione espressiva ed è motivata dal contesto. La nuova forma è invece più leggera e scorrevole. È però ad essa che Montale farà riferimento nel '48 scegliendo il brano per il *Quaderno*, ma solo perché è il libretto l'unica sua fonte. Il passo subisce tuttavia, a questo punto, una nuova modifica: una variante che guarda indietro alla traduzione primitiva ripristinando il *cursus* sintattico originario: «E allor saranno / in due a farle la corte». A conferma, anche qui, della preferenza per la soluzione ritmicamente più complessa e mossa, meno 'classica' (si noterà, fra seconda e terza sillaba, il cozzo di accento ritmico con accento di parola).*

C'è infine da dire qualcosa su due varianti che solo il confronto con i dattiloscritti poteva rivelare, e a cui fanno capo aspetti sostanziali della traduzione. Entrambe coinvolgono la sequenza n. 17: «tuo volto» diventa «suo volto» (v. 20) e «Limandro» viene modificato in «Lisandro» (v. 25). Il primo intervento sembra voler correggere un errore di traduzione. Nel copione Salvini la battuta

Un suono! Allo spiraglio sto in ascolto
se mi giunga il sussurro del tuo volto.
Tisbe!

traduce i seguenti versi (V, 1, 191-193):

I see a voice: now will I to the chink,
to spy an I can hear my Thisby's face.
Thisby!

Montale ha scelto di sostituire il nome proprio col possessivo, rendendo «my Thisby's face», alla lettera 'il volto della mia Tisbe', con «tuo volto». Il contesto è quello di una traduzione fortemente lirizzante, in cui il goffo scambio dei referenti ('vedere la voce' e 'udire il volto': «I see a voice [...] I can hear my Thisby's face») è sciolto in tenera sinestesia ('il sussurro del tuo volto'). La traduzione più naturale di «my Thisby's face»

sarebbe però quella che si legge sul libretto: «*suo volto*». Piramo attende di parlare con la sua amata e per questo, accostatosi al muro, la chiama («*Thisby!*»). La traduzione «*tuo volto*» anticipa invece il momento dell’allocuzione, e potrebbe trattarsi di una scelta intenzionalmente accentuativa dell’elemento patetico, quasi che Montale colga nel costrutto una sfumatura vocativa («*my Thisby’s face*», ‘o mia Tisbe, del tuo volto’). Entrambi i dattiloscritti, di fatto, riportano la lezione «*tuo volto*».

Ciò che ancora, qualche verso più avanti, è condiviso dal copione Salvini e dal *Regiebuch*, è la lezione «*Limandro*», che il libretto sostituisce con «*Lisandro*». Ecco il testo inglese (V, I, 193-198):

FLUTE (THISBY)

My love! thou art my love, I think.

BOTTOM (PYRAMUS)

Think what thou wilt, I am thy lover’s grace;
and, like Limander, am I trusty still.

FLUTE (THISBY)

And I like Helen, till the Fates me kill.

BOTTOM (PYRAMUS)

Not Shafalus to Procrus was so true.

FLUTE (THISBY)

As Shafalus to Procrus, I to you.

Montale traduce:

FLUTE (TISBE)

Amor mio! Sei tu il mio amore, credo.

BOTTOM (PIRAMO)

Pensa quello che vuoi: io son Limandro
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.

Nella maldestra recitazione dei rustici, *Helen* e *Limander* stanno per *Hero* e *Lisander*, *Shafalus* e *Procrus* per *Cephalus* e *Procris*. Bottom e Flute storpiano i nomi delle due celebri coppie mitologiche, simbolo di fedeltà e dedizione amorosa.⁶¹ Il fatto che uno dei giovani amanti del *Sogno* abbia nome Lisandro deve aver indotto chi ha rivisto la traduzione a ritenere «*Limandro*» un errore di battitura (o, in fase di revisione di bozze del libretto, un refuso), e a correggere quindi con «*Lisandro*». Ed è strano: mentre pochi versi sopra, la sostituzione di «*tuo*» con «*suo*» poggia su un riscontro col testo originale, questa seconda correzione pare invece del tutto ignara del dettato shakespeariano, qui caratterizzato da un gioco comico che passa difficilmente inosservato. Impossibile, naturalmente, ricostruire al millimetro le dinamiche della revisione. Ma occorrerà ricordare, ancora una volta, che il testo del libretto è il risultato di un lavoro a più mani e a più strati, la cui analisi si scontra con più di un elemento di testualità ‘sfocata’. Sarà utile solo un ultimo riscontro, con la versione di Ojetti del '50. Qui nella commedia dei rustici il verso è abbandonato per la prosa (una prosa che accoglie qualche endecasillabo ‘nascosto’). Nel passo in questione, il gioco del ‘vedere la voce’ e dell’‘udire il volto’ è restituito con efficacia e «*my Thysbe's face*» è tradotto alla lettera; «*Lisandro*», però, curiosamente non torna ad essere «*Limandro*»:

PIRAMO Vedo una voce: ora guarderò nello spacco se posso udire il
 volto della mia Tisbe! Tisbe!
TISBE Amore mio! sei il mio amore, mi pare.

⁶¹ L'osservazione risale al commento di Samuel Johnson (1765), ed è ribadita dalle edizioni moderne. Montale poteva aver presenti quelle di Cunningham (1922) e di Dover Wilson (1924).

PIRAMO	Ti paia quel che vuoi, io son il fedele amante tuo, e fedele io ti son come Lisandro!
TISBE	E io come Elena, finché m'ammazzano le Parche!
PIRAMO	Sciafalo a Procro non fu tanto fido.
TISBE	E io a te, come Sciafalo a Procro. ⁶²

Ma la sorte del testo nei suoi rifacimenti più tardi poco ci interessa. Conta per noi aver restituito alla lettura la corretta forma della versione di Montale, «Limandro». Essa testimonia di un impegno di traduzione che si è misurato attentamente anche con le arguzie shakespeariane; sia pure, come si è mostrato più volte, per smorzarne la *vis comica*, subordinandola alla dominante del lirico, del patetico, della levità fiabesca che percorre l'intero *play*.

Qualche conclusione

La storia della traduzione del *Midsummer-Night's Dream* è ora completa. Abbiamo la traduzione originaria, o almeno il testo che più le si avvicina; abbiamo le modifiche apportate da Pastonchi e forse da Paola Ojetto in occasione della stampa; abbiamo, infine, le precisazioni di Montale su questa versione, affidate alle postille sulla copia donata a Mario Praz. Riconosciuto il libretto come testo base sul quale è avvenuta, nel '48, la scelta dei frammenti da inserire nel *Quaderno di traduzioni*, disponiamo delle varianti di questa fase ulteriore, a far corpo in un testo la cui identità è perimetrata dallo stesso atto di selezione: gesto autoriale con cui Montale si riappropria di un'antica versione, trasmettendola a un pubblico al quale le prove poetiche degli *Ossi*, delle *Occasioni*, di *Finisterre* erano divenute nel frattempo familiari. Quando il *Quaderno* sarà ristampato nel '75 in edizione accresciuta, la sua storia apparirà ancor più intimamente intrecciata alla storia del Libro montaliano, nel suo *recto* e nel suo *verso*. I *Frammenti di una riduzione* hanno preso posto in quella sorta di ricostruzione di carriera che Montale compila sui moduli del *Quaderno*: carriera di poeta-traduttore, i cui dati di servizio sono diligentemente raccolti in una galleria di incontri per i quali è sempre possibile trovare, più o meno esposta, una rifrazione nell'opera del poeta.

Si possono ora attestare con certezza al 1933 occorrenze di vocaboli e stilemi che trovano riscontro nella storia della poesia montaliana. La

⁶² Shakespeare, *Sogno* 1950, cit., p. 78.

certezza, ed è questo il dato nuovo che conferma tante intuizioni di altri, viene dal fatto che adesso sappiamo, per aver ricostruito l'*iter variantistico*, che si tratta di vocaboli e stilemi per lo più già presenti nella traduzione conservata dal copione Salvini. Abbiamo parlato del «reatino». Possiamo ancora richiamare, dalla campionatura già esaminata nel precedente saggio, il nesso «borro»-«spini» di *Fata* («Tra boschi e tra spini, / [...] / sul colle e sul borro»), che ricomparirà in *Il tuo volo di Finisterre* (il «borro ch'entra sotto / la volta degli spini»). Ma si può anche citare un esempio del fenomeno prospettico inverso, di un rinfrescarsi della memoria stilistica attraverso i frammenti ripresi nel *Quaderno*: il «gioco / bizzarro della sorte» di *Oberon e Puck* torna, in accezione più dolorosa, nel «crudo / gioco della mia sorte» di *Hai dato il mio nome a un albero?...*, una delle poesie per la Volpe nei *Madrigali privati* della Bufera. I *Madrigali* sono composti quasi tutti nel 1949: un anno dopo la stampa del *Quaderno*. Una prima versione di *Hai dato il mio nome a un albero?...*, datata 29 maggio, conserva una variante che è ancora più vicina allo shakespeariano «gioco / bizzarro della sorte»: «gioco / crudele della sorte» (con «gioco», come nel frammento, in rima con «poco»).⁶³

Quanto al metro, non saranno sfuggiti, dalle letture sia pure parziali fin qui compiute (soprattutto dei brani non ammessi nel *Quaderno*), accorgimenti riconoscibilmente montaliani, storicamente collocabili fra gli *Ossi* e le *Occasioni*: come la ricerca di giochi ritmici turbativi delle cadenze più consuete (non a caso ‘normalizzati’ dall’intervento di Pastonchi); o l’alternanza di sdruciolate e tronche in fin di verso o dentro il verso, e di rime interne estensive della gittata metrica, a rendere le pause lunghe e i rapidi arresti del discorso shakespeariano senza derogare alla regolarità metrica, al ‘numero’. I ventitré brani si mostrano in tal senso compatti e ricchi di richiami interni: prova di un lavoro traduttivo guidato da un gusto e da una poetica coerenti, e nel quale l’affondo sul dettaglio stilistico si coordina sempre con una visione interpretativa d’insieme (e allora si mostreranno segretamente vicine due schegge apparentemente giocate su tonalità opposte: «Leone, chiar di luna, muro e amanti / vengano avanti e parlino di sé»,

⁶³ Cfr. Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., pp. 243-244.

n. 15, e «immaginate, e poco sarà il danno, / che quanto vi comparve qui davanti / fu inganno e che sognaste tutti quanti», n. 23).

Non solo dunque dalla scelta del '48, ma prima ancora da quell'insieme di ben accordati frammenti che è il *corpus* delle sequenze metriche del *Sogno*, rimasto a lungo nel limbo di un'autorialità taciuta, poi allusa e infine, negli anni tardi, rivelata, si diramano percorsi che raggiungono zone della poesia di Montale a noi note: versi, immagini, cadenze che in questo *Sogno* hanno trovato un'eco o il loro primo movimento.

etatasciore@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- Ein Sommernachtstraum von Shakespeare*, Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy, Op. 61, Partitur, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1848.
- Max Reinhardt 1873-1943. An Exhibition Commemorating the Twenty-Fifth Anniversary of his Death*, editor Alfred G. Brooks, Max Reinhardt Archive, Binghamton, N.Y., 1968.
- Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern*, eingeleitet von Siegfried Melchinger, Hannover, Friedrich Verlag Velber, 1968.
- Testimonianze, studi e ricerche in onore di Guido M. Gatti (1892-1973)*, Bologna, A.M.I.S., 1973.
- Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, a cura di Francesca Castellano, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- Guido Salvini. Un figlio d'arte al tempo della transizione*, a cura di Livia Cavaglieri, Milano, Scalpendi, 2020.
- 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>.
- Moreno Bucci, *Le prime stagioni del Maggio Fiorentino (1933-34). Appunti per una ricerca*, in *Visualità del Maggio. Bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1979, pp. 17-22.
- 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.
- Antonio Ciaralli, Carlo Pulsoni, *Nella biblioteca di Praz: Montale e Pasolini*, «Critica del testo», XXVII, 1, 2024, pp. 31-65.

- Franco Contorbia, *Montale e il «Midsummer Night's Dream» al primo Maggio Musicale Fiorentino* (1933), «Quaderni Montaliani», III, 3, 2023, pp. 17-42.
- Vincenzo Crescente, *Giulia, Eusebio e il «Sogno d'una notte d'estate»*. Memorie e cronache letterarie fiorentine del 1933, «La casa dei doganieri», II, 2-3, 2009, pp. 233-246.
- «Non potendo vivere di sol'aria». Franchi, Montale, Saba e altre pagine di letteratura italiana, Firenze, Biblioteca della Luna Crescente, 2012.
- Silvio d'Amico, *Cronache del Teatro*, a cura di Eugenio Ferdinando Palmieri e Sandro d'Amico, Bari, Laterza, 1964.
- Franz Hadamowsky, *Reinhardt und Salzburg*, Salzburg, Residenz Verlag, 1963.
- Eugenio Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948.
- Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1985.
- 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.
- Fiamma Nicolodi, *Guido M. Gatti e il Maggio Musicale Fiorentino*, in *Lo «sguardo lieto» di Guido M. Gatti sul Novecento Musicale*, a cura di Alberto Mammarella e Giancarlo Rostirolla, Napoli, Loffredo, 2007, pp. 57-77.
- Paola Ojetti, *Un lavoro difficile, tradurre*, «La Stampa», 18 maggio 1963, p. 7.
- Nicholas Patruno, *Intervista con Montale*, «Gradiva», I, 4, 1978, pp. 295-298.
- Montale e «Americana»*, in *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*, a cura di Paola Polito e Antonio Zollino, Firenze, Olschki, 2011, pp. 111-116.
- William Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, riduzione teatrale di Max Reinhardt, traduzione italiana di Paola Ojetti, Firenze, Tipografia Enrico Ariani, 1933.
- Amleto Principe di Danimarca*, tradotto per le scene italiane da Eugenio Montale, Milano, Cederna, 1949.
- Sogno di una notte d'estate*, traduzione di Paola Ojetti, Milano, Rizzoli, 1950.
- A Midsummer-Night's Dream*, edited by John Dover Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

Ein Sommernachtstraum, Übersetzung von August Wilhelm Schlegel, herausgegeben von Dietrich Klose, Stuttgart, Reclam, 1972.

Enrico Tatasciore, *Montale traduttore di Shakespeare. Vecchi e nuovi testimoni dei «sonnets»*, «Quaderni Montaliani», III, 3, 2023, pp. 67-82.

Per il «Quaderno di traduzioni» di Montale. La prima stampa dei «Frammenti di una riduzione del Midsummer-Night's Dream» di Shakespeare, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 8, 2023, pp. 210-272.

Eugenio Montale
Traduzioni
dal *Sogno di una notte d'estate*
per il primo Maggio Musicale Fiorentino (1933)

La presente edizione affianca e aggiorna quella dei *Frammenti del Midsummer-Night's Dream* secondo le ragioni e i criteri descritti nella *Premessa*.

Il copione Salvini conserva il testo più antico della traduzione del *Sogno* per il Maggio del '33, in una forma più affidabile rispetto a quella del *Regiebuch* e anteriore a quella del libretto; documenta quindi, per quanto riguarda il contributo di Montale, una lezione sostanzialmente coincidente con l'originaria sua traduzione delle sequenze metriche, di cui non rimangono testimoni. Si pubblicano pertanto le sequenze metriche del copione Salvini (sez. A), accompagnate da un apparato che raccoglie le modifiche e le riscrittura intervenute sullo stesso copione, sul *Regiebuch* e sul libretto, nessuna di esse attribuibile a Montale.

Resta valida l'edizione dei *Frammenti di una riduzione* già proposta nel precedente saggio, che documenta l'intero *iter* testuale dei sei brani dalla versione per il Maggio al *Quaderno di traduzioni*. Tale edizione è qui integrata da un'ulteriore fascia d'apparato (sez. B), che raccoglie le varianti del copione Salvini relative ai soli sei *Frammenti*, da collocare idealmente al primo posto nell'ordine delle fasce variantistiche.

Testimoni della versione del '33

Di seguito i testimoni che documentano la traduzione del *Sogno* per il primo Maggio Musicale Fiorentino:

Dattiloscritti

C33

Sogno di una notte d'estate, copione di Guido Salvini. Genova, Biblioteca del Civico Museo dell'Attore, Fondo Guido Salvini (segn. 11.Copioni.1831).

Fogli dattiloscritti sul solo *recto* e rilegati, numerati in cifre romane, con numerazione che ricomincia al secondo atto, per un totale di quarantacinque pagine (venti per il primo atto, compreso il frontespizio, venticinque per il secondo).⁶⁴ Sono presenti numerose annotazioni di mano di Salvini, in inchiostro nero e con matite di vari colori, attribuibili ad almeno quattro occasioni di utilizzo: lo spettacolo del Maggio del 1933, uno spettacolo romano del 1945 e due rappresentazioni del 1952, una a Roma, l'altra a Palermo.

Gli errori di battitura sono assai rari. Gli unici tre presenti nelle sequenze in versi, corretti a penna (verosimilmente da Salvini), sono: al n. 4, v. 3, «de», corretto in «se»; al n. 8, v. 9, «giovin», corretto in «giovine» (a ripristinare l'endecasillabo); al n. 20, v. 9, «antrella», corretto in «anatrella». Tali errori si conservano a testo, affiancati, per una migliore leggibilità, dalla forma corretta (tra parentesi quadre); la correzione è descritta in apparato.

R33

Sogno di una notte d'estate, *Regiebuch* di Max Reinhardt. New York, The Max Reinhardt Archives and Library, Binghamton University Libraries Special Collections (segn. PT2635.E548P75.v.11).

Per la descrizione si veda Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., pp. 246-247. Il *Regiebuch* contiene, oltre al copione in italiano, una traduzione letterale in tedesco e i corrispondenti brani della traduzione di August Wilhelm Schlegel, *Ein Sommernachtstraum*.

Il testo italiano del *Regiebuch* deriva da quello del copione Salvini o, più verosimilmente, da un comune antografo. I due dattiloscritti condividono infatti – per la parte delle sequenze in versi – i tre errori di battitura già illustrati per il copione Salvini. Tali errori vengono corretti a mano sul copione Salvini, ma non sul *Regiebuch*.

Stampe

S33

Sogno di una notte d'estate, libretto.

Per la descrizione si veda Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., p. 248. Una copia del libretto, donata da Montale a Mario Praz, è conservata pres-

⁶⁴ Si adotta, per la numerazione delle pagine, la forma «p. I.1» (atto I, prima pagina).

so la Fondazione Primoli di Roma, Fondo Mario Praz (coll. PRAZ 822.33. P7/SHA). L'opuscolo presenta una dedica a matita di Montale a Praz sul *recto* del foglio di guardia («to M.P. | the bad poet | EM | 1933») e sei interventi a matita, sempre di mano di Montale, che si riproducono in apparato (nn. 1, 3, 11, 22, 23).⁶⁵

A. Testo e apparato

Si riporta il testo di tutte le sequenze in versi nella lezione dattiloscritta del copione Salvini. Quelle che non entrano nel *Quaderno di traduzioni* sono contrassegnate da titoli descrittivi, stampati in tondo; i futuri *Frammenti* (nn. 2, 8, 12, 13, 20, 21) si distinguono per il titolo in corsivo, che è quello con cui si leggono nel *Quaderno*.

Ciascun brano è accompagnato da un apparato suddiviso in quattro fasce:

- **C33s:** interventi manoscritti di Salvini (si riportano soltanto gli interventi relativi al testo, non le note di regia; in nota, si segnalano alcuni riscontri col testo inglese, col libretto e con la traduzio-

⁶⁵ Quattro di essi sono stati resi noti da Contorbia, *Montale e il "Midsummer"*, cit., pp. 28, 33, 41, 42 (n. 2, v. 3; n. 11, vv. 13-16; n. 22, vv. 7-10; n. 23, vv. 13-16); degli altri due (n. 3, v. 3; n. 23, v. 8), il secondo è segnalato in Ciaralli, Pulsoni, *Nella biblioteca di Praz*, cit., p. 54 (cfr. *supra*, note 4 e 51). In Contorbia, *Montale e il "Midsummer"*, cit., pp. 27-42, i brani in versi del libretto sono raccolti in appendice, corredati delle annotazioni montaliane e delle varianti del *Quaderno*. Ammontano a venticinque anziché, come qui, a ventitré, perché due sequenze che, per ragioni narrative, costituiscono segmenti unici, la 5 e la 17, vi figurano divise ciascuna in due brani. Il testo stampato da Contorbia presenta alcuni refusi, che segnano a chiarimento delle discrepanze riscontrabili rispetto a quanto da me già stampato in Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., pp. 249-269: n. 1 (= n. 1 Contorbia): «E i Fati» corr. «e i Fati»; n. 5 (= n. 5 Contorbia): «profumo,» corr. «profumo», «aspetta» corr. «aspetta», «p. 33» corr. «p. 27»; n. 6 (= n. 7 Contorbia): «d'attorno,» corr. «d'attorno»; n. 8 (= n. 9 Contorbia): «Cupido» corr. «Cupido,»; n. 11 (= n. 12 Contorbia): «fa'» corr. «fa» (*sic* nel libretto, come già nei dattiloscritti); n. 12 (= n. 13 Contorbia): «fil di Cupido» (nell'apparato) corr. «fior di Cupido»; n. 15 (= n. 16 Contorbia): «Vengano» corr. «vengano»; n. 17 (= nn. 18-19 Contorbia): «giornata» corr. «giornata.», «da cui» corr. «tra cui», «Di questo» corr. «di questo»; n. 22 (= n. 24 Contorbia): «e ogni» corr. «è ogni».

ne di Paola Ojetti del 1950);

- **R33**: errori e varianti del *Regiebuch* di Reinhardt (sotto la dicitura *Scansione* si riportano i casi di diversa scansione dei versi);

- **S33**: errori e varianti del libretto;

- **S33m**: annotazioni di Montale sulla copia di S33 donata a Praz.

Le parti in prosa che precedono e seguono i brani in versi sono omesse. Nei casi in cui vi siano battute in prosa a intervallare le sequenze (nn. 5, 17, 20: prove e recita degli artigiani), se ne segnala l'omissione con puntini fra parentesi quadre.

Le didascalie sono conservate per il minimo indispensabile: sempre, quelle interne ai versi; quasi mai quelle esterne, riprodotte soltanto se strettamente funzionali alla contestualizzazione del brano o se corrispondenti a didascalie ammesse nei *Frammenti* del *Quaderno*. Si adotta la combinazione di corsivo per il testo delle didascalie e maiuscololetto per i nomi dei personaggi, con il nome del personaggio in cima alla battuta, secondo il sistema del *Quaderno*: ciò per rendere più immediato il confronto con i brani ammessi nella silloge del '48. Delle didascalie riprodotte, si sono registrate le sole varianti sostanziali di S33 (R33 non ne presenta); si sono inoltre tacitamente corrette le poche sviste di battitura e uniformate le incongruenze grafiche. Si rammenti che la scelta operata da Montale nel '48 si basa sul libretto; la configurazione delle didascalie nel copione Salvini e nel *Regiebuch* non incide sul testo del *Quaderno* e, non essendo attribuibile a Montale, non è oggetto del nostro interesse (diverso è invece il caso del passaggio dal libretto al *Quaderno*, per cui ad alcuni brani restano aggregati elementi paratestuali che Montale conserva con opportuni accomodamenti: si configura in tal modo un'intenzione autoriale).⁶⁶

A differenza dell'apparato dei *Frammenti*, che rispondeva all'esigenza di dar conto delle varianti di testo e paratesto, cioè versi e didascalie, e quindi contemplava una numerazione per righe, questo adotta una numerazione riferita ai soli versi. I gradini metrici sono conteggiati come due unità. Il simbolo □ indica gradino metrico. Il simbolo ← indica assenza di gradino

⁶⁶ Su questo aspetto cfr. Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., pp. 237-238.

metrico. Il simbolo → indica porzione di verso battuta nella riga inferiore con allineamento a destra.

Fra parentesi tonde si registrano in apparato gli errori di battitura di R33 e i refusi di S33. Non si registrano le numerose correzioni immediate di R33, operate per sovrabattitura.

Resta inteso, come già illustrato, che anche i casi in cui R33 si discosta da C33 senza creare evidente errore, ma producendo alternative morfo-sintattiche o d'interpunzione, sono frutto di una più o meno controllata iniziativa di chi ha copiato il testo, e non sono da ascrivere alla variantistica montaliana. Le varianti di C33s e di S33 appartengono invece alla travagliata storia ‘apocrifa’ del testo, di cui è responsabile certamente Pastonchi per le parti segnalate dallo stesso Montale, ma anche, per qualche più o meno identificabile dettaglio, Paola Ojetto, traduttrice dell’opera e amministratrice finale del testo; e, per piccole iniziative attestate dai soli interventi di C33s, lo stesso Guido Salvini.

1.

Bottom si esercita in un ruolo tragico
(atto I, scena II; C33, pp. I.v-vi)

BOTTOM⁶⁷
Rupi che squassano
ed esplosioni
le mura battono
delle prigioni.
5 Dal carro aereo
Febo s'affaccia
e i Fati torbidi
da noi discaccia.

R33, p. 11d
(7. Fati] Fate)

⁶⁷ I versi sono introdotti da una battuta in prosa.

S33, p. 13

Nessuna variante.

S33m

3. una barretta diagonale fra mura e battono; sul margine destro, una barretta di richiamo e la parola abbattono

2.

Fata

(atto I, scena III; C33, p. I.vii)

FATA

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

R33, p. 15d

(4. colle] collo)

(6. trascorro] trascorro)

S33, p. 15

Nessuna variante.

3.

Oberon incanta Titania

(atto I, scena IV; C33, p. I.xii)

OBERON

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
5 lo incontri, quello resti il tuo diletto.
Sorgi, e accanto ti stia un essere abbietto.

R33, p. 24d

3. lince orso] lince, orso,

Scansione:

4-6. od irsuto cinghiale, se / il tuo sguardo lo incontri, quello resti / il tuo diletto. Sorgi, e / accanto ti stia un essere abbietto.

S33, p. 21

Nessuna variante.

S33m

3. è segnata dieresi sopra il dittongo eo di leopardo, con due punti sovrastanti entrambe le vocali

4.

Puck incanta Lisandro

(atto I, scena IV; C33, pp. I.xiii-xiv)

PUCK

Cercai nel bosco e non vidi
ateniese alcuno su' cui occhi
saggier de [se] il mio fiore dia febbre
d'amore a chi lo tocchi.

5 Notte e silenzio! Chi viene?
Diresti qualcuno d'Atene,
agli abiti. Forse colui
che disprezzava la bella...
Ed ecco m'appare pur ella
10 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
15 più possa del mio incanto
e il sonno non vi scenda più. Risvegliati,
m'allontano.
Oberon ora m'occorre.

C33s

3. de] corretto a penna in se attraverso la sostituzione di d con s
5. Viene?] cassato a penna e sostituito con è la? (sic)⁶⁸
13. Zotico] cassato a matita e sostituito con Ingenuo⁶⁹
16-17. Risvegliati, / m'allontano] parzialmente cassato a matita (di Risvegliati è cancellato Ri e su s è scritto S; m'allontano è cancellato) e sostituito con Svegliati, io me ne vo / Oberon quel che vuole può⁷⁰
18. Oberon ora m'occorre] cassato a penna e a matita rossa e sostituito, a penna, con Ho bisogno d'Oberon

⁶⁸ A comporre la traduzione «Chi è là?», corrispondente all'originale «who is here?» (II, II, 78; questo e l'altro intervento a penna al v. 18 sembrano ascrivibili a una prima fase di revisione del testo; a una seconda fase, più tarda, i due interventi a matita ai vv. 13 e 16-17). Nel *Sogno* di Paola Ojetti del '50 tutta questa prima parte della battuta di Puck è identica alla versione del dattiloscritto e del libretto, salvo che per la sostituzione di «sag-giar» con «saggiare» (Shakespeare, *Sogno* 1950, cit., p. 36).

⁶⁹ L'inglese ha «churl» (II, II, 86), cui corrisponde perfettamente la traduzione montaliana «zotico». Ojetti ritraduce tutta la seconda parte della battuta: «Imbecille, ti passo sugli occhi / quanto posso del magico filtro. / Se ti svegli, mai più dormirai, / ché l'amore riposo non dà. / Svégliati. Io me ne vo. / Oberon quel che vuole può» (Shakespeare, *Sogno* 1950, cit., p. 36).

⁷⁰ L'inglese ha «So awake when I am gone; / for I must now to Oberon» (II, II, 90-91). La nuova traduzione corrisponde a quella di Ojetti del '50. La battuta successiva, pronunciata da Elena, suona nel dattiloscritto (e sul libretto: S33, p. 23): «Rimani, rimani con me, assassino adorato!». Salvini la corregge (a penna nera, con un inchiostro diverso da quello delle correzioni del '33) sostituendo «rimani con me» con «anche per uccidermi», che proviene dalla versione del '50: «Rimani, anche per uccidermi, dolce Demetrio» (più fedele all'originale: «Stay; though thou kill me, sweet Demetrius»; II, II, 92).

R33, pp. 25d-26d

Scansione:

7-12. 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.

14-18. sulle tue ciglia / quanto più possa del mio incanto / e il sonno non vi / scenda più. Risvegliati, m'allontano. / ← Oberon ora m'occorre.

S33, p. 22

3. de] se

13. fa] fa'

16. Risvegliati] Risvégliati

5.

Le prove della *Pietosissima commedia*:

Bottom-Piramo e Flute-Tisbe

(atto I, scena V; C33, pp. I.xvii-xviii)⁷¹

BOTTOM (PIRAMO)

Odoroso profumo i fiori spandono
come il respiro tuo, Tisbe diletta.

Qual voce si alza? Un solo istante aspetta
e poi tornerò qui.

(Entra nel boschetto).

⁷¹ Le tre battute di questa sequenza sono tutte incluse fra virgolette, che qui si omettono: si tratta, nel contesto, di battute della commedia che Bottom e Flute pronunciano interrotti e corretti da Quince (Bottom esordisce con «“Odioso profumo...”», e Quince: «Odoroso, odoroso»; Flute termina con «di Ninì», e Quince corregge: «No, “di Nino”»). Rispetto a Tatasciore, *Per il «Quaderno»*, cit., 264 (e a Contorbia, *Montale e il «Midsummer»*, cit., p. 30), aggiungo l'ultimo verso isolato, pronunciato da Bottom-Piramo: è il verso che, dopo i rimbotti di Quince, chiude – o meglio, lascia in sospeso – il duetto fra Piramo e Tisbe, perché, rientrato Bottom in scena «con una testa d'asino» (è l'incanto di Puck), tutti gli zotici scappano spaventati. Si noterà che l'ultimo verso della prima battuta di Piramo, un settenario tronco, e il verso iniziale della battuta di Tisbe, un quinario, formano un endecasillabo: anche per questo, oltre che per ragioni narrative, ho scelto di presentare i brani come un'unica sequenza, omettendo le interruzioni in prosa. In Contorbia, *Montale e il «Midsummer»*, cit., pp. 29-30 i brani sono invece considerati distintamente.

[...]

FLUTE (TISBE)

- 5 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.

[...]

BOTTOM (PIRAMO)

- 10 S'io fossi tale, Tisbe, sarei tuo...

R33, pp. 33d-34d

8. amato,] amato
9. incontrarti] d'incontrarti⁷²

Scansione:

- 3-4. Qual voce si alza? Un / solo istante aspetta e poi / tornerò qui.
5-9. Piramo, bianco più del giglio, / splendente come rosa, amico qual / puledro
non mai stanco; amato / o come gemma, sulla tomba / mi sia dato d'incontrarti
/ di Ninì.

S33, pp. 27-28

Nessuna variante.

6.

Puck insegue gli artigiani
(atto I, scena V; C33, p. I.xviii)

PUCK

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

⁷² La forma «d'incontrarti», introdotta da chi ha copiato il testo, se può essere accettabile sul piano grammaticale, non lo è su quello metrico, poiché rimuovendo la sinalefe guasta l'originario endecasillabo tronco.

R33, p. 34d

Nessuna variante.

S33, p. 28

Nessuna variante.

7.

Canzone di Bottom trasformato in asino

(atto I, scena V; C33, p. I.xix)

BOTTOM⁷³

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

R33, p. 35d

Nessuna variante.

S33, p. 28

4. reatino] reattino

8.

Oberon e Puck

(atto II, scena I; C33, pp. II.ii-iii)

OBERON si china su DEMETRIO addormentato.

OBERON

Fior scarlatto, ferito

⁷³ I versi sono introdotti da una battuta in prosa e dalla didascalia «*Canta con voce nasale e con qualche raglio*».

dall'arco di Cupido,
forza la sua pupilla!
E s'egli la sua bella
5 ricerchi, gli appaia ella
come Venere in cielo quando brilla.

Riappare PUCK.

PUCK

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

OBERON

Discostati; il rumore ch'essi fanno
può risvegliar Demetrio.

PUCK

15 E allor saranno
a lei d'attorno in due a farle la corte
e non sarà spettacolo da poco.
Nulla v'è al mondo che ami quanto il gioco
bizzarro della sorte.

C33s

9. giovin] corretto in giovine mediante aggiunta a penna di una e, a ripristinare l'endecasillabo

R33, pp. 41d-42d

9. errore] errore,
16. d'attorno] attorno⁷⁴

Scansione:

9. e il giovin da me tratto / in errore,

⁷⁴ Su questa variante cfr. *supra*, § 5.

12. Come sono, mio Dio, gli uomini, / sciocchi!

15. ← E allor saranno

17-19. e non sarà spettacolo / da poco. / Nulla v'è al mondo che ami / quanto il
gioco bizzarro / della sorte.

S33, p. 33

3. forza] sforza

9. giovin] giovine

13. Discostati] Discóstati

15. □ E allor saranno] ← E allor saranno

16. a lei d'attorno in due a farle la corte] a farle in due la corte,

9.

Puck irride gli amanti

(atto II, scena I; C33, p. II.VIII)

PUCK

Su e giù, qua e là,

dovunque va,

Puck il folletto

vi condurrà...

R33, p. 51d

(1. giù] giu)

(1. là] la)

(4. condurrà] condurra)

S33, p. 39

Nessuna variante.

10.

Puck al sopraggiungere di Ermia
(atto II, scena I; C33, p. II. ix)

PUCK
Tre soli? Se ne aggiunge
un'altra e siamo a quattro.
Eccola qui che giunge...
Cupido è un gran briccone
5 se alle donne fa perder la ragione.

R33, p. 54d

(2. un'altra] un altra)

Scansione:

5. se alle donne fa perder / la ragione.

S33, p. 41

Nessuna variante.

11.

Puck disincanta Lisandro
(atto II, scena I; C33, p. II. x)

PUCK
Sul terreno
dormi appieno:
i tuoi occhi
fa ch'io tocchi,
5 dolce amante, col mio farmaco.

(Unge gli occhi di LISANDRO col succo d'amore).

E più tardi
negli sguardi
dell'amante

tante e tante
 10 gioie al sorger troverai.
 E il proverbio che va di bocca in bocca
 e dà ad ognuno quello che gli tocca,
 voi vedrete, al risveglio, che non falla.
 La sposa avrà il suo sposo,
 15 l'uomo avrà la cavalla
 e se Dio vuole tutto andrà pel meglio.

C33s

I vv. 12-13 sono sottolineati a matita blu; il v. 13 è anche cassato a matita rossa; un rettangolo in rosso racchiude i vv. 14-16; di fianco al v. 12 si leggono, a matita rossa e cerchiati in rosso (ma la prima lettera, O, è in blu soprascritta in rosso), i seguenti due versi, da inserire, come indica una freccia, dopo il v. 12: Ogni vite ha il suo palo / e tutto porterà foglia e fioretto.;⁷⁵ al di sopra di questi versi sono annotati a matita semplice, con un diverso atto di scrittura, i versi: Questo Puck ha detto / E certo non fa calo⁷⁶

R33, pp. 54d-55d

(5. farmaco] farmace)

(6. E] e)

11. proverbio] Proverbio⁷⁷*Scansione:*

11. E il Proverbio che va di bocca / → in bocca
 13. voi vedrete, al risveglio, che / → non falla.
 16. e se Dio vuole tutto andrà / → pel meglio.

S33, pp. 41-42

12. tocca,] tocca.

⁷⁵ I due versi riprendono la traduzione del libretto: «ogni vite ha il suo palo, / e tutto porterà foglia e fioretto». La traduzione del *Sogno* del '50 è invece «Ogni vite ha il suo palo, / e tutto è perfetto, / se porta foglia e fioretto» (Shakespeare, *Sogno* 1950, cit., p. 60).

⁷⁶ Più che alla traduzione del libretto («Questo che Puck ha detto / certo non farà calo»), questi versi corrispondono alla versione del 1950: «Questo Puck l'ha detto, / e certo non fa calo» (Shakespeare, *Sogno* 1950, cit., p. 60).

⁷⁷ Se non è *lapsus* grafico di copista germanofono (in tedesco i sostantivi chiedono la maiuscola), potrebbe trattarsi di una – indebita – personificazione, suggerita dal fatto che il «proverbio» si muove e agisce tra la gente: «va di bocca in bocca / e dà ad ognuno quello che gli tocca».

13-16. voi vedrete, al risveglio, che non falla. / La sposa avrà il suo sposo, / l'uomo avrà la cavalla / e se Dio vuole tutto andrà pel meglio.] Questo che Puck ha detto / certo non farà calo: / ogni vite ha il suo palo, / e tutto porterà foglia e fioretto.

S33m

13-16. *versi raggruppati da un segno ad arco sul margine sinistro e contrassegnati dall'indicazione: Pastonchi*

12.

Oberon sveglia Titania
(atto II, scena II; C33, p. II.xii)

OBERON⁷⁸

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.

R33, p. 57d

Scansione:

4. se col fior di Cupido / s'è incontrato.

S33, p. 43

Nessuna variante.

13.

Re delle Fate
(atto II, scena II; C33, pp. II.xii-xiii)

PUCK

Re delle fate, il richiamo
dell'allodola senti!

⁷⁸ I versi sono introdotti da una battuta in prosa e dalla didascalia «Le tocca gli occhi con un'erba».

OBERON

Ed ora tristi e silenti
l'ombra notturna seguiamo,
5 il giro del globo più rapidi
che raggio di luna a compire.

TITANIA

Vieni, o sposo; e nel fuggire
dimmi come fui trovata
qui nel bosco tra mortali
10 addormentata...

R33, p. 58d

1. fate] Fate
(7. Vieni] vieni)

S33, p. 44

(2. allodola] alloloda)
5. globo] globo,
6. luna] luna,

14.

Quince recita il Prologo
della *Pietosissima commedia*
(atto II, scena III; C33, p. II.xvii)

QUINCE (PROLOGO)

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

R33, p. 66d

Nessuna variante.

S33, p. 49

Nessuna variante.

15.

Quince fa da «buttafuori»
(atto II, scena III; C33, p. II.xvii)

QUINCE (BUTTAFUORI)

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

R33, p. 66d

(1. muro] mura)

Scansione:

1. Leone, chiar di luna, mura e / amanti

S33, p. 50

Nessuna variante.

16.

Snout interpreta il Muro
(atto II, scena III; C33, p. II.xvii)

SNOUT (il MURO)

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,

5 e il muro è pronto; e questa è la fessura (*apre le dita*)
che ai sospir degli amanti schiude il passo.

R33, p. 67d

(6. schiude] schiudi)

Scansione:

2-6. 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 pron-
to; e questa / → è la fessura / → (*apre le dita*) / che ai sospir degli amanti / →
schiudi il passo.

S33, p. 50

Nessuna variante.

17.

Piramo e Tisbe si parlano attraverso il Muro,
che infine esce di scena
(atto II, scena III; C33, pp. II.xviii-xix)⁷⁹

BOTTOM (PIRAMO)

O tetra e nera notte che non manchi
mai dopo la giornata.

O notte, ahimè, temo che la promessa
abbia Tisbe obliata!

5 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!

10 Sii maledetto, tristo muro, se
tra i tuoi sassi il mio bene non appare...

[...]

⁷⁹ Considero come un'unica sequenza quella che in Contorbìa, *Montale e il «Midsummer»*, cit., pp. 35-36 corrisponde a due brani, il 18 e il 19. Al netto dell'intervento in prosa degli spettatori, che separa la battuta di Bottom-Piramo da quella di Flute-Tisbe e che qui si omette, è evidente che le parole di Flute-Tisbe «O muro quante volte etc.» si collegano alle precedenti di Bottom-Piramo, che attende l'amata al di là del medesimo «triste muro».

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.

15

BOTTOM (PIRAMO)

Un suono! Allo spiraglio sto in ascolto
se mi giunga il sussurro del tuo volto.
Tisbe!

FLUTE (TISBE)

Amor mio! Sei tu il mio amore, credo.

BOTTOM (PIRAMO)

20 Pensa quello che vuoi: io son Limandro
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)

25 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)

30 Ti vedrò sulla tomba di Ninì?

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.

C33s

31. sia così] *cassato a penna e sostituito nel rigo inferiore con io vengo quando posso*⁸⁰

R33, pp. 67d-69d

(14. ciliegia] ciliega)

16. ascolto] ascolto,

19. Sei tu il mio amore] Sei il mio amore⁸¹

(22. Ed] ed)

Scansione:

1-3. O tetra e nera notte che / non manchi mai dopo la giornata. / O notte,
ahimè, temo che la / promessa

6. che dalle mie dividi le terre / → di suo padre,

11. tra i tuoi sassi il mio bene non / → appare...

12-15. O muro quante volte m'udisti / → piangere / perché mi dividevi dal mio
dolce / → Piramo! / Con labbra di ciliega ho baciato / → spesso / sulle tue pietre
la calce ed il / → gesso.

16-17. Un suono! Allo spiraglio sto / → in ascolto, / se mi giunga il sussurro / →
del tuo volto.

19. Amor mio! Sei il mio amore, / → credo.

28-29. ← Se non sbaglio, / bacio un buco nel muro e / → non due labbra.

32. Ho finito la parte, / → la mia presenza è vana.

⁸⁰ L'inglese ha «I come without delay» (V, 1, 202); la traduzione di Ojetti del '50 è «vengo senza indugio» (Shakespeare, *Sogno* 1950, cit., p. 78).

⁸¹ La caduta del «tu» determina uno scompenso nella misura del verso, che forma endecasillabo a gradino assieme al precedente («“Tisbe!” / “Amor mio! Sei tu il mio amore, credo”»), sebbene il gradino non sia graficamente rappresentato né nei dattiloscritti, né nel libretto.

S33, pp. 50-52

17. tuo] suo

20. Limandro] Lisandro

25. Procro] Procro,

18.

Snug nei panni del Leone
(atto II, scena III; C33, p. II.xix)

SNUG (il LEONE)

Dame gentili che d'orror tremate
se un topolino striscia sul terreno,
non scotetevi troppo, non turbatevi
se un leone tra poco ruggirà.

5 Sappiate che son io, Snug, falegname
e leone non sono, maschio o femmina,
che se fossi, qui giunto ad un certame,
di me dovreste avere gran pietà.

R33, pp. 69d-70d

1. tremate] tremate,

6. femmina,] femmina

Scansione:

1-3. Dame gentili che d'orror / → tremate, / se un topolino striscia / → sul terreno, / non scotetevi troppo, / → non turbatevi

S33, p. 53

Nessuna variante.

19.

Il Chiaro di Luna presenta se stesso
(atto II, scena III; C33, p. II.xx)

CHIARO DI LUNA

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

R33, p. 70d

Nessuna variante.

S33, p. 53

Nessuna variante.

20.

Piramo e Tisbe

(atto II, scena III; C33, pp. II.xx-xxii)

BOTTOM (PIRAMO)

O luna per la tua luce solare
ti ringrazio e perché sì bella splendi,
e ne' tuoi raggi aurei m'appare
lo sguardo della mia Tisbe più vera.

5 Ma sosta e guarda,
povero cavaliere,
quale orrendo spettacolo. Oh sciagura!
Vedete, occhi? È possibile?
Cara antrella [anatrella]!

10 Il tuo mantello
tinto di sangue, ahimè!
Venite, furie insane, e recidete
questo stame:
schiacciate tutto, tutto distruggete!

[...]

- 15 O natura perché hai fatto i leoni?
È un leone che ha ucciso la mia cara,
colei che è, no... no..., che fu più rara
tra quante amano, vivono, ed hanno dolce aspetto.
Scendete, lagrime,
20 e tu, spada, nel petto
entrami a manca, dove
saltella il cuore. (*Si uccide*).
Così Piramo muore... (*Lascia cadere il pugnale e raggiunge barcollando la tomba di Nino per cadervi dentro*).
Ora son morto, son volato via,
25 l'anima è in cielo.
Fuggi tu, luna, (*esce il CHIARO DI LUNA*)
e scenda sulla lingua
il gelo.
Ed ora muori, muori, muori.

Si copre il viso.

[...]

- FLUTE (TISBE)
- 30 Dormi, amore, o sei morto?
Oh sorgi Piramo
e parla! Taci? (*Scopre il volto di Piramo*). Dunque coprirà
una tomba i tuoi dolci occhi? Ed il giglio
delle tue labbra, il naso tuo vermicchio
35 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. (*Piange*).
Ora venite, o tre
40 sorelle Parche, ora venite a me,
con le mani di latte
rese scarlatte se reciso avete
nel sangue, con le forbici, il suo fiore.
Taci, lingua, soccorrermi
45 puoi sol tu brando mio.

Squarciami il petto; (*cerca il pugnale di PIRAMO e non trovandolo deve ferirsi colla sciabola*)
così Tisbe muore,
amici. Addio, addio, addio...

Cade di botto sul corpo di PIRAMO.

C33s

9. antrella] corretto a penna in anarella mediante inserimento della a

R33, pp. 71d-74d

(2. si] si)

(3. aurei] aurea)

8. Vedete, occhi?] Vedete occhi?

(25-26. cielo. / Fuggi] cielo. / fuggi)

(45. tu] to)

46. petto;] petto

47. amici. Addio] amici, addio

Scansione:

1. O luna per la tua luce / → solare

7. quale orrendo spettacolo. Oh / → sciagura!

15. O natura perché hai fatto / → i leoni?

17. colei che è, no... no..., che fu / → più rara / tra quante amano, vivono, ed / hanno dolce aspetto.

27. ← e scenda sulla lingua

30. Dormi, amore, o sei / → morto?

32-32. e parla! Taci? (*Scopre il / → volto di Piramo*) Dunque coprirà / una tomba i tuoi dolci occhi? Ed il / giglio

36. il colore del tasso, / ahimè si sfanno?

38. del porro erano gli occhi del mio / amore. (*Piange*).

42. rese scarlate se reciso / → avete

S33, pp. 54-56

9. antrella] anarella

11. ahimè!] ahimè?

13. stame:] stame;

(25-26. cielo. / Fuggi] cielo, / Fuggi)

32. e parla! Taci? (*Scopre il volto di Piramo*). Dunque coprirà] e parla! Taci? Dun-

que coprirà

45. tu] tu,

46. Squarciami il petto; (*cerca il pugnale di PIRAMO e non trovandolo deve ferirsi colla sciabola*) Squarciami il petto; (*cerca il pugnale di PIRAMO per ferirsi*)

21.

Coro (Puck)

(atto II, scena III; C33, pp. II.xxIII-xxIV)

PUCK

Rugge il leone affamato,
il lupo alla luna ùlula
e russa l'aratore che ha passato
il giorno sul lavoro.

5 Ora i tizzoni consumati splendono
ed uno strider di civetta sale
al cielo e al poveretto che languisce
in miseria ricorda il funerale.

Ecco l'ore notturne
10 in cui le tombe s'aprano e i fantasmi
via scivolano dall'urne
dei camposanti.

E noi spiriti erranti
che dietro il carro di Ecate, la tripla,
15 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
20 con la granata.

R33, pp. 75d-76d

2. ùlula] ùlula,

(6. strider] stridar)

Scansione:

5. Ora i tizzoni consumati / → splendono

- 7-8. al cielo e al poveretto che / → languisce / in miseria ricorda il / → funerale.
10. in cui le tombe s'aprano e / → i fantasmi
14. che dietro il carro di Ecate, la / → tripla,

S33, pp. 57-58

7. cielo] cielo,
8. miseria] miseria,

22.

Danza finale di Oberon e Titania
(atto II, scena III; C33, p. II.xxiv)

OBERON

- Ribrillate intorno, fuochi,
allegate i nostri cor,
danzi ogni elfo, più leggero
che farfalla intorno ai fior.
5 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,
10 benedetto l'amor sia.

(*Canzone e danza*).

OBERON

Ora andiamo, via di qui,
tutti incontro al far del dì.

C33s

2. cor] *corretto a matita in cuori mediante scrittura di uori su or*
4. fior] *corretto a matita in fiori mediante aggiunta della i*

5-6. Fino a tardi danze e giuochi / ci preparino all'amor.] *versi cassati a matita e sostituiti con Volteggiate e meco infanti / modulate questi canti*⁸²

7. Ripetiamo il ritornel] *cassato a matita e sostituito con Sulla notte scenda il velo*⁸³

9. ciel] *corretto a matita in cielo mediante aggiunta della o*

L'angolo destro basso del foglio è riempito dai seguenti versi, vergati a matita in grafia veloce (è assente la punteggiatura in fin di verso e alcuni versi iniziano immediatamente con la maiuscola):

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 capitì anche questo
di sfuggire alla lingua del serpente
Rimederemo, 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

Nell'ultimo verso il sintagma dio | del canto (spezzato per mancanza di spazio) è scritto su altre parole illeggibili

⁸² Il testo inglese ha «And this ditty after me / sing, and dance it trippingly» (V, I, 393). La traduzione di Ojetto, rinnovata rispetto a quella del '33, ha «ogni più leggera Fata / svolazzar vedrem beata» (Shakespeare, *Sogno* 1950, p. 83).

⁸³ Il verso, che non ha riscontro con l'originale (per cui si veda *supra*, § 4), risponde all'intento di eliminare la rima tronca «ritornel»: «ciel». L'intera quartina è ritradotta da Ojetto: «Riproviamo danze e suoni, / tutti i versi sian canzoni; / intrecciamo le carole / pria che a oriente sorga il sole» (Shakespeare, *Sogno* 1950, p. 83).

R33, p. 76d

(5. giuochi] giuchi)

Scansione:

5. Fino a tardi danze e / → giuchi

S33, p. 58

(11-12. manca l'indicazione OBERON: i versi risultano pertanto attribuiti a Titania)

S33m

7-10. *sul margine sinistro l'indicazione:* per musica | colle tronche | obbligate

23.

Epilogo

(C33, p. II.xxv)

EPILOGO, *detto da*

PUCK

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.

- 5 E il pigro e ingenuo spunto
 che in sogno abbiamo assunto
 perdonateci, e noi sapremo fare
 del nostro meglio per riparare.
E parola di Puck, di uomo onesto,
10 se a noi felici c'èpiti anche questo,
 di sfuggire alla lingua del serpente,
 rimedieremo, dico, immantinente,
 o bugiardo da tutti io sia creduto.
E ora, a voi signori, il mio saluto.
15 La buona notte a tutti Ròbin dà
 e v'assicura che riparerà.

C33s

Tutto il testo è biffato a matita con un ampio segno a X; i vv. 13-16 sono racchiusi fra doppie parentesi a matita blu e rossa

R33, p. 77d

EPILOGO, detto da / PUCK] Epilogo detto da / PUCK

(14-15. saluto. / La] saluto, / La)

16. Ròbin] Robin

Scansione:

4. fu inganno e che sognaste / → tutti quanti.

9-11. E parola di Puck, di / → uomo onesto, / se a noi felici càpiti / → anche questo, / di sfuggire alla lingua del / → serpente,

13. o bugiardo da tutti io sia / → creduto.

16. e v'assicura che / → riparerà.

S33, pp. 58-59

EPILOGO, detto da / PUCK] EPILOGO, DETTO DA PUCK.

8. del nostro meglio per riparare] del nostro meglio poi per riparare

12. immantinente,] immantinente.

13-16. o bugiardo da tutti io sia creduto. / E ora, a voi signori, il mio saluto. / La buona notte a tutti Ròbin dà / e v'assicura che riparerà.] Finito è lo spettacolo e l'incanto. / Ora, o Signori, addio; ma siate umani: / salute col batter delle mani / questa nostra fatica e il dio del canto.

S33m

8. la parola poi nel verso del nostro meglio poi per riparare è cassata con una linea orizzontale

13-16. versi raggruppati da un segno ad arco sul margine sinistro e contrassegnati dall'indicazione: Pastonchi

B.

**Per l'apparato dei *Frammenti di una riduzione*
Varianti di C33**

Il testo di riferimento è quello stabilito in Tataciore, *Per il «Quaderno»*, cit., pp. 249-261; la numerazione dei versi si riferisce alla soluzione lì adottata. Per il frammento n. 5 (*Piramo e Tisbe*) si aggiunge una variante di R33, a suo tempo sfuggita alla collazione.

1) *Fata* (= C33, n. 2)

7. luna,] luna

2) *Oberon e Puck* (= C33, n. 8)

17. giovane] giovine (*con e aggiunta a penna*)

23. Discostati] Discostati

28. in due a farle la corte,] a lei d'attorno in due a farle la corte

30. Nulla è al mondo ch'io ami quanto il gioco] Nulla v'è al mondo che
ami quanto il gioco

3) *Oberon sveglia Titania* (= C33, n. 12)

Nessuna variante.

4) *Re delle Fate* (= C33, n. 13)

8. mondo,] globo

9. luna,] luna

14. bosco,] bosco

5) *Piramo e Tisbe* (= C33, n. 20)

6. guarda e sosta] sosta e guarda
8. spettacolo!] spettacolo.
12. ahimè?] ahimè!
14. stame;] stame:
19. no... no...] no... no...,
20. vivono] vivono,
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.*).
30-31. cielo; / fuggi] cielo. / Fuggi
33. (*Esce il chiaro di luna.*) (*esce il CHIARO DI LUNA*)
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.*

Alle varianti di R33 si aggiunga:

20. vivono] vivono,

6) *Coro (Puck)* (= C33, n. 21)

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