

UNGARETTI E BLAKE

AGOSTINO LOMBARDO

Come mi è accaduto anni fa, commentando a Urbino la sua memorabile traduzione dei *40 Sonetti di Shakespeare* (pubblicata nel 1946, Milano, Mondadori), anche ora alla lettura, allo studio, all'analisi, sempre si sovrappone e s'intreccia il ricordo delle lezioni leopardiane da lui tenute nelle aule romane, negli anni poveri eppure splendidi e tersi dell'immediato dopoguerra – i suoi grandi gesti, i suoi gridi, i suoi punti alla lavagna, quel suo rapporto anche fisico con la poesia, quel suo essere tutt'uno con essa, che certo vivono in ciascuno di noi allievi. Lezione incalcolabile per il nostro lavoro di critici come la sua poesia lo è stata ed è per quello dei poeti.

E tuttavia non sono il peso, e la gratitudine, di quel ricordo ma più oggettive ragioni a farmi dire, preliminarmente, che l'esperienza del 'traduttore' Ungaretti – traduttore di Shakespeare e Blake, come di Gongora, Racine, Mallarmé – non è solo uno strumento prezioso per penetrare nella sua poesia ma costituisce di per sé un *valore* autonomo. Col che non intendo suggerire che Ungaretti si valga di questi testi come di un'occasione per costruire, partendo da essi, una propria composizione, trasformando la traduzione in 'imitazione'. L'atteggiamento dell'Ungaretti traduttore è di assoluta umiltà: protagonista non è il traduttore-poeta ma il testo da tradurre. Sono versioni, le sue, fedelissime, di cui si potranno discutere certe soluzioni ma sempre muovendo dalla consapavolezza che nessuna di esse nasce dall'aspirazione a sovrapporsi o a 'rifare' Shakespeare o appunto Blake bensì dall'intento di individuare ed evocare ogni particolare – di tono, di ritmo, di suono, di significato – del testo tradotto. Il *valore*, in effetti, nasce proprio dall'umiltà di Ungaretti e dalla centralità che assume il testo – nasce dalla ricerca di fedeltà che qui si compie, dal processo stesso del tradurre che qui si attua.

Processo che è in parte simile a quello che sottende il lavoro del traduttore che non sia poeta. Se mi è lecito riferirmi alla mia personale esperienza di traduttore-artigiano, non v'è dubbio che

alcune motivazioni siano comuni: così la necessità, che è sempre alla base del tradurre, di operare una mediazione, la nostalgia di un linguaggio (quello dell'originale) di cui evocare almeno l'eco – una 'ombra di grandezza', come scrive Keats; la coscienza dei complessi e sottili rapporti che si debbono istituire nel momento stesso in cui la lingua originale viene sostituita da un'altra lingua e la traduzione si innesta in un'altra cultura letteraria, si rivolge ad un altro pubblico (che è poi *sempre* contemporaneo). Da tutto questo anche il traduttore-artigiano è motivato, così come dal senso del compromesso inevitabile in cui una traduzione consiste (scrive lo stesso Ungaretti a proposito delle sue versioni shakespeariane: 'una traduzione è sempre il risultato d'un compromesso tra due spiriti'), della vera e propria impossibilità di trasferire totalmente in un'altra lingua l'originale (e invero sono sempre valide le parole del *Convivio*: 'E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzato si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia').

Ma poi ha luogo, io credo, una divaricazione. E non nel senso ripeto, che Ungaretti faccia del testo da tradurre un pretesto. Ma nel senso che alcune delle sue motivazioni sono strettamente connesse al suo mestiere di poeta e che il suo tradurre, perciò, si identifica con la ricerca di alcuni elementi costitutivi di quel testo in quanto elementi costitutivi del generale linguaggio della poesia. Così, per quel che riguarda Shakespeare, tra le molte ragioni che rendono quella traduzione importante, v'è certo la ricerca compiuta sul verso, e che da un lato consente a Ungaretti di strappare il sonetto shakespeariano dal clima in cui le precedenti traduzioni italiane lo avevano immerso, e imbalsamato, dall'altro di collocarlo in una zona espressiva che, pur nei limiti invalicabili di una traduzione, è assai più vicina, in tutti i sensi, anche quello della qualità poetica, all'originale. Per far ciò Ungaretti rifiuta l'endecasillabo (e la rima) – rifiuto che troviamo anche nelle versioni di Blake – e sceglie 'regolarissimi settenari e novenari, o novenari e settenari, oppure endecasillabi e quinari e endecasillabi'. Un verso dunque ('corrispondente a circa sedici sillabe italiane') che mentre lascia all'italiano la propria libertà e autenticità si presta però assai più dell'endecasillabo sia all'esigenza di suggerire il ritmo del *blank verse* inglese (il pentametro giambico non rimato) sia a quella di non caricarlo di troppo ovvie, e costrittive, assonanze letterarie italiane. Si veda il sonetto 7:

Quel tempo in me vedere puoi dell'anno
Quando o già niuna foglia, o rara gialla in sospenso, rimane
Ai rami che affrontando il freddo tremano,
Cori spogliati rovinati dove gli uccelli cantarono, dolci ...

E mi par chiaro che la ricerca del verso, e *sul* verso, ha condotto sia a una traduzione tanto suggestiva quanto fedele sia all'enucleazione di certi aspetti del discorso poetico (le 'pause', per esempio, i 'silenzi' propri di Ungaretti) che danno alla traduzione il valore 'autonomo' di cui si diceva. E lo stesso può dirsi del sonetto 19, dove la ricerca sul verso porta allo studio del tessuto sonoro della poesia. Si legga l'inglese:

Devouring time, blunt thou the lion's paws,
And make the earth devour her own sweet brood;
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
And burn the long-lived phoenix in her blood...

E l'italiano:

O famelico Tempo, la zampa del leone corrodi
E fa' che la terra divorì la propria genitura,
I denti aguzzi strappa dalla mascella delle tigri
E ardi la fenice longeva e consumale il sangue.

Una poesia come questa si lega per vari aspetti a una delle più grandi liriche di William Blake 'The Tiger' la cui versione è inclusa nel volume mondadoriano *Visioni di William Blake*, comparso nel 1965. Ecco le strofe iniziali:

Tiger! Tiger! burning bright
In the forest of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?

Tigre! Tigre! divampante fulgore
Nelle foreste della notte,
Quale fu l'immortale mano o l'occhio
Ch'ebbe la forza di formare
La tua agghiacciante simmetria?

In quali abissi o in quali cieli
Accese il fuoco dei tuoi occhi?
Sopra quali ali osa slanciarsi?
E quale mano afferra il fuoco?

(pp. 66 – 69)

Non sto a illustrare la straordinaria bellezza di questa poesia con cui, intorno al 1794, si apre la stagione del romanticismo inglese. Quel che vorrei far notare, oltre a certi rapporti sonori col sonetto appena citato, è l'importanza che nella traduzione assume la parola. Se l'oggetto della ricerca shakespeariana di Ungaretti è soprattutto il verso, qui è appunto la parola. Così leggiamo, del resto, nel 'Discorsetto del traduttore': 'È nel miracolo della parola che non è facile trovare il rivale di Blake. È quel miracolo che m'indusse verso il '30 a tradurre Blake. M'accinsi alla traduzione non a caso, come non m'accingo mai a simili lavori a caso. William Blake è l'"ispirato", se mai ce ne fu uno...e l'affrontai per reagire a me stesso in un periodo nel quale mi pareva d'essermi ingolfato troppo in problemi di tecnica. Era un fare male i calcoli, e anche il tradurre canti di Blake fu per me fonte di nuove difficoltà tecniche da superare' (p. 12). Sulla difficoltà di Blake di fatto scrive fin dal principio del 'Discorsetto': 'Lavoro alle traduzioni di Blake da più di sette lustri. È un poeta difficile, sempre anche quando è semplice come l'acqua. Ma c'è poeta o un qualsiasi uomo che parli, che sia nel suo dire interamente decifrabile?' (p. 11). Ma se ogni poeta è difficile, Blake lo è in particolar modo (nella sua apparente semplicità) perchè il suo sforzo, il suo 'miracolo', sta nel recupero 'dell'originale innocenza espressiva'. Leggiamo ancora: 'Il miracolo, come facevo a dimenticarmene, è frutto, me l'aveva insegnato Mallarmé, di memoria. A furia di memoria si torna, o ci si può illudere di tornare, innocenti. ... E il miracolo è parola: per essa il poeta si può arretrare nel tempo sino dove lo spirito umano risiedeva nella sua unità e nella sua verità, non ancora caduto in frantumi, preda del Male, esule per vanità, sbriciolato nelle catene e nel tormento delle infinite fattezze materiali del tempo' (pp. 13 – 14). Che sono affermazioni non solo suggestive ma di grande

interesse critico, nel loro individuare il senso profondo non solo dell'esperienza di Blake ma della poesia romantica inglese – senso che la rende una svolta decisiva nella storia della poesia. E invero la sua essenza (e grandezza) non sta soltanto, io credo, nella riscoperta della vita individuale e sentimentale ma, assai di più, nella creazione di un linguaggio poetico – quello del 'visionario' Blake, appunto, del *Preludio* di Wordsworth, della *Ballata* di Coleridge, delle *Odi* di Shelley e Keats – che non è più uno strumento ma un fine, non un modo per raggiungere gli assoluti cui sempre la poesia tende ma esso stesso un assoluto (scrive Blake: 'Vedere un mondo in un granello di sabbia. E un cielo in un fiore selvatico. Tenere l'infinito nel palmo della mano. E l'Eternità in un'ora'. La poesia romantica non descrive, o afferma, o compiace. La poesia romantica è. Forzando al massimo (come Blake, come Mallarmé, come Ungaretti) le possibilità della parola, non cerca di narrare, cantare o essere una metafora dell'universo ma di *essere* l'universo. Non cerca di condurre all'assoluto, a ciò che possiamo chiamare il sacro, ma di *essere* il sacro. Ed è per questo che fa paura (Eliot, citato da Ungaretti, parla della 'sgradevolezza della grande poesia'): la paura che scorgiamo nelle parole conclusive del 'Discorsetto':

Breve, in Blake – Laocoonte, mago blasfemo per amore di sacro, creatura sgomenta nel baratro d'una prova abortita d'iniziazione – la bellezza d'anima di uomini che speravano giustizia schiacciati dalla passione, proietta nel nostro intimo la visione d'infanzia pura che si diffondeva dalla loro ira, palese, scatenata o soffocata.

Tradurre Blake, cercare la parola italiana che lo esprima, significa dunque per Ungaretti tentare di rinnovare quel 'miracolo', andare a propria volta (con la memoria) verso l'unità, l'innocenza originaria, l' 'infanzia pura' che Blake con la parola ricercava. Ed è fin superfluo suggerire quanto questa ricerca sia sostanza dell'arte stessa di Ungaretti, della *sua* ricerca poetica – in questo senso Blake gli è poeta più vicino di Shakespeare, e l'esperienza di cui ci occupiamo va immessa, più di come non sia stato fatto, nella *storia* di Ungaretti.

A dimostrarlo, sta l'eccezionale tensione di ogni pagina tradotta; la presenza, nelle versioni delle poesie, di una struttura compositiva che non tende tanto a tradurre, a riecheggiare il verso blakiano, quanto a creare uno spazio intorno alle singole parole, sì che esse,

pur 'tradotte', rivelino il loro peso, la loro gravidanza, la loro aspirazione a quell'origine. Si pensi appunto a 'The Tiger'; oppure ad una poesia apparentemente così semplice come 'Non cercare mai' (Never seek to tell thy Love) (pp. 74 – 77):

Non cercare mai di dire il tuo amore,
Amore che non può essere mai detto;
Il gentile soffio si muove
In silenzio, invisibile.

Dissi il mio amore, già dissi il mio amore,
Il cuore le apersi;
Tremando, gelando, in orrenda tema,
Ah! lei, lei se ne andò.

Appena mi lasciò
Un viandante passò,
In silenzio, invisibile,
Gli bastò un sospiro, la prese.

dove ad esempio l'aggiunta di 'già' nel quinto verso ottiene l'effetto, allentando e quasi estenuando il ritmo, di dare straordinaria estensione al 'cuore' del sesto verso, che sopperisce per via di silenzio, si vorrebbe dire, a un 'tutto il mio cuore' ('all my heart') che Ungaretti non traduce. O si legga 'Non sono più dolci le gioie del mattino' ('Are not the joys of morning sweeter') (pp. 118 – 119), dove basta l'ungarettiano 'predino' (per 'rob') a restituire in italiano la violenza blakiana:

Non sono più dolci le gioie del mattino
Di quelle della notte?
Hanno forse vergogna della luce
Le gioie gagliarde della gioventù?

L'età e le malattie silenziose predino
Le vigne nella notte;
Ma chi di gioventù gagliarda brucia
Ne colga i frutti davanti alla luce.

O ancora l' 'Argomento' del 'Matrimonio del Cielo e dell'Inferno' ('The Marriage of Heaven and Hell') (pp. 196 – 201) dove la sostituzione di quattro versi ai due versi blakiani crea intorno alle singole parole quel vuoto che 'traduce' lo sgomento che Blake ottiene soprattutto col suono:

Rintrah roars and shakes his fires in the burden'd air;
Hungry clouds swag on the deep.

Rugge Rintrah e i suoi fuochi sommuove
Nell'appesantirsi dell'aria;
Fameliche pendono
Nuvole sull'abisso.

E prosegue, Ungaretti, con versi fedelissimi che sono peraltro davvero anche suoi:

Mite una volta per pericoloso sentiero
Compiva l'uomo giusto il suo tragitto
Nella valle di morte.
Dove crescono spini hanno gambo le rose
E sopra landa brulla
L'ape canta.

Né gli effetti sono diversi nella traduzione delle prose. Ungaretti traduce anche brani delle 'visioni' (così del resto s'intitola il volume) mitologiche e cosmologiche di Blake, il quale crea, come si sa, e come farà Yeats, una propria mitologia che si alimenta di ogni possibile fonte sacra e profana. Di essa però Ungaretti coglie il significato più profondo e duraturo, che va trovato sul piano della visionarietà, della capacità della parola di creare (come fa il segno grafico dell'incisore Blake, di cui giustamente il volume riproduce molti esempi) un mondo 'altro':

Per gradi si svelò ai nostri occhi l'Abisso infinito, rosseggiante come il fumo d'una città incendiata; sotto di noi, a una distanza immensa, c'era il sole, nero e tuttavia splendente, intorno ad esso solchi di fuoco dove s'aggravano enormi ragni, rampando dietro le loro prede, che volavano, o meglio nuotavano, nell'infinita profondità, sotto le più terribili forme di animali scaturiti dalla corruzione...(p. 239).

Forte della nuova, 'romantica' concezione della poesia, di una inaudita fiducia nei poteri dell'immaginazione (che per Blake è 'il mondo reale ed eterno di cui questo universo vegetale non è che una debole ombra'), Blake, e il poeta romantico, trasforma la pagina – come Shakespeare la sua O di legno – nell'universo, e incessantemente muove, con la parola (e con il disegno), verso altri mondi da lui stesso creati. E se altri poeti viaggiano verso luoghi reali che diventano luoghi dell'immaginazione, il gran viaggio di

Blake è quello del 'viaggiatore mentale' di una sua poesia ('The Mental Traveller', pp. 182 – 191), un viaggio in un universo verbale e figurativo che aspira ad essere l'universo reale: quello dell'origine, dell'innocenza originaria.

Tradurre Blake, e tradurlo con tanta strenua attenzione alla singola parola, al suo significato, al suo suono, alla sua capacità evocativa, significa allora, per Ungaretti, calarsi tutto nella visione di Blake, nell'universo linguistico che il poeta crea come se la poesia non fosse esistita prima, come se fosse il Verbo emerso dal Caos. Tradurre significa riprodurre, rievocare, rivivere (e qui di nuovo ha luogo la divaricazione tra il traduttore-poeta e il traduttore-artigiano) questo sforzo disperato, luciferino dell'artista che rimette in discussione l'intero linguaggio della poesia (e dell'uomo). E certo si comprende perchè Ungaretti (che pure non è vicino alla cultura inglese quanto lo è, ad esempio, Montale) fosse così attratto da Blake (anche filtrato da Mallarmé). Quella messa in discussione era stata anche la sua. Suo quel costruire non una cosmologia, certo, ma un universo linguistico 'nuovo'. Suo quel fare il deserto intorno alla parola perchè tornasse a *essere*. Tradurre Blake significava insomma anche rifare il proprio percorso. Non solo, ma rifare quello dell'artista, del poeta in assoluto, e ciò perchè il senso ultimo dell'esperienza di Blake era appunto questo; rinnovare sulla pagina il rapporto del poeta con la parola, mettere in scena il dramma da cui sempre la poesia nasce, ricrearlo in tutta la sua purezza, essenzialità e tragicità.

È questo dramma, questa tragedia, che a sua volta Ungaretti mette in scena, con una traduzione che come si diceva trova la sua autonomia (e il suo legame con la poesia stessa di Ungaretti) nella sua fedeltà non solo al testo ma al processo creativo che lo sottende e determina, di esso individuando, e rappresentando, la motivazione più profonda. E in esso innestando, poi, la messa in scena di un altro dramma, che è quello che ha a protagonisti il traduttore-poeta e la parola con cui tradurre. Un tradurre che sembra animato dall'utopia del compito vertiginoso che Walter Benjamin, nel suo saggio famoso, affida al traduttore: quello di mostrare nella traduzione il rapporto più intimo delle lingue tra loro, di far maturare nella traduzione 'il seme, la luce della pura lingua'.