

# Góngora tradotto da Ungaretti : 1. il contesto

Autor(en): **Martini, Alessandro**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1992)**

Heft 16

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006629>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Alessandro Martini

## GÓNGORA TRADOTTO DA UNGARETTI

### 1. IL CONTESTO

Qualche anno fa ho affidato a Sofia Armanini, una studentessa che non sapeva se dichiarare come propria lingua materna l'italiano o lo spagnolo, il compito di studiare le traduzioni di Ungaretti da Góngora, convinto dell'importanza di questo incontro per la poesia di Ungaretti e quindi per la poesia del Novecento, se è vero che il secolo che sta per chiudersi è stato per l'Italia soprattutto un secolo di poesia. Il compito è stato felicemente assolto e accettato come memoria di licenza nell'ottobre del 1990. L'invito, gentilmente rivoltomi dal collega Pedro Ramírez, a partecipare al ciclo interdisciplinare da lui organizzato sull'accoglienza avuta dalla letteratura spagnola del Rinascimento e del *Siglo de oro* in Europa, è stato per me l'occasione di invitare a mia volta l'ex allieva a proporre in quella sede l'analisi di alcuni tipici campioni del lavoro ungarettiano, limitando il mio intervento all'illustrazione dei motivi che avevano condotto Ungaretti a interessarsi di Góngora. Anche quel nostro comune contributo sembrò, come gli altri dello stesso ciclo, degno di pubblicazione a stampa, per cui ripropongo qui, sempre a premessa dell'analisi ravvicinata compiuta da Sofia Armanini, le mie brevi considerazioni, che in gran parte non erano che la traduzione in francese delle esplicite riflessioni dello stesso Ungaretti. Le ritraduco ora nella mia lingua: elementare esercizio, col quale le mie parole perderanno il loro valore di diffusione di un pensiero poetico al di fuori dell'area di espressione italiana, ma acquisteranno aderenza al dettato di uno dei nostri maggiori poeti.

Le varie fasi di queste traduzioni da Góngora si stendono dal 1932 al 1951: accompagnano dunque la nascita e la crescita di quel «secondo Ungaretti» di cui i critici subito parlarono, e di cui parlò in termini particolarmente memorabili il giovane Gianfranco Contini<sup>1</sup>, all'apparire di *Sentimento del tempo*, a Firenze presso Vallecchi, nel 1933. I momenti

1 Cfr. ora Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, 54-61.

essenziali della traduzione sono comunque stati due: il primo coincide con l'inizio degli anni Trenta e offre materia al volume di *Traduzioni* uscito a Roma nel 1936 (una dozzina di testi da Góngora appunto, con altre poesie di Saint-John Perse, Esenin, Blake e Paulhan). Il secondo momento è testimoniato da una lettera a Giuseppe De Robertis del 2 marzo 1944, dove il poeta dice di aver rifatto le traduzioni di Góngora e di starne raddoppiando il numero, che sarà in effetti di venti sonetti e di qualche frammento di componimenti diversi. Dice inoltre di aver tradotto ventotto sonetti di Shakespeare (ne tradurrà complessivamente quaranta) e di pensare alla traduzione di Scève e di Racine. Aggiunge un commento per noi prezioso: «Si vedranno bene in questo volume, le due correnti che s'agitano in me, a volte drammaticamente e in modo insanabile: la corrente di scuola o petrarchista, e la corrente di vena e d'estro. Sarà anche un libretto utile a far intendere come mi sia avvicinato al Petrarca e quale insegnamento ne abbia tratto, e quale importanza europea, per tanti rami, abbia avuto»<sup>2</sup>. Evidentemente le traduzioni di Góngora, come la maggior parte delle altre, rafforzano la prima corrente, quella di scuola o petrarchista. Troviamo raccolti i prodotti di questo secondo momento nel volume *Da Góngora e da Mallarmé*, del 1948, preceduto nel 1944 dalla pubblicazione dei sonetti di Shakespeare e seguito da un saggio su Góngora, su cui tornerò; un saggio che propone anche la traduzione ancora inedita di due frammenti della *Soledad segunda*. Questo secondo momento è dunque quello delle raccolte originali *Il dolore* del 1947 e de *La terra promessa* del 1950.

Per il primo momento delle traduzioni la data dell'inizio, il 1932, è davvero cruciale per la poesia di Ungaretti, posta com'è fra l'edizione definitiva della prima raccolta originale, che prende il titolo definitivo de *L'allegria* (1931) e la comparsa del *Sentimento del tempo* nel 1933. Queste prime traduzioni ci riconducono dunque al momento più delicato dell'evoluzione poetica di Ungaretti, quello in cui egli abbandona la fase di più radicale rottura con la tradizione poetica italiana, espressa in modo estremamente originale dai primi versicoli scritti al fronte, per partire alla scoperta della metrica tradizionale. Il termine scoperta non sembri troppo forte per un poeta nato ad Alessandria d'Egitto nel 1888, dove ebbe a frequentare una scuola svizzera. Nella sua prima giovinezza lesse senz'altro Leopardi, che resterà per lui e per tutta la vita un grande

2 Giuseppe Ungaretti e Giuseppe De Robertis, *Carteggio 1931-1962*, a cura di Domenico De Robertis, Milano, il Saggiatore, 1984, 62.

modello, ma nello stesso tempo lesse Baudelaire, Mallarmé e Nietzsche. Non conobbe l'Italia che a ventiquattro anni, quando la percorse per recarsi a Parigi, e ne calcò assiduamente il suolo soltanto con la chiamata alle armi di due anni dopo. E' durante la guerra che il soldato semplice Ungaretti pubblica la sua prima raccolta: *Il porto sepolto*, e alla fine della guerra è di nuovo a Parigi. Solo a partire dal 1921 risiede in Italia, soprattutto a Roma, ed è a Roma, fra le due guerre, quando ha sotto gli occhi i più grandi monumenti dell'arte barocca, che deve risolvere, come dichiara nel 1950, una «crisi di gusto», dalla quale non sarebbe uscito se non «quando nei modi della *sua* poesia si fossero finalmente immedesimate la naturalezza e la potenza espressiva del Barocco»<sup>3</sup>. I suoi inizi poetici devono molto più all'avanguardia parigina e al futurismo, al verso libero di Rimbaud e di Mallarmé che alla pratica poetica di Pascoli, di D'Annunzio e di Gozzano.

Fra le traduzioni di Ungaretti quelle da Góngora hanno dunque per data e per insistenza un significato particolare, come Contini, probabile parte in causa, ebbe già a sottolineare. Possiamo riassumere questo significato nella scoperta della tradizione lirica italiana, e dunque essenzialmente del Petrarca, attraverso la poesia petrarchista e barocca europea, che ha in Góngora uno dei suoi massimi rappresentanti. Ai due momenti della traduzione corrispondono due riflessioni di poetica, testimoniate da una conferenza tenuta una prima volta nel 1933 e da un saggio su Góngora pubblicato nel 1951.

Non mi resta ormai che sottolineare in questi due interventi alcune folgorazioni ungarettiane. Vediamole anzitutto nella conferenza del 1933: «Siamo arrivati al Seicento ... E' il secolo nel quale mondo, fantasia e il nulla, divengono apertamente sinonimi»<sup>4</sup>;

senza la fantasia, la quale fa, secondo le possibilità modeste dell'uomo, nuovo senza posa il mondo – l'idea dell'eterno ci fulminerebbe. Ecco il barocco: ecco Góngora! Sembra un secolo fatto di tombe imperiture. L'uomo è nulla: polvere! La tomba è tutto: gloria! Sembra un secolo fatto di frutta e fiori nello splendore e la durezza, ed anche la beffa, delle pietre preziose. E' il secolo delle conchiglie dei mari lontani. Con rara eleganza, quel secolo di conquiste e di martiri ci ha lasciato in marmo sulla calda tenebra: tibie, teschi, scheletri. [...] Se il Seicento [...] portava una grande

3 Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1986, 577. Altrove (528) dice del ritorno «tra le due guerre, dei poeti del passato scelti a modello da chi aveva da risolvere difficoltà espressive della poesia».

4 *Ivi*, 314.

rivoluzione nelle forme, ed era un secolo violento d'espressione, appunto trovava nell'identità fra memoria e fantasia, quell'eccesso di fantasia che gli permetteva di ricongiungere gli spezzati modelli in una forma nuova sì, ma non meno regolata dalla classicità<sup>5</sup>.

Ungaretti è sedotto dalle antitesi barocche, dalle nature morte, dalla *vanitas*, dal nuovo nesso che questi elementi stabiliscono fra memoria e fantasia, fra tradizione e innovazione.

Ed ecco qualche altra sottolineatura nel saggio del 1951: «La novità del Góngora era dunque nel suo modo “sensuale” – eterodosso – di dichiararsi ligio al Petrarca, ligio cioè ad una realtà strettamente astratta, strettamente mentale, ad una realtà di cultura, “culterana”»<sup>6</sup>. I cultismi dello spagnolo sembrano a Ungaretti più interessanti delle argutezze del più grande poeta italiano contemporaneo di Góngora: Giovan Battista Marino. E si può capire. Ma non è solo una questione di gusto. Marino era difficilmente leggibile in quegli anni, sia nel senso primo della mancanza di edizioni a cui immediatamente ricorrere, sia soprattutto per via della sua pessima fama, acquisita dal poeta sin dalla vigilia della sua morte e recentemente confermata dall'autorità del maggior conoscitore del Seicento italiano, Benedetto Croce, che nel suo sistema estetico aveva fatto del Marino un emblema della non poesia. Né Ungaretti né altri seppe in quegli anni ridare al Marino in Italia il posto che in Spagna spettò di diritto a Góngora grazie all'interesse della generazione del '27 e in particolare agli studi di Dámaso Alonso, per altro coraggioso iniziatore di uno studio formale, e quindi nel caso centratissimo, del fenomeno europeo del petrarchismo, Marino non escluso. Ungaretti in questo saggio seppe tuttavia tributare al Marino il merito insigne «di avere offerto con il suo *Adone*, stampato a Parigi nel 1623, il mito estetico e le articolazioni di linguaggio dai quali “le grand siècle”, La Fontaine e Racine inclusi, deriverà nello stile non scarsa parte della sua audacia e della sua grazia, anche se a prima vista sembri l'opposto»<sup>7</sup>. È un'intuizione che nessuno, mi pare, ha saputo sinora riprendere e sviluppare, neppure ora che senza più remore oramai si parla di Barocco francese. In ogni modo Marino non era poeta da tradurre, e Ungaretti ebbe sempre bisogno di far risuonare la propria voce in quella degli altri poeti grazie alla traduzione. Nel caso di Góngora sembra averlo fatto serven-

5 *Ivi*, 316-17.

6 *Ivi*, 529.

7 *Ivi*, 530.

dosi di edizioni del Seicento, senza mediazioni di quelle dell'inizio del Novecento, e senza apparentemente conoscere il saggio di García Lorca e quelli dell'Alonso, che nomina soltanto nel 1956 (scrivendone per altro il nome con la zeta)<sup>8</sup>.

Ungaretti è dunque sedotto dal «culteranesimo» gongorino, che traduce con eleganza e purismo, con poetica italianizzante, e, tecnicamente, con l'impiego di latinismi nel lessico, nella sintassi e nella mitologia<sup>9</sup>. Il Barocco è per lui «riconseguita libertà d'immaginazione»; dichiara che per Góngora, e persino per Marino, l'argutezza non fu «gusto per lo spropositato» ma «inesauribile fonte di variazione espressiva»<sup>10</sup>. Per Góngora in particolare si tratta di esprimere «nelle funzioni d'un semplice vocabolo, il prodigio dell'effimero» e attraverso le metafore le «vertigini davanti al baratro [...] moltiplicando specchi innumeri riflettenti dall'uno all'altro il medesimo annuvolato nulla»<sup>11</sup>. Enumera persino una serie di «cultismos» petrarcheschi miracolosamente usati dallo spagnolo: «occhi, stelle, cristalli, neve, volto, fiamma, oro, rose, perle, e chi più ne vuole, più ne metta»<sup>12</sup>. Queste realtà e queste metafore consuete in Góngora sono stupende in quanto hanno «vita crudamente indipendente, vita che vale perché manifesta e sollecita sensazioni di calore, di splendore, di spasimo fisico: ossessive sensazioni visive, tattili»<sup>13</sup>. L'esempio che Ungaretti fa a questo punto è esattamente quello prescelto da Sofia Armanini come campione della sua analisi, e che il poeta italiano chiama la sua «traduzione letterale»<sup>14</sup>. Richiama a proposito di questo sonetto le deformazioni di El Greco, che Picasso avrebbe così ben capito<sup>15</sup>, suggerendoci così che egli stesso si pone di fronte a Góngora in un rapporto simile a quello da lui stabilito fra i due pittori. «Bellezza e orrore, il segreto del Barocco»<sup>16</sup>. «Sentimento del nulla e orrore del vuoto»<sup>17</sup> e, per finire, opposizione di estrema fragile bellezza a

8 *Carteggio...*, 153.

9 *Vita di un uomo. Saggi e interventi...*, 529.

10 *Ivi*, 529-30.

11 *Ivi*, 530-31. Questi stessi «tratti che paiono poesie» sono particolarmente apprezzati nel saggio da Giuseppe De Robertis che ne parla in lettera allo stesso Ungaretti: cfr. *Carteggio...*, 140.

12 *Ivi*, 532.

13 *Ivi*, 535.

14 *Ivi*, 536.

15 *Ivi*, 536-7.

16 *Ivi*, 538.

17 *Ivi*, 540.

barbarie espressa nel capolavoro della *Fábula de Polifemo y Galatea*, di cui Ungaretti cita le due strofe da lui tradotte e che sono il secondo esempio dell'analisi di Sofia Armanini. Il senso globale dell'operazione è ben sintetizzato in una nota manoscritta aggiunta dal poeta al suo saggio: «Góngora superava il Petrarchismo, rinnovandone l'energia. E' la strada lungo la quale abbiamo incontrato il Petrarca, ragionando con lui come con il nostro migliore e maggiore contemporaneo»<sup>18</sup>.

Quale influsso ha avuto questa traduzione sulla poesia originale di Ungaretti? I rapporti che Sofia Armanini ha stabilito nel suo *mémoire* sono numerosi, ma spesso assai vaghi e difficili da valutare, tanto più che il Petrarca si frappone necessariamente fra il poeta tradotto e il poeta traduttore. E' spesso difficile dire se è il traduttore che influenza il poeta Ungaretti o viceversa. Direi che le poesie originali di questi anni fanno spesso pensare a Góngora, ma che Góngora alla lettera non vi è mai, al contrario di quanto a suo tempo era successo nel commercio fraudolento fra Lope e Marino. Un debito più diretto lo scorgo ad esempio in «Paesaggio» di *Sentimento del tempo*, poesia datata da Ungaretti 1920, ma che diventa gongorina solo all'altezza dell'edizione del 1933 e che nelle successive e nella definitiva edizione perde le tracce di quella diretta derivazione: «Mentre una bella ragazza nuda si vergogna in un mare verde bottiglia, ella non è più che fiamma, brace, nulla e un'ambra» (pluralità ridotta nell'edizione 1936 a «fiamma, brace, un'ambra» e poi in quella del 1942 abolita riformulando l'intero capoverso: «Mentre infiammandosi s'avvede ch'è nuda, il florido carnato nel mare fattosi verde bottiglia, non è più che madreperla»<sup>19</sup>. Evidente all'altezza del 1933 il ricordo della chiusa di uno dei più celebri sonetti gongorini, qui più volte ricordato, dove però è acuminata punta di un complesso schema additivo costruito sugli elementi della bellezza femminile e su alcune delle loro più affascinanti metafore: «in terra, fumo, polvere, ombra, niente» (ovviamente nella letterale traduzione ungarettiana).

Certo è che il programma stesso espresso da un titolo come *Sentimento del tempo* è fatto per accogliere echi gongorini, persino nelle loro più tecniche risonanze. Lo schema additivo del sonetto appena citato, inoperante in «Paesaggio», è per esempio ben presente, per quanto

18 *Ivi*, 550.

19 Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, 677.

semplificato, nelle due quartine di «Canto beduino» (datato dal poeta 1932)<sup>20</sup>:

Una donna s'alza e canta  
La segue il vento e l'incanta  
E sulla terra la stende  
E il sogno vero la prende.

Questa terra è nuda  
Questa donna è druda  
Questo vento è forte  
Questo sogno è morte.

La voce africana di Ungaretti si imposta qui su registri gongorini: la corrente di scuola, per tornare alle decisive parole rivolte a De Robertis e che ho citate all'inizio, canalizza qui la corrente «di vena e d'estro». E' nella ricostruzione dei versi e delle strofe più o meno tradizionali che si avverte bene la lezione di Góngora e degli esercizi di traduzione: dal versicolo ridotto alla parola isolata dei suoi inizi Ungaretti passa a un più complesso impiego metrico, e soprattutto i liberi raggruppamenti dei suoi versicoli si volgono al più netto disegno della strofa. In due parole, ben sue: dal grido al canto, auspice anche l'appassionata ma sorvegliatissima lirica gongorina.

20 *Ivi*, 189.



