

COPIA PER L'AUTORE

COPIA PER L'AUTORE

COPIA PER L'AUTORE

RACCOLTA DI SCRITTI
PER ANDREA GAREFFI

a cura di
Rino Caputo e Nicola Longo



Edizioni Nuova Cultura

COPIA PER L'AUTORE

Copyright © 2012 Edizioni Nuova Cultura - Roma
ISBN: 9788861348639
DOI: 10.4458/8639

Copertina: Gianni Salvatori
Composizione grafica: Angela Corgnale
Revisione a cura dell'Autore

È vietata la riproduzione non autorizzata,
anche parziale, realizzata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia,
anche ad uso interno o didattico.

INDICE

Rino Caputo, *Habent sua fata libelli, ancora una volta!*
(DOI: 10.4458/8639-1) 9

Nicola Longo, *Per Andrea Gareffi* (DOI: 10.4458/8639-2) 11

IN PROSA E IN VERSI

Eraldo Affinati, *I patti dell'abisso* (DOI: 10.4458/8639-3) 17

Edoardo Albinati, *Sulle rovine* (DOI: 10.4458/8639-4) 23

Claudio Damiani, *Ad Andrea Gareffi, vero maestro*
(DOI: 10.4458/8639-5) 29

Milo De Angelis, *Nella notte umana...* (DOI: 10.4458/8639-6) 31

Eugenio De Signoribus, *All'amico distante* (DOI: 10.4458/8639-7) 33

Paolo Febbraro, *Sisifo* (DOI: 10.4458/8639-8) 37

Marco Lodoli, *Il freddo* (DOI: 10.4458/8639-9) 39

Marco Lucchesi, *Fiera trasparenza* (DOI: 10.4458/8639-10) 41

Dante Maffia, *Erbe* (DOI: 10.4458/8639-11) 45

Valerio Magrelli, *Le pastorelle pornografiche: divertimento alla maniera di Watteau* (DOI: 10.4458/8639-12) 49

Elio Pecora, *Ad Andrea Galeffi* (DOI: 10.4458/8639-13) 51

Alessandro Piperno, *Per Andrea G. L'inizio di un romanzo che non pubblicherò mai* (DOI: 10.4458/8639-14) 53

Aurelio Picca, *Andrea Gareffi è* (DOI: 10.4458/8639-15) 61

Andrés Sánchez Robayna, *En la tumba de Stéphane Mallarmé*
(DOI: 10.4458/8639-16) 65

STUDI

Nicola Longo, <i>Inferno, II, 88-89: «temer si dee di sole quelle cose / c'hanno potenza di fare altrui male / de l'altre no ché non son paurose»</i> (DOI: 10.4458/8639-17).....	69
Luigi Surdich, <i>L'ombra di Dante e le ombre dei peccatori</i> (DOI: 10.4458/8639-18).....	87
Marco Ariani, <i>Metafore della luce e mistica imperiale nella Monarchia di Dante</i> (DOI: 10.4458/8639-19).....	111
Carmen F. Blanco Valdés, <i>La epifanía amorosa en las Rimas de Giovanni Boccaccio</i> (DOI: 10.4458/8639-20).....	143
Marcello Ciccuto, <i>Momo fra i libri di Alberti e Facio</i> (DOI: 10.4458/8639-21).....	159
Arnaldo Bruni, <i>Per il teatro di Machiavelli: ragioni della scrittura e lascito alla modernità</i> (DOI: 10.4458/8639-22).....	169
Paolo Procaccioli, <i>Da novella a exemplum a inciso. Nota sui destini testuali del Grasso legnaiuolo tra Quattro e Cinquecento</i> (DOI: 10.4458/8639-23).....	181
Tommaso Mozzati, <i>Le Cene del Lasca, il party più esclusivo. La tradizione festiva a Firenze nel Cinquecento, tra allestimenti d'artista e memorie letterarie</i> (DOI: 10.4458/8639-24).....	197
Gian Mario Anselmi, <i>Francesco Guicciardini tra storiografia, narrazione ed esperienza politica</i> (DOI: 10.4458/8639-25).....	221
Pasquale Guaragnella, <i>Proverbi e sentenze ne Lo Cunto de li cunti di Giambattista Basile</i> (DOI: 10.4458/8639-26).....	231
Guido Baldassarri, <i>Vincenzo Monti e Il Bardo della Selva Nera</i> (DOI: 10.4458/8639-27).....	257
Vincenzo De Caprio, <i>Ossian, Acerbi e un'immagine della Finlandia</i> (DOI: 10.4458/8639-28).....	293
Rino Caputo, <i>Dello svolgimento del Risorgimento italiano: dalla letteratura per la storia</i> (DOI: 10.4458/8639-29).....	313
Gianni Venturi, <i>Ah!... tu m'as tuée! – Gennaro! Je suis ta mè-re! Lucrece Borgia – Lucrezia Borgia da Victor Hugo a Gaetano Donizetti</i> (DOI: 10.4458/8639-30).....	337

Pierantonio Frare, <i>Dell'indipendenza dell'Italia di Alessandro Manzoni: tra ricostruzione storica e profezia politica</i> (DOI: 10.4458/8639-31).....	353
Marco Catucci, <i>Cruciverba su Luigi Gramigna</i> (DOI: 10.4458/8639-32).....	365
Pietro Trifone, <i>Lettura linguistica di un dramma svediano: Inferiorità</i> (DOI: 10.4458/8639-33)	381
Fabio Pierangeli, <i>Con Carlo Michelstaedter</i> (DOI: 10.4458/8639-34)	391
Giovanni Falaschi, <i>Alcune fonti "nascoste" in Saba, Calvino e Collodi</i> (DOI: 10.4458/8639-35).....	405
Carmine Chiodo, <i>L'itinerario italiano di Corrado Alvaro</i> (DOI: 10.4458/8639-36).....	417
Florinda Nardi, <i>Il "segreto contatto". Ungaretti, Shakespeare e Montale</i> (DOI: 10.4458/8639-37)	455
Cristiana Lardo, <i>La storia e le storie: Isabella d'Este e Maria Bellonci</i> (DOI: 10.4458/8639-38)	479
Raffaele Manica, <i>Un verso di Sereni</i> (DOI: 10.4458/8639-39)	487
Bodo Guthmüller, <i>Nuto Revelli a Marburg</i> (DOI: 10.4458/8639-40)	501
Domenico Cofano, <i>Sulle vie pugliesi dell'occulto</i> (DOI: 10.4458/8639-41).....	511
Gian Piero Maragoni, <i>Modesta proposta per una riflessione sul mos commentandi</i> (DOI: 10.4458/8639-42)	529
PUBBLICAZIONI DI ANDREA GAREFFI	545

COPIA PER L'AUTORE

FLORINDA NARDI

IL “SEGRETO CONTATTO”.
UNGARETTI, SHAKESPEARE E MONTALE

«Certo, la vera poesia si presenta innanzi tutto a noi nella sua segretezza. È il segreto che, nell’anima nostra, l’accompagna anche quando abbiamo scoperto e precisato di essa ogni limite. Si fa anzi, il segreto più fondo, da quel momento»¹. Sono parole che Ungaretti usa, nel 1950, nella nota introduttiva alla sua traduzione della *Fedra* di Racine e che, proprio per la particolare occasione nella quale vengono pronunciate, acquistano una duplice valenza. La segretezza della poesia, infatti, diventa ancora più profonda quando si cela sotto il segreto significato di un’altra lingua e un’altra cultura.

Ungaretti studioso di letteratura – come ben ricorda Mario Diacono – riconosce come unica prassi critica e interpretativa di un testo poetico la sua “lettura”. Non ammette intermediari tra testo e lettore: lo scopo della critica deve essere quello di saper leggere un testo come «espressione formata nell’animo d’un poeta». E la via per leggere un testo fino alle “pieghe del verso”, per appropriarsene, analizzandolo sul vivo, è sicuramente quella di tradurlo. La traduzione ha infatti per Ungaretti questo alto valore interpretativo e il profondo significato dell’«espressione formata nell’animo d’un poeta» coinvolge non sol-

Il presente saggio è il frutto della rielaborazione e dell’aggiornamento dell’intervento dal titolo *Ungaretti traduttore di Shakespeare*, tenuto da chi scrive al *II Colloquium on Translation: Translating Poetry* il 29 ottobre 2005 presso The State University of New York, Stony Brook.

¹ G. Ungaretti, *Sulla “Fedra” di Racine*, in Id., *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, a cura M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 577-584: 579.

tanto il segreto della parola, ma anche il segreto di un'epoca e della sua cultura².

La traduzione è per Ungaretti uno strumento di comunicazione e scambio tra letterature e culture del presente come del passato. Il mondo della parola poetica è visto come un grande universo in cui gli ingegni si fecondano reciprocamente grazie allo scambio e all'interazione delle proprie opere. Il traduttore allora è colui che «vivifica la memoria e presta all'invenzione i materiali preziosi attinti alla traduzione»³.

Per Ungaretti, tradurre è un po' reinventare. L'invenzione, però, non è tale da scalzare la fedeltà al testo. Egli è in grado di aderire al testo originario e, allo stesso tempo, far sentire continuamente la voce del poeta. Il traduttore, infatti, per quanto rispettoso del testo, non può essere capace di rimanerne del tutto estraneo e non aggiungere alla traduzione qualcosa della propria interpretazione: «una traduzione è sempre il risultato d'un compromesso tra due spiriti»⁴.

L'obiettivo è raggiungere allora il "segreto contatto" con l'autore la cui opera si vuole tradurre per non tradirne il pensiero e il sentimento da lui espressi. Tradurre significa attenersi al volere di un autore, restituire l'equilibrio di forma e contenuto, ma non seguire pedestremente la lettera, piuttosto fare «opera originale di poesia» perché «l'arte del tradurre, se parte da una ricerca di linguaggio poetico e si risolve in espressione poetica, porta semplicemente a poesia, e su questo non ci sarebbe da discutere»⁵.

È per questo motivo che parlare di Ungaretti traduttore di Shakespeare vuol dire prima di tutto parlare di Ungaretti traduttore del Barocco, o meglio capire che è proprio la riscoperta di un secolo, il Seicento, che si rivela al poeta tanto affine al Novecento, ad avvicinarlo ai *Sonetti* di Góngora come a quelli di Shakespeare e alla *Fedra* di Raci-

² Cfr. M. Diacono, *Ungaretti e la parola critica*, in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. XXI-XCVI, p. XXVI.

³ D. Baroncini, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 130.

⁴ G. Ungaretti, *Nota a Id., 40 Sonetti di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 5-38: 20.

⁵ Id., *Sulla "Fedra" di Racine*, cit., p. 577.

ne. Significa, infine, rintracciare i temi che permettono quel "segreto contatto" a cui mira il poeta e che soli si fanno strumento dell'arte del tradurre di Ungaretti.

Le affinità tra il Novecento e il Barocco sono oggetto di molte riflessioni del poeta e si possono ricondurre ad un unico modo di sentire. È la crisi dell'uomo, percepita nelle opere di questi grandi autori come "immanente nello stesso linguaggio", al centro della similitudine tra l'uomo barocco e l'uomo del Novecento: «è dunque il provare in noi, ancora come allora, il sentimento della catastrofe»⁶.

Mediatori di questo spirito e di questa forma, in quel perfetto equilibrio che porterà Ungaretti a farsi traduttore (tra gli altri) di Shakespeare, saranno le armoniose contraddizioni di una città, Roma; il genio universale di un artista che è stato in grado di rivelargliele, Michelangelo; e il poeta «che ha scoperto la dimensione umana e interiore della temporalità»⁷, Petrarca.

⁶ G. Ungaretti, *Su "Udì una voce" di D. M. Turoldo (1952)*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 774. Del resto la "profonda e segreta relazione" tra i due secoli caratterizzati dall'angoscia della crisi, già si presentava con forza, solo qualche anno più tardi, nelle riflessioni di Luciano Anceschi, *Barocco e Novecento con alcune prospettive fenomenologiche*, Milano, Rusconi e Paolozzi, 1960; una relazione che si fa quasi "equazione" per Andrea Battistini, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000, e che conduce Daniela Baroncini ad aprire il suo ultimo studio, nell'introduzione dal titolo *Il Canone barocco di Ungaretti*, con queste parole: «Nello scenario disgregato e magmatico del Novecento, epoca di tensioni drammatiche e contraddizioni inconciliabili, emerge nella cultura europea un'intima sintonia con il barocco, il quale diviene luogo privilegiato della tormentata sensibilità contemporanea, sotto il segno della melanconia e della caducità», in D. Baroncini, *Ungaretti Barocco*, prefazione di A. Battistini, Roma, Carocci, 2008, p. 19; per la mediazione della cultura barocca attraverso Roma, si veda anche F. Bernardini Napoletano, *Il Barocco romano e la poesia di Giuseppe Ungaretti*, in **Giuseppe Ungaretti e la cultura romana*, Atti del convegno, 13-14 novembre 1980, a cura di R. Tordi, Roma, Bulzoni, 1981. Più in generale per un discorso sul Barocco e la modernità di vedano anche: J.A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, il Mulino, 1999; Ch. Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989.

⁷ D. Baroncini, *Ungaretti e il sentimento del classico*, cit., p. 109.

A Roma Ungaretti scopre la propria “idea di Barocco”, qui avverte la sua valenza polisemica e arriva a capire che il Barocco inteso – per dirla con Emerico Giachery – come «categoria metatemporale riferibile a modalità ricorrenti della cultura», può assumere diversi volti. «Finché nel barocco vide solo fastoso trionfalismo, superficiale pompa di apparenze, il barocco gli fu estraneo»⁸, ma quando seppe leggervi “l’interminabile sofferenza” e – come lo stesso poeta la definisce – «la catastrofe sentita immanente nello stesso linguaggio»⁹ ne colse l’essenza profonda che a sé sentiva affine.

Solo grazie alla tensione drammatica espressa da Michelangelo, Ungaretti può sondare le profondità di un sentimento barocco che gli è più consono: «il barocco è anche il segno del cataclisma che è in noi, la nostra disperazione» (scrive in una lettera a Piero Bigongiari nel 1939). È «la contemplazione del barocco» a cui lo inizia Michelangelo che oltretutto lo obbliga «a porsi il problema religioso»¹⁰.

Occorre considerare il Barocco – afferma – anche nel suo aspetto metafisico e religioso, cioè nel suo rapporto con l’uomo in preda, nel medesimo tempo, all’esaltazione della propria infallibilità fantastica di facitore, e al sentimento della precarietà della propria condizione. I due aspetti sono costante condizione della vita, che è creazione e distruzione, vita e morte¹¹.

In Petrarca, iniziatore della poesia moderna, infine, Ungaretti ritrova il mediatore di uno dei temi più cari alla sua poesia, il tema della memoria, nonché il modello di Góngora, Shakespeare e Racine, tanto da far parlare Ungaretti di “petrarchismo barocco”.

Il petrarchismo, in Shakespeare, si lega più fortemente al tema del tempo. La linea Petrarca-Barocco seguita da Ungaretti per rintracciare

⁸ E. Giachery, *Nostro Ungaretti*, Roma, Studium, 1988, p. 131. Dello stesso autore si vedano anche i volumi *Ungaretti “verticale”*, Roma, Bulzoni, 2000 e *Ungaretti a voce alta. E altre occasioni*, Roma, Nuova Cultura, 2009.

⁹ G. Ungaretti, *Su “Udì una voce” di D. M. Turoldo (1952)*, cit., p. 774.

¹⁰ Cfr. Id., *Nota a Sentimento del Tempo*, in Id., *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, pp. 529-542: 533.

¹¹ *Ivi*, p. 529.

i caratteri della poesia moderna, si palesa in Shakespeare, poeta della "misura nella dismisura", unico genio (oltre a Michelangelo) capace di armonizzare «le tendenze romantiche e le classiche»¹², e massima espressione del Barocco che Ungaretti intendeva come «processo di fermentazione prodottosi nelle forme classiche»¹³.

La crisi dell'uomo, la ricerca del divino, la precarietà della vita, l'incessante scorrere del tempo, sono solo alcuni degli aspetti che caratterizzano il suo essere uomo e poeta che Ungaretti ritrova nei tre poeti del Seicento. Prendendo loro a modello Ungaretti ammette di aver tentato di «risolvere difficoltà espressive della poesia»¹⁴; afferma di essere stato portato a questi studi dall'esigenza di raffinare la propria tecnica:

[...] in un estenuante impegno di rinnovamento, problemi di ordine tecnico o di semplice ispirazione mi portavano, per risolverli o accettare almeno la fondatezza delle ricerche, a analizzare sul vivo, come si può fare solo traducendo, particolari aspetti di scrittori di diversa indole e origine¹⁵.

Sono dunque i temi stessi a farsi strumenti dell'arte del tradurre di Ungaretti. La memoria, l'innocenza, il tempo, i temi a lui più cari, si traducono in forma di poesia compiendo "il miracolo nelle parole"¹⁶. Attraverso la memoria la parola deve farsi, appunto, "memore" di tutta una tradizione; consapevole di tutto il peso del suo significato, Ungaretti voleva rintracciare una parola capace di «nascere da una tensione espressiva che la colmasse della pienezza del suo significato»¹⁷.

Se infatti Ungaretti attribuisce alla metrica una funzione importante

¹² Id., *Significato dei sonetti di Shakespeare*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 551-570: 551.

¹³ *Ivi*, p. 564.

¹⁴ Id., *Góngora al lume d'oggi (1951)*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 528-550: 528.

¹⁵ Cfr. Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, p. 975.

¹⁶ Id., *Indefinibile aspirazione (1947/1955)*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 741-746: 746.

¹⁷ *Ivi*, pp. 742-743.

in poesia, comunque la subordina al “discorso umano”, la sua attenzione è tutta per «le cose che uno ha da affermare, a edificazione di tutti, per conoscere se stesso»¹⁸. Questo significato profondo che la parola deve assumere può esserle dato solo dalla memoria, capace di restituire con una parola tanti secoli, di mettere in contatto con lo spirito del passato: «Fu così che sentii come la mia poesia dovesse sempre più compenetrarsi di memoria quasi assumendola a suo tema sostanziale»¹⁹. Nella memoria tutto trova un equilibrio: tutte le dicotomie individuo/società moderna; uomo/Dio; naturale/Soprannaturale attingono “impeto e sofferenza” dalla «facoltà di ricordare che ha l'uomo, per la quale l'uomo è uomo»²⁰. Memoria dunque come segno distintivo dell'umanità intera, memoria che si fa poesia proprio per questo “desiderio di rinnovamento dell'universo”; un rinnovamento che si attua tramite la parola memore.

È allora il poeta che deve portare a termine la sua “estrema aspirazione”, deve «compiere il miracolo nelle parole»²¹ e restituire al mondo la sua purezza originaria, la sua innocenza. Per raggiungere l'innocenza — come ha ben ricordato Diacono — la parola deve «costituirsì poesia assoluta» e consentire una conoscenza per esperienza diretta, per illuminazione (per i versi parlerà infatti di “parole-luce”), in cui si riduce a zero la distanza tra il tempo e l'eterno, grazie alla memoria²².

Memoria, innocenza, tempo e di nuovo memoria, si chiude un cerchio che sembra proprio circoscrivere il “contatto segreto” tra Ungaretti e il poeta del *Devouring Time*, lo Shakespeare dei sonetti dell'immortalità. Si definisce così quella profonda affinità poetica che permette a Ungaretti di tradurre la poesia in poesia.

Se, però, «non ci sarebbe da discutere» sull'arte del tradurre come espressione poetica, sicuramente, c'è da riflettere su come mettere in pratica quest'arte. Secondo Ungaretti ci sono solo tre modi di tradurre la poesia: il primo è renderla in prosa, ma l'inconveniente è la perdita

¹⁸ *Ivi*, p. 745.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 746.

²¹ *Ibidem*.

²² M. Diacono, *Op. cit.*, p. LIV.

del tono e del ritmo e quindi anche del senso più profondo voluto dall'autore (per Ungaretti infatti la forma non può prescindere dal contenuto, nascono insieme nella mente del poeta); il secondo è una poesia di "libera interpretazione"; il terzo, quello che Ungaretti sogna di realizzare, è una poesia capace di rispettare il significato originale "parola per parola", dove però la parola deve essere rispettata come portatrice di un significato poetico, deve farsi "memore" anche di quei temi, tempo, memoria, bellezza, morte (o meglio l'immortalità nella poesia) che restituiscono la poetica di Shakespeare e quindi il proprio originario significato.

Si è già detto come Petrarca, in quanto modello di Góngora, Shakespeare e Racine, sia stato per Ungaretti mediatore degli interessi barocchi: non dovrebbe stupire, allora, sapere che nel tradurre Shakespeare Ungaretti tiene a modello proprio la poesia petrarchesca quale "tono" a cui avrebbe «tentato di conformare» la sua voce. Ma il tono non significa il metro e, infatti, il rifiuto categorico dell'endecasillabo, come della rima, sono una scelta direzionata al totale rispetto della libertà propria del *blank verse*. Il maggior merito di Ungaretti fu infatti di restituire ai *Sonetti* di Shakespeare un linguaggio che rispettasse la modernità del testo secentesco senza forzarlo, come era accaduto ad alcuni traduttori precedenti, in un lessico e una tradizione italiani.

Come fece notare Agostino Lombardo, la superficiale interpretazione del *Canzoniere* shakespeariano quale semplice «registro di effusioni sentimentali» giovanili o «ricalco delle convenzioni» della più classica poesia elisabettiana, aveva fatto sì che quei versi fossero assimilati «alla nostra più convenzionale tradizione sonettistica»²³. Ungaretti invece vuole sottolinearne soprattutto la drammaticità del sentimento e del linguaggio, convinto che i *Sonetti* di Shakespeare «sono il

²³ A. Lombardo, *Ungaretti e i Sonetti di Shakespeare*, in *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, 3-6 Ottobre 1979, Urbino, QuattroVenti, 1981, p. 485. Per altre traduzioni dei sonetti di Shakespeare si vedano anche: *I Sonetti*, a cura di P. Rebora, Firenze, Sansoni, 1941; *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Milano, Rizzoli, 1991; *Sonetti*, a cura di G. Baldini, con traduzione di L. Darchini, Feltrinelli, Milano, 1992; *Sonnets*, a cura di E. d'Errico Fossi, *Introduzione* di D. Zizzari, Milano, Mursia, 1993.

suo teatro concentrato»²⁴, come afferma nella sua *Nota* premessa agli stessi. In questa direzione egli opera scelte che hanno caratteristiche ben precise e tornano con una cadenza rilevantemente costante, al punto da poter essere individuate, meglio ancora desunte, quali regole, seppur non scritte, di una precisa metodologia traduttiva. A volerle sintetizzare – con i limiti propri di qualsivoglia sintesi – si potrebbero offrire in queste essenziali osservazioni sulla restituzione del contenuto della poesia shakespeariana e della forma necessaria a restituirla.

Da un punto di vista della restituzione del contenuto:

- a) aumenta la drammaticità del testo, intendendo con essa anche la “drammatizzazione” ossia la teatralità insita nella rappresentazione delle singole scene poetiche offerte da ciascun sonetto. L’aumento della tensione drammatica si realizza nella trasformazione delle parole in immagini, obiettivo che il poeta raggiunge traducendo aggettivi con sostantivi, o aggettivi e sostantivi con verbi, ponendo cioè l’accento sulle azioni;
- b) opera un continuo slittamento del significato da un termine all’altro, meccanismo usato spesso per rendere l’ambiguità o le varie sfumature di una parola che in questo modo getta la sua luce non solo sulla parola corrispondente, ma anche su altre ad essa legate, rispondendo, così, all’esigenza di non rinunciare a nulla della polisemia insita nel messaggio originario;
- c) alcune volte sottopone il verso a un processo di vera e propria personificazione, ovvero trasforma gli oggetti in personaggi che poi lascia “agire” sulla scena di quello che considera, appunto, teatro poetico shakespeariano.

Da un punto di vista della restituzione del ritmo e della metrica:

- a) rinuncia di certo alla restituzione della rima e dei ritmi originari perché, come lui stesso afferma, «nel suono era assurdo non lasciare seguire a ciascuna il proprio verso, a lingue tanto dissimili»²⁵;
- b) usa una propria metrica e una precipua sonorità rendendo altrimenti le scelte di Shakespeare. Le rime che legavano i versi sha-

²⁴ G. Ungaretti, *Nota a Id., 40 sonetti di Shakespeare*, cit., p. 32.

²⁵ *Ivi*, p. 13.

kespeariani lasciano quindi il posto a rime e ad assonanze interne agli stessi, con chiasmi e inversioni che non rispettano l'originale nello specchio del contenuto, ma ne restituiscono la forma, anche in questo caso con un gioco di slittamento da una parola-immagine all'altra;

- c) segue la medesima intenzionalità espressa per la restituzione del contenuto, adattandola alla scelta lessicale (tanto sul piano della selezione quanto della combinazione). Se, dunque, sul piano della restituzione del messaggio carica la parola di memoria creando la "parola memore", sul piano della forma carica la parola di luce, illuminando i versi con "parole-luce".

L'analisi di alcuni sonetti, o meglio, la proposta di lettura di alcune soluzioni significative adottate da Ungaretti, può aiutare a capire come sono stati applicati i meccanismi di questa arte della traduzione.

Sonetto XIX

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-liv'd phoenix in her blood;
 Make glad and sorry seasons as thou fleets,
 And do whate'er thou wilt, swift-footed Time,
 To the wide world and all her fading sweets;
 But I forbid thee one most heinous crime:
 O! carve not with thy hours my love's fair brow,
 Nor draw no lines there with thine antique pen;
 Him in thy course untainted do allow
 For beauty's pattern to succeeding men.
 Yet, do thy worst, old Time: despite thy wrong,
 My love shall in my verse ever live young.
 [William Shakespeare]

O Famelico Tempo, la zampa del leone corrodi
 E fa' che la terra divori la propria genitura;
 I denti aguzzi strappa dalle mascelle delle tigri
 E ardi la fenice longeva e consumale il sangue;
 Fa', mentre ti diledgui, le stagioni tristi e giulive

E tutto quello che vuoi, fa', Tempo dal piè leggero,
 Al vasto universo e alle cose sue dolci che appassiscono;
 Ma un crimine molto più nero ti vieto: del mio amore
 La bella fronte non incidere con le tue ore, o fugace,
 Né vi resti traccia di linee della tua penna antica;
 Lascialo illeso nel tuo correre implacabile, serba
 Il modello della bellezza per gli uomini venturi.
 Fa' pure il peggio, vecchio Tempo: del tuo danno a dispetto,
 Giovane per sempre vivrà nei miei versi il mio amore.
 [Giuseppe Ungaretti]

La stessa scelta di tradurre il *Sonetto XIX* si inquadra benissimo nella prospettiva di una traduzione *di* poetica, solcando gli stessi sentieri che hanno avvicinato Ungaretti a Shakespeare prima per la “vita d’un uomo”, e poi per quella di poeta. In questo sonetto, infatti, l’uomo prima e il poeta subito dopo, affrontano la traduzione dei temi del tempo, della memoria, della poesia, in un tono di alta drammaticità.

Sin dall’*incipit* l’aggettivo *famelico* esprime tutta la ferocia del Tempo, assumendo un peso superiore al rispettivo “divoratore” e appropriandosi anche dell’aggettivazione riferita, e riferibile, alle belve più crudeli (*lion, tiger, ecc.*) di cui Ungaretti meno si cura. Si tratta, infatti, dello slittamento del significato dell’aggettivo *fierce* → feroce del v. 3, che lì riferito alla tigre, non viene tradotto nel medesimo verso, ma trasferito a connotare un altro soggetto, il tempo, appunto. E la crudeltà che Ungaretti vuole esprimere indurisce anche le parole con cui la traduce: *blunt* → smussare, spuntare (che non taglia) diviene *corrodi* (posto a fine verso in posizione di rilievo per un rafforzamento del senso); non traduce *sweet*, mentre traduce con *genitura* il sostantivo *brood* → nidiata, prole, che risuona del neutro dell’originale soprattutto quando unito all’aggettivo *sweet*.

Il *famelico Tempo* diviene, poi, un protagonista attivo: al v. 4 aggiunge all’azione del *burn* → bruciare, tradotto già con *ardi*, anche il più forte *consumale il sangue* che aumenta la sua ferocia proprio tramite il suo agire; allo stesso modo il verbo *fleets* → passi, trascorri, diviene *dilegni* in una posizione di rilievo anche sintattico e metrico che rivela una connessione di forma e contenuto ancora più palese nell’uso ritmicamente costante del *fa'*, ai vv. 2, 5 e 6, il quale, insieme all’azione,

restituisce (anche qui per slittamento) la sequenza anaforica della congiunzione *and* shakespeariana, vv. 2, 4 e 6.

Il Tempo che nel v. 1 è *famelico*, e che nell'originale passa da *devouring Time* a *swift-footed Time*, diviene per Ungaretti *Tempo dal piè leggero* e traduce non solo l'idea di fuggevolezza del tempo che scorre, ma anche quella di leggerezza intesa come superficialità e indifferenza. Un'indifferenza che è la sua maggior crudeltà al punto che, al v. 11, *thy course untainted* (→ il tuo corso incorrotto, incontaminato) diventa per questo il suo *correre implacabile*.

Ma l'uomo di fronte a tanta crudeltà riesce ad affermare il proprio "io" e Ungaretti vuole dare voce a quella sfida rappresentando un affronto diretto espresso dal vocativo *o fugace* del v. 9, non presente nel testo di Shakespeare. Una sfida che si realizza e si compie nella contrapposizione degli opposti *old Time* e *young love* dell'ultimo distico. Del resto la personificazione del Tempo quale nemico da sfidare compare rafforzata più volte nella traduzione ungarettiana del *Canzoniere* di Shakespeare; si veda, ad esempio, il *Sonetto CXXIII - No, Time, thou shalt not boast that I do change*, nel quale il poeta tradurrà il v. 9 *Thy registers and thee I both defy* con la viva rappresentazione del soggetto da sfidare: *I tuoi registri e te, entrambi, o Tempo, sfido* sottolineando anche visivamente il contrasto coraggioso tra il Tempo e l'uomo.

E, tornando al *Sonetto XIX*, nella lotta contro il tempo che incide, deturpando, la bellezza, il poeta, più che l'uomo, può averla vinta. È infatti tramite la poesia che si eternerà il suo amore nella memoria degli *uomini venturi*. Torna così, ancora una volta, un altro tema caro anche a Ungaretti e protagonista di altre traduzioni.

Sonetto LV

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rime
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmear'd with sluttish time.
When wasteful war shall statues overturn,
And broils root out the work of masonry,
Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn
The living record of your memory.
'Gainst death and all-oblivious enmity

Shall you pace forth: your price shall still
 Even in the eyes of all posterity find room
 That wear this world out to the ending doom.
 So, till the judgment that yourself arise,
 You live in this, and dwell in lovers' eyes.
 [William Shakespeare]

Non il marmo, né gli aurei monumenti
 Di principi, potranno alla potenza delle mie rime sopravvivere;
 Ed in esse voi contenuto, splenderete più splendido
 Che non nella negletta pietra, dal sozzo tempo deturpata.
 Quando la guerra che devasta rovescherà le statue
 E le fazioni scalzeranno il lavoro di muratura,
 Non la sua spada Marte offenderà, né incendio di battaglie
 I vivi archivi del ricordo vostro.
 Contro morte e ogni obliosa nimicizia
 Non si arresterà il vostro passo, ed avrà stanza il vostro elogio
 In tutti gli occhi di quante generazioni postere
 Avranno questo mondo da esaurire per l'ultimo giudizio.
 Così sino allo squillo che vi farà risorgere
 Quaggiù vivrete e abiterete in sguardi innamorati.
 [Giuseppe Ungaretti]

Il tema dell'immortalità nella memoria in questo sonetto si fa più maturo e consapevole. Il Tempo famelico è ancora protagonista, ma i ruoli ora sono invertiti perché l'attenzione converge tutta sulla poesia. La forza con la quale la poesia sconfigge il tempo è al centro della resa in italiano operata da Ungaretti. *This powerful rime* (v. 2) diviene *potenza delle mie rime* dove la sostituzione dell'aggettivo con un sostantivo sottolinea l'essenza stessa della poesia (la potenza dell'immortalità) e non semplicemente una sua caratteristica. Anche gli aggettivi si caricano di questo significato più deciso e incisivo: *unswept stone* traducibile con "non spazzata pietra" (il riferimento è chiaramente alla tomba non visitata e quindi non ripulita) diviene *negletta*, che contiene in sé un senso più forte di trascuratezza e dimenticanza. Allo stesso modo *besmear'd with sluttish time*, che nella traduzione di Serpieri diveniva *insozzata dal lurido tempo*, è resa con *dal sozzo tempo deturpata*, in cui la valenza dispre-

giativa di *sozzo* (che mantiene il duplice significato di sciatto, trasandato e, insieme, immorale, dissoluto), e soprattutto l'azione più crudele contenuta in *deturpata*, contribuiscono a sottolineare, da una parte, l'effe-
ratezza del tempo, dall'altra, la forza della poesia che sa sopravvivergli.

Personificazione e accento sull'azione si ritrovano anche ai vv. 5-6 dove l'aggettivo *wasteful* → devastante diviene *che devasta* e dove, in modo ancor più accentuato, *broils* (arcaico per *brawls*) → baruffe, dispute, rissa, diviene *fazioni* che agiscono scalzando *il lavoro di muratura* (è da notare anche il mantenimento allo stesso tempo dell'allitterazione con la sostituzione di *s* e *z*).

Ma l'idea della memoria, così come Ungaretti la sentiva propria, è tutta contenuta nella traduzione di *The living record of your memory* al v. 8: *I vivi archivi del ricordo vostro*. Ungaretti nella nota introduttiva ai 40 *Sonetti* si sofferma molto sulla duplice ricchezza di significato contenuta nella parola *record* in cui risuona tanto il senso materiale di "archivio", quanto il valore morale di "ricordo". La scelta, che prima di lui era caduta sul termine "storia" (Rebora), è stata un punto cruciale della sua traduzione. Se nel *Sonetto LIX* ha optato per *ricordo*, pur avendo prima tentato di adottare *archivio*²⁶, qui la sua decisione pone l'essenza stessa della memoria in entrambi i termini e, al tempo stesso, sottolinea la forza della parola non detta *memory*.

La sfida dell'uomo al tempo si rivela ancora una volta con estrema forza a partire dal v. 10 dove la forma negativa *Non si arresterà il vostro passo* conferisce all'uomo lo stesso potere attribuibile al Tempo, compresa una medesima aggettivazione, perché anche l'uomo può essere "inarrestabile". Fino al punto che per sottolineare il concetto di immortalità *you live in this* (v. 14) invece che tradurre con "in questi versi" o simili, traduce con *Quaggiù* in netta contrapposizione con il "giudizio" (il *judgment* non tradotto del v. 13), evidentemente universale, per affermare proprio l'immortalità della poesia e il suo perdurare a una vita terrena.

Sono queste le scelte che caratterizzano l'interpretazione, l'appropriazione e quindi, meglio, solo dopo, la traduzione della poesia di Shakespeare da parte di Ungaretti.

²⁶ *Ivi*, pp. 23-24.

Sonetto XXX

When to the sessions of sweet silent thought
 I summon up remembrance of things past,
 I sigh the lack of many a thing I sought,
 And with old woes new wail my dear time's waste:
 Then can I drown an eye, unus'd to flow,
 For precious friends hid in death's dateless night,
 And weep afresh love's long since cancell'd woe,
 And moan the expense of many a vanish'd sight:
 Then can I grieve at grievances foregone,
 And heavily from woe to woe tell o'er
 The sad account of fore-bemoaned moan,
 Which I new pay as if not paid before.
 But if all the while I think on thee, dear friend,
 All losses are restor'd on sorrows end.
 [William Shakespeare]

Quando nelle sessioni del dolce silente pensiero
 Convoco rimembranza di cose avvolte nel passato,
 Piango assenza di tante cose nell'anelito vive,
 Gemito aggiunto a un vecchio pianto del perso caro tempo:
 I miei occhi allora, inusi a spargerle, s'annegano in lacrime
 Per amici che immemore la morte e incolore, nasconde
 E a lamento amorosa pena da lungo estinta torna
 E rimpiango il disperdersi di tante mie mire svanite:
 Dunque posso ancora patire sofferenze esaurite
 E da gemito a gemito angosciosamente rifare
 L'elenco mesto delle gravi mie afflizioni riaperte
 Che di nuovo come se non patite prima, sconto.
 Ma, amato amico, in quel momento avvenga che a te pensi,
 Ogni perdita si recupera, finisce ogni dolore.
 [Giuseppe Ungaretti]

Il *Sonetto XXX*, tanto per affinità tematiche, quanto per equilibrio formale e persino per condivisione della tensione emotiva, è considerato uno dei più bei frutti dell'attività di traduttore di Ungaretti ed è stato definito «il simbolo del rapporto tra Ungaretti e lo Shakespeare dei

sonetti: una versione fedelissima e fin umile che è tuttavia parte integrante della poesia ungarettiana»²⁷.

Ancora la memoria, il tempo, l'assenza ne costituiscono la struttura, ma qui un altro elemento, la sofferenza, appare con tale forza da non poter tenere distante l'"uomo di pena", seppur voglia rimanere umile e fedele; infatti, la sua poesia traspira in ogni parola. Come non sentire «l'infinita sofferenza» de *La preghiera* (che già preparava la via, nel 1928, per *Il Dolore*) nelle lacrime, il lamento, le sofferenze, il gemito, le affezioni patite dei versi che traducono questo sonetto? E come non pensare a «Mai, non saprete mai come m'illumina / l'ombra che mi si pone a lato, timida, / quando non spero più [...]»²⁸, leggendo della metamorfosi salvifica dovuta alla memoria, quando, nel più cupo momento di disperazione, «avvenga che a te pensi / ogni perdita si recupera, finisce ogni dolore»?

Ma si è detto che in questo sonetto, più che in altri, anche la fedeltà metrica e ritmica è molto alta (anche se la misura del verso, nella quantità delle sillabe, resta sempre per scelta superiore). Ripetizioni e allitterazioni hanno nei versi di Shakespeare un grande peso che, quando può, Ungaretti tenta di restituire: *sessions of sweet silent* diviene *sessioni [...] silenziose; with [...] woes new wail [...] waste* è reso con *gemito aggiunto* e con la triade *pianto/perso/tempo*, in un crescendo di fedeltà che raggiunge la sua massima prova nell'accostamento di *amici [...] immemore la morte e incolore, nasconde* con la ripetizione delle nasali *m* e *n* che riproducono l'effetto sonoro, seppur d'altro tipo, di *friend hid in death's dateless*, ecc.

Quest'ultima traduzione è anche un ulteriore esempio dell'adesione della poesia di Ungaretti a quella di Shakespeare proprio per una scelta, non solo formale, ma anche semantica: la parola *immemore* infatti restituisce il "senza fine" e senza tempo di *dateless* e *incolore* restituisce in realtà il "buio" della notte, amplificando la centralità della memoria e semantizzando secondo il proprio linguaggio poetico, pur mantenendo la similitudine nella forma.

Ungaretti dimostra di saper raggiungere un perfetto equilibrio di

²⁷ A. Lombardo, *Op. cit.*, pp. 495-496.

²⁸ G. Ungaretti, *Giorno per giorno* in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, p. 205.

forma e contenuto, frutto di un'armonia spontanea, nata sì da una faticosa ricerca tecnica, ma più che altro della naturale appropriazione di una poetica, quella shakespeariana, a lui già tanto affine: ha raggiunto il "segreto contatto", ha scritto un'"opera originale di poesia" e soprattutto ha tradotto non letteralmente, ma "parola per parola".

Due anni più tardi l'uscita dei *40 Sonetti* di Ungaretti, nel 1948, esce il *Quaderno di traduzioni* di Montale, le cui traduzioni risalgono, però, come dice l'autore stesso, agli anni tra il '38 e il '43. Nel *Quaderno* sono contenuti solo tre sonetti di Shakespeare (XXII, XXXIII, XLVIII), gli unici da lui tradotti. Ma l'anno successivo viene pubblicato anche *Amleto principe di Danimarca*, cui seguono, tra il 1951 e il 1953, *La commedia degli errori*, *Timone di Atene* e *Il racconto d'inverno*, traduzioni dei drammi di Shakespeare che fanno di Montale uno dei suoi maggiori interpreti.

Sebbene le motivazioni che spinsero Montale alla traduzione – come ben ricorda Andrea Gareffi – fossero ben diverse da quelle di Ungaretti, non certo meno importanti furono i risultati poetici raggiunti: «Nei primi anni Quaranta, Montale doveva tradurre per vivere, e la sentiva come una diminuzione: "la mia forzata e sgradita attività di traduttore" [...]; ed era invece un esercizio destinato a lasciare tracce non irrilevanti nel suo primo mestiere»²⁹.

Nel suo "mestiere vile" di traduttore, Montale predilige (anche perché gli viene richiesta) la traduzione teatrale³⁰. Per la traduzione dei drammi shakespeariani Montale, però, sceglie la prosa, spesso anche traduzione di traduzione, e dove invece traduce in versi (ad esempio nei soliloqui di Amleto) non attua comunque quei "rifacimenti" – come lui stesso li chiama – adottati per i *Sonetti* shakespeariani³¹.

²⁹ A. Gareffi, *Essere Amleto o non essere Amleto?*, in Id., *Montale. La casa dei doganieri*, Roma, Studium, 2000, pp. 119-151: 151.

³⁰ Cfr. G. Marcenaro, *Eugenio Montale*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 191-195, cit. in A. Gareffi, *Op. cit.*, p. 120.

³¹ Anche Montale, ma per ragioni diverse da quelle di Ungaretti, sente forte la necessità di far parlare il teatro shakespeariano, tanto più traducendo i suoi drammi. Per l'importanza della specificità della scrittura teatrale, anche ai fini della sua traduzione, si legga Andrea Gareffi, *Op. cit.*, pp. 122-127 e in part. pp. 126-127: «Shakespeare non è Dante: la perdita di immediatezza della *Divina*

Le traduzioni dei *Sonetti* operate da Montale sono considerate veri e propri rifacimenti per diversi motivi, ma due forse sono i principali. Innanzi tutto Montale è consapevole della «distanza che separa il suo mondo letterario da quello elisabettiano»³², non vuole e non può trovare il “segreto contatto” ricercato da Ungaretti, al contrario è consapevole che certi giochi di parole, molte sfumature di senso non sono più restituibili in un contesto storico-sociale tanto mutato perché «oggi non hanno senso tradotti così come sono nell'originale»³³. In secondo luogo, volendo conservare il modello poetico, in senso formale ossia metrico-ritmico, di Shakespeare, è costretto a sacrificarne, almeno in parte, il contenuto.

Nella traduzione dell'*Amleto*, secondo Gareffi, Montale ha tentato di

porre il teatro prima della lettera del testo e contro invece l'evidenza di un contrario, peraltro obbligato, lavorare solo sul testo. Una via di scampo può forse essere proprio quella della contraddizione sistematica, quella del gioco di specchi appunto: dei riflessi interni però.

Quella di una lettura musicale, dove l'eco si prolunga nella costruzione della trama, di una lettura infine di giochi più sulla brevità dell'analogia che non sulla lentezza del circuito logico³⁴.

Le osservazioni addotte alla modalità traduttiva del testo dell'*Amleto*, allora, potrebbero valere anche per la traduzione dei *Sonetti* qualora si consideri la specificità della scrittura drammaturgica da una parte e di quella poetica dall'altra: fare teatro nel tradurre il teatro e fare poesia nel tradurre la poesia.

Commedia va nel conto senza danno, mentre la troppa ruminazione richiesta da un'opera teatrale può mortificarne la teatralità. Il teatro è fatalmente antiintellettuale. È antiletterario: Shakespeare credeva del resto di essersi meritato il rispetto con i suoi poemetti, questi sì letterari, e non a caso un po' frigidì; ma dei suoi copioni non ne faceva conto più di quanto non ne facessero i suoi contemporanei, che di fatto li straziavano senza rimorso [...]».

³² R. Meoli Taoulmin, *Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Montale*, in «Belfagor», XXVI, luglio 1971, pp. 453-471: 454.

³³ Cfr. A. Gareffi, *Op. cit.*, p. 122.

³⁴ *Ivi*, p. 136.

La scelta di Montale è dunque molto distante da quella di Ungaretti. Montale preferisce mantenere la costruzione metrica e la struttura generale, talvolta persino le rime dei *Sonetti* piuttosto che un'estrema fedeltà al messaggio veicolato. Lì dove in Ungaretti vi è un allungamento del decasillabo di Shakespeare fino a raggiungere un verso di 15 o 16 sillabe in italiano, Montale preferisce eliminare una parola ripetuta, sbiadire il colore semantico, ma mantenere l'equilibrio di rime (spesso rese con assonanze) e le quantità sillabiche, ma soprattutto restituire la potenza espressiva della poesia. Anche Montale vuole operare una traduzione poetica, fare opera di poesia, ma con la "sua" parola poetica che esprime un pensiero per immagini.

La tecnica usata da Montale non segue la tecnica shakespeariana, anzi introduce elementi totalmente nuovi come l'*enjambement* e la diversa quantità dei versi del distico finale, ma tali accorgimenti sono totalmente finalizzati alla resa fedele della "velocità" del più corto verso inglese.

Il *Sonetto XXXIII* – l'unico che permette di confrontare le diverse tecniche e modalità traduttive dei due poeti – è, tra tutti i sonetti del *Canzoniere* shakespeariano, forse uno dei più "essenziali" (anche in termini di "semplicità") da un punto di vista tematico e narrativo. Le prime due quartine costituiscono la rappresentazione di un evento naturale in due tempi: lo splendore del sole in un mattino sereno e il suo occultarsi graduale, ma repentino, per le nuvole della sera. Gli otto versi esprimono – come ben sottolinea Serpieri – «il concetto di mutabilità: di una perfezione cui fa seguito una imperfezione»³⁵. Analoga evoluzione ha l'esperienza del poeta che, nella terza quartina, descrive il sorgere e declinare del suo amore, macchiato, come le nuvole macchiano il sole, di una colpa che, proprio per la naturalezza dell'umana fallacia, il poeta gli può perdonare: «Suns of the world may stain when heaven's sun staineth», v. 14.

Ma se la qualità tematica o speculativa in questo sonetto non raggiunge i livelli cui Shakespeare ha abituato il lettore nel resto del *Canzoniere*, da un punto di vista metrico, ritmico e strutturale il XXXIII è

³⁵ Cfr. W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Milano, Rizzoli, 1991, p. 457.

uno dei suoi più alti esempi di arte poetica. E forse proprio per questo motivo né Ungaretti né Montale hanno resistito a provarsi con le sue difficoltà tecniche.

Di tali difficoltà si prendono ora ad esempio quelle che permettono una comparazione tra questi due poeti proprio per le loro differenti scelte risolutive. Di certo alcune considerazioni generali possono anticiparsi. La quantità delle sillabe a comporre i versi delle versioni italiane è sicuramente la differenza più vistosa: se, infatti, Ungaretti non scende mai sotto l'endecasillabo fino a costruire versi di quindici sillabe e, per non toccare il significato della chiusa dell'ultimo distico, ammetterne addirittura venti; Montale, al contrario, raramente eccede dall'ende-casillabo, al punto che, sempre nell'ultimo distico, per mantenere due endecasillabi contrae un verso, ch'era in Shakespeare di undici sillabe, addirittura in un quinario.

Anche la resa della ricca aggettivazione shakespeariana ha nei due poeti esiti diversi, ma soprattutto per finalità opposte: laddove Ungaretti si concentra sugli eventi rappresentativi e, quindi, tenta di rendere l'azione e il suo significato, Montale carica la singola parola del valore e del colore di altre che sacrifica alla quantità del verso.

Sonetto XXXIII

Full many a glorious morning have I seen
 Flatter the mountain-tops with sovereing eye,
 Kissing with golden face the meadows green
 Gilding pale streams with heavenly alchymy,
 Anon permit the basest clouds to ride
 With ugly rack on his celestial face,
 And from the forlorn world his visage hide,
 Stealing unseen to west with this disgrace:
 Even so my sun one early morn did shine,
 With all-triumphant splendour on my brow;
 But, out! alak! He was but one hour mine,
 The reagon cloud hath mask'd him from me now.
 Yet him for this my love no whit disdaineth;
 Suns of the world may stain when heaven's sun staineth
 [William Shakespeare]

Ho veduto più d'un mattino in gloria
 Con lo sguardo sovrano le vette lusingare
 Baciare d'aureo viso i verdi prati,
 Con alchimia di paradiso tingere i rivi pallidi;
 E poi a vili nuvole permettere
 Di fluttuargli sul celestiale volto
 Con osceni fumi sottraendolo all'universo orbato
 Mentre verso ponente non visto scompariva, con la sua disgrazia
 Uguale l'astro mio brillò di primo giorno
 Trionfando splendido sulla mia fronte;
 Ma, ah! Non fu mio che per un'ora sola,
 Il nuvolo della regione già lo maschera a me.
 Non l'ha in disdegno tuttavia il mio amore;
 Astri terreni possono macchiarsi se il sole del cielo si macchia.
 [Giuseppe Ungaretti]

Ungaretti è affascinato dalla concretezza del linguaggio shakespeariano, la sua capacità di adesione all'oggetto, come all'evento, ha quindi la precedenza nella sua traduzione. A tale esigenza risponde la scelta di tradurre *with sovereign eye* in *con sguardo sovrano* per la quale l'occhio che agisce è sostituito dal suo agire, il guardare. Il risultato è focalizzare sull'importanza dell'azione benefica, e del suo effetto, che quel gesto comporta. Molti aggettivi vengono così resi con sostantivi: solo nella prima quartina si trovano *glorious* che diviene *in gloria*; *heavenly* che si cambia in *di paradiso*. Anche la scelta di usare *d'aureo viso*, nonostante mantenga la forma aggettivale di *with golden face* serve a dare maggiore concretezza all'immagine del sole che con la sua luce dà vita ai prati. Nel verso *baciare d'aureo viso i verdi prati*, infatti, il sintagma in questione ha la doppia valenza sia soggettiva, del sole che bacia "con" il suo volto dorato, che oggettiva, dei prati che s'illuminano d'oro per la sua luce: di nuovo l'effetto benefico dell'azione.

Più avanti si legge anche *trionfando splendido* invece di *with all-triumphant splendour* dove, anche se si cambiano aggettivo in verbo e sostantivo in aggettivo, si ritorna direttamente sull'azione: il trionfare.

Il colore dei versi non può che essere la luce e allora il campo semantico della luminosità, dello splendore, del senso della vista è reso molto intensamente: *veduto, sguardo, aureo, tingere, pallidi, non visto, brillò*, ecc.

Ma forse un'ultima considerazione in proposito la merita il sintagma *universo orbato*: dovrebbe tradurre *forlorn world*, letteralmente "miserevole mondo", ma in realtà rende anche il significato di *stealing* del verso successivo con l'accezione del 'rubare' oltre che del fuggire o scomparire, come è poi tradotto. Al mondo, insomma, è stata rubata la luce, e l'universo (come effetto di questa azione) è rimasto *orbato*.

Ma se la concretezza del messaggio è al centro della traduzione di Ungaretti, la forma non viene tanto meno trascurata: si guardi l'uso del "con" ai vv. 2, 4 e 7 che rendono le ripetizioni/assonanze a inizio verso come in *Full/Flatter*, *Kissing/Gilding*, *Anon/And*; oppure l'uso incrociato dei verbi *ho veduto* a inizio verso, *lusingare* alla fine, *baciare* ad inizio (e a costituire ripetizione di rima) *permettere* alla fine.

Il contenuto dunque *in primis*, ma la forma lo segue di pari passo per restituire quell'armonia dell'intuizione poetica di Shakespeare che non può esser data altrimenti perché «le idee non sarebbero mai tali se apparendo, non conseguissero simultaneamente forma»³⁶.

Sonetto XXXIII tradotto da Montale

Spesso, a lusingar vette, vidi splendere
sovraneamente l'occhio del mattino,
e bacciar d'oro verdi prati, accendere
pallidi rivi d'alchimie divine.

Poi vili fumi alzarsi, intorbidata
d'un tratto quella celestiale fronte,
e fuggendo a occidente il desolato
mondo, l'astro celare il viso e l'onta.

Anch'io sul far del giorno ebbi il mio sole
e il suo trionfo mi brillò sul ciglio:
ma, ahimé, poté restarvi un'ora sola,
rapito dalle nubi in cui s'impiglia.

Pur non ne ho sdegno: bene può un terrestre
sole abbuiarsi, se è così il celeste.

Già alla prima lettura si nota la completa diversità delle scelte adottate da Montale. Sebbene anche lui tenti di restituire con un registro lin-

³⁶ G. Ungaretti, *Nota a Id., 40 Sonetti di W. Shakespeare*, cit., p. 15.

guistico tradizionale (il lessico aulico del modello stilnovista, dantesco o petrarchesco è evidente) il tono della poesia elisabettiana, si svincola totalmente dalla sintassi shakespeariana, mantenendo una completa autonomia cui si deve la vitalità dei suoi versi.

Della ripartizione delle quartine nei tre momenti consequenziali c'è da un punto di vista contenutistico un totale rispetto, ma l'uso di alcuni accorgimenti imprime al verso italiano un movimento raro nelle traduzioni in versi attente, come quella montaliana, a rispettare l'endecasillabo e le rime/assonanze.

La prima variazione di tecnica che è più facile individuare è l'uso dell'*enjambement*. Solo in questo sonetto ce ne sono cinque in significative posizioni simmetriche per le prime due quartine e nell'ultimo distico (vv. 1, 3, 5, 7, 13). La loro funzione è proprio quella di rompere il parallelismo tra «intonazione ritmica e intonazione di senso»³⁷ e di conseguenza imprimere maggior peso semantico ad alcune parole chiave e rendere più incisiva la comunicazione.

Si può parlare per Montale di “parole-immagine” tanto il suo concentrare più significati in una sola parola è intenso. La scelta infatti di mantenere i versi in endecasillabi ha fatto sì che il poeta adoperasse scelte esclusive, alcune parole dovevano essere, e sono state, sacrificate al verso e di conseguenza altre ne hanno assunto in qualche modo il segno.

Alcuni esempi. *Intorbidata* come aggettivo della *celestiale fronte* contiene in sé tutto il movimento di *to ride with ugly rack*, mantiene la vaghezza del nembo (*rack*) sporco e minaccioso (*ugly*) e persino del movimento nel tempo (*to ride*).

Un altro sacrificio esemplare in favore della resa dell'immagine è al v. 10: *all-triumphant splendour* si riduce a *Trionfo*, perché, insita nel verbo *to shine* (brillò) l'idea di splendore, Montale ritiene più importante sottolineare quell'immagine, la forza del trionfo, il cui splendore del resto era già anticipato al primo verso dove il verbo *splendere* rende, diversamente ma in armonia con il testo, l'aggettivo *glorious*.

Un ultimo esempio si trae dall'esemplare distico finale che, già citato per la sua soluzione di estrema concentrazione, porta in sé, nel ver-

³⁷ M. P. Musatti, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, in «Strumenti critici», 41, febbraio 1980, pp. 122-148: 132.

bo riflessivo *abbuiarsi* un ulteriore addensarsi di significato. Qui infatti, il gioco di luci e ombre, evidente in tutto il sonetto, trova una sua ideale soluzione calcando proprio il movimento da luce a ombra che nel più letterale *macebiarsi* ungarettiano non si percepiva.

Traduttori a confronto, ma soprattutto poeti a confronto, uomini che si riflettono nel proprio modo di essere poeti perché «la memoria letteraria assomiglia a quella esistenziale»³⁸ e dunque ciascuno possiede il proprio (e unico) modo di viverla e di catturarne l'essenza. Così lo Shakespeare dei *Sonetti* si "conserva" nell'*archivio* di Ungaretti come nel *keepsake* di Montale quando: «la memoria letteraria, che è una memoria di secondo grado, una memoria filtrata, allontana il di più di drammaticità e vede il di più di familiare confidenza» che sia essa un «segreto contatto» o «l'ombra di mistero (e Dio sa se ce n'è!)»³⁹.

³⁸ A. Gareffi, *Op. cit.*, p. 150.

³⁹ *Ivi*, p. 151.

COPIA PER L'AUTORE

Finito di stampare nel mese di ottobre 2012
con tecnologia *print on demand*
presso il Centro Stampa "Nuova Cultura"
p.le Aldo Moro n. 5 - 00185 Roma
www.nuovacultura.it

per ordini: ordini@nuovacultura.it

[Int_9788861348639_17x24bn_DDA04]