

Massimo Fabrizi

**«M'avviene di svegliarmi
e di congiungermi
e di possedere»:
Ungaretti traduttore di Blake**

Ragioni d'una traduzione

Il rapporto Ungaretti-Blake non si consuma — trovando compimento estremo e giustificazione ultima — esclusivamente nell'impegno traduttorio che ha condotto Ungaretti, nel 1965, alla pubblicazione del corposo volume *Visioni di William Blake*¹, bensì s'estende oltre, diramandosi in profondità, entro zone d'ombra sulle quali la critica non ha ancora contribuito, per certi versi, a fare luce².

L'adesione, la consonanza di spirito, la tendenza a "riconoscersi" da parte di Ungaretti nell'opera blakiana ha infatti motivazioni profonde, e non esclusivamente relative alla ricerca di nuove soluzioni metrico-stilistiche — le quali, peraltro, si costituiscono già quale fattore di sensibile rilevanza —, come afferma il poeta nel *Discorsetto del traduttore*³ posto in apertura del volume del 1965. Si tratta, infatti, di un'adesione che investe la concezione della poesia come "vita d'un uomo" (dell'Uomo), come slancio ideale ed utopico verso "l'assoluto" gnoseologico, verso l'ineffabile e misterioso universo ontologico.

Per questo Ungaretti si "riconosce" in Blake: perché vi rintraccia, stratificati al fondo del suo mondo poetico, tutta una serie di motivi, di elementi che già informano, in parte, la propria ricerca poetica. Ed il contatto con l'opera di Blake è folgorante: Ungaretti vi ritrova quel miracolo della parola che aveva già sondato in Mallarmé, ma vi ritrova inoltre il mistero, il fluire d'echi d'*ante vitam*, la ricerca dell'Idea pura platonica che si dispiega nella Visione del poeta-vate, del poeta profeta e rabdomante.

L'approccio ermeneutico al testo blakiano conduce, per converso, ad un meccanismo di *feedback*. Dal *Sentimento del Tempo* in poi, difatti, la poesia di Ungaretti subirà sempre più l'influsso del sistema mitopoietico blakiano, del poderoso apparato simbolico del poeta inglese. L'influsso

¹ Giuseppe Ungaretti, *Visioni di William Blake*, con *Appendice* a cura di Mario Diacono, Milano, Mondadori, 1965.

² Pochissimi, infatti, gli studi specificamente dedicati alle traduzioni ungarettiane di Blake. Un vuoto che appare ancor più significativo se accostato, per contrasto, ai numerosi studi sulle traduzioni ungarettiane da St.-J. Perse, Mallarmé, Racine, Shakespeare, Góngora, etc. Se si eccettuano un articolo di Noemi Paolini Giachery (*Ungaretti e Blake: un incontro di destino*, in «Studium», Anno 95, n. 3, maggio-giugno 1999, pp. 429-440) — che presenta alcune interessanti intuizioni le quali meriterebbero però un ben più ampio approfondimento — ed uno di Agostino Lombardo (*Ungaretti e Blake*, in AA.VV., *Giuseppe Ungaretti (1888-1970)*, Atti del Convegno di Studi, Università di Roma "La Sapienza" 9-11 maggio 1989, a cura di Alexandra Zingone, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 287-296), restano da menzionare gli accenni, i riferimenti sparsi nelle varie monografie sull'autore, anche in contributi di fondamentale importanza critica circa la figura e l'opera ungarettiane. Si tratta di interventi che, però, non procedono in maniera sistematica ed approfondita, con un'ampiezza spettrografica adeguata alla portata stessa del fenomeno in questione. Anche nel pur meritorio volume di Isabel Violante Picon, «*Une œuvre originale de poésie*». *Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, l'analisi è condotta su alcuni motivi isolati, attraverso la disamina di alcune frammentarie consonanze.

³ Giuseppe Ungaretti, *Discorsetto del traduttore*, in Id., *Visioni di William Blake*, cit., pp. 9-15; ora *Discorsetto su Blake*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1986, pp. 596-599.

s'esternderà dal macro al microtesto, sino ad investire fenomeni metrici, linguistici e fonici, per i quali la tradizionale perizia ungarettiana s'affinerà ulteriormente.

L'abissale profondità della parola

La parola come memoria, e la memoria della parola, quale recupero d'innocenza primigenia ed edenica in contrapposizione ad una condizione di smarrimento dell'io schiacciato dal peso del dramma individuale e collettivo della guerra, sono i poli entro cui s'articola la ricerca poetica ungarettiana dell'*Allegria*. Ed è proprio il "miracolo della parola" che Ungaretti ritrova, come egli stesso dichiara, in Blake:

È nel miracolo della parola che non è facile trovare il rivale di William Blake. È quel miracolo che m'indusse verso il '30 a tradurre Blake. [...] William Blake è l'"ispirato" [...] 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 superare⁴.

E ancora più oltre:

Dunque il miracolo di Blake che ci toccava in quegli anni, era stato a lungo sollecitato da un'esperienza tecnica tesa, ricercando affannosamente vie smarrite della tradizione, verso il recupero dell'originale innocenza espressiva. 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, innocenti⁵.

Innocenza e memoria, dunque, quali fonti del «miracolo». Leggermente diverso, in queste affermazioni, il ruolo spettante alla memoria rispetto al famoso saggio del 1926 intitolato, appunto, *Innocenza e memoria*, in cui Ungaretti, sulla scia dell'influsso bergsoniano — verso cui peraltro palese, come ha notato Guglielmi⁶, un rapporto profondamente dialettico —, si mostra in sostanza più scettico nei confronti della possibilità di recupero dell'innocenza.

Se per il Bergson di *Matière et mémoire* il concetto di memoria e quello di durata si identificano — quale prolungamento del passato nel presente ad opera della coscienza, in seguito al trascolorare continuo degli stati d'animo⁷ —, per Ungaretti «la memoria [...] non è più una libera e sovrana attività dello spirito. Essa si carica di istanze storiche e partecipa dell'elemento inerte della materia»⁸.

La memoria è, dunque, durata, che contiene però in sé, inevitabilmente, una finitezza: «parola storica, espressione, forma degradabile»⁹.

⁴ Giuseppe Ungaretti, *Discorso del traduttore*, in Id., *Visioni di William Blake*, cit., p. 13.

⁵ *Ibidem*, pp. 13-14.

⁶ Guido Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989.

⁷ Cfr. Andrea Cortellessa, *Ungaretti*, Torino, Einaudi, 2000, p. 27.

⁸ Glauco Cambon, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976.

⁹ *Ibidem*.

Nel primo Ungaretti agisce — come è stato dimostrato —, sulla scia dell'influsso bergsoniano, la tecnica delle libere associazioni, quale meccanismo di “ritorno di memoria”¹⁰. Ma è anche importante notare come, secondo Bergson, l'occasione di una epifania della memoria avvenga in concomitanza con il distacco dall'azione, nel disinteresse per la vita, così come «accade nella *rêverie* e nel sogno»¹¹:

Mais si notre passé nous demeure presque tout entier caché parce qu'il est inhibé par les nécessités de l'action présente, il retrouvera la force de franchir le seuil de la conscience dans tous les cas où nous nous désintéresserons de l'action efficace pour nous replacer, en quelque sorte, dans la vie du rêve. Le sommeil, naturel ou artificiel, provoque justement un détachement de ce genre¹².

Molti sono i componimenti, nel primo Ungaretti, in cui si combinano, caratterizzando i ritorni di memoria, distacco dall'azione e disinteresse, allontanamento dalle condizioni impellenti, materiali — per utilizzare una terminologia blakiana — dell'esistenza¹³. Ciò non toglie, comunque, che accanto a questa tendenza principale ne coesista una parallela, caratterizzata da una “presa di coscienza”, di ritorno in sé, come fa giustamente notare Rosario Gennaro a proposito dei versi centrali delle *Suppliche* o nel caso dell'ancor più evidente “riconoscimento” che s'attua nella poesia *I fiumi*:

Questo è l'Isonzo
e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo¹⁴

Riconoscimento quale ritorno di memoria («Ho ripassato / le epoche / della mia vita»), il che non costituisce una corrispondenza precisa con il pensiero bergsoniano, giacché in *Matière et mémoire* il «riconoscimento è sempre “identificazione” di una percezione esterna»¹⁵.

Riconoscersi, ripassare le epoche della propria vita equivale, nel pensiero ungarettiano, ad una sorta di visione dell'eterno, attuantesi in quel «perpétuel présent», in quel presente “indiviso” che

¹⁰ Si veda in proposito Rosario Gennaro, *Ancora su Bergson nel primo Ungaretti*, in «Studi italiani», VIII, n. 15, fasc. 1, gennaio-giugno 1996, pp. 35-65.

¹¹ *Ibidem*, p. 40.

¹² Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1986), ora in *Œuvres*, a cura di A. Robinet, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 295.

¹³ Per una panoramica sui componimenti in cui si attua questo processo di “rilassamento” e di distacco dell'io dall'azione nella prima poesia ungarettiana, cfr. Rosario Gennaro, op. cit., con particolare riguardo alle pp. 40-41.

¹⁴ Giuseppe Ungaretti, *I fiumi*, da *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 2000, p. 44. Tutte le citazioni delle poesie ungarettiane che seguiranno, saranno da intendersi relative a questa edizione.

¹⁵ Rosario Gennaro, op. cit., p. 41.

Bergson cita a proposito della visione panoramica dei morienti nel suo *Introduction à la métaphysique*¹⁶.

Non sorprende, dunque, che Ungaretti si sia avvicinato a Blake “*non casualmente*”, come egli stesso sostiene nella nota introduttiva al primo volume di traduzioni pubblicato presso le Edizioni di Novissima, a Roma, nel 1936 («A nessuna delle traduzioni qui raccolte, m’accinsi a caso»)¹⁷, e come ribadisce, a quasi trent’anni di distanza, nel *Discorsetto del traduttore* posto in apertura al volume mondadoriano del 1965 («M’accinsi alla traduzione non a caso, come non m’accingo mai a simili lavori a caso»)¹⁸.

Le prime traduzioni da Blake compaiono intorno al 1930 sul quotidiano «Il Tevere». Si tratta di otto testi poi ripresi, ed in alcuni casi modificati, nel volume del 1936: *Lo Zufolaro [Introduzione]*, *Il Bimbetto Nero*, *Il Fiore*, *Il Bimbetto Sperso*, *La Divina Immagine*, *Canzone Ridente*, *La Tigre*, *Creazione dei Sessi* (da Milton)¹⁹.

Ungaretti s’accinge dunque alle prime traduzioni da Blake intorno alla fine degli anni Venti, periodo in cui, per quanto concerne la propria produzione poetica, sta affrontando la stesura delle poesie che costituiranno la raccolta *Sentimento del Tempo*. Ma la frequentazione ungarettiana dell’opera di Blake è, in un certo senso, *in fieri*, come dimostra la revisione di alcuni testi per l’edizione Novissima del 1936. E ad ulteriore testimonianza del continuo approfondimento di cui è oggetto l’opera dello scrittore inglese si pone il poderoso *corpus* di traduzioni del 1965.

Il rapporto Ungaretti-Blake procede in direzione di un continuo scavo, di un persistente e sempre più consapevole affinamento ermeneutico del complesso sistema mitopoietico del poeta inglese. La stessa raccolta *Sentimento del Tempo*, che racchiude testi stesi dal 1919 al 1935, risentirà di questo rapporto dialettico, costituito da interscambio reciproco. Non a caso, la silloge presenta una struttura dicotomica, marcata com’è da una forte cesura interna. Lo riconoscerà Ungaretti stesso in un’intervista rilasciata nel 1965 a Ferdinando Camon:

C’è una parte dove un paesaggio appare che assume aspetto mitico: è il paesaggio laziale [...] pieno di storia e con tali seduzioni della natura e tali lontananze nel tempo, da assumere come per prodigio aspetti di favola [...]. Una seconda parte [...] manifesta un’esperienza del tutto diversa: vi assume risalto e tormentoso e angoscioso sviluppo il mio riavvicinamento al Cristianesimo²⁰.

E ancora a proposito di *Sentimento del Tempo*, nelle *Note a Vita d’un uomo*:

¹⁶ Cfr. Henri Bergson, *Introduction à la métaphysique*, in *Œuvres*, cit., p. 1396.

¹⁷ Giuseppe Ungaretti, *Traduzioni*, Roma, Edizioni di Novissima, 1936, p. 7.

¹⁸ Giuseppe Ungaretti, *Discorsetto del traduttore*, cit., p. 13.

¹⁹ Cfr. l’*Appendice* a cura di Mario Diacono al volume *Visioni di William Blake*, cit., p. 537.

²⁰ Giuseppe Ungaretti, intervista rilasciata a Ferdinando Camon, in *Il mestiere di poeta*,

Il *Sentimento del Tempo* è [...] un libro che può dividersi in due momenti. Nel primo, è la presa di possesso di una città che dovevo fare mia, poiché la mia città natale è una città straniera; e Roma lo diverrà innanzi tutto rendendosi familiare al mio sentimento mediante il passaggio delle stagioni e soprattutto mediante la prepotenza delle sue estati. C'è una seconda parte, nel *Sentimento*, ed è ancora Roma al centro delle mie meditazioni. Roma diventa, nella mia poesia, quella città dove la mia esperienza religiosa si ritrova con un carattere inatteso di iniziazione. [...] Avevo sempre meditato sui problemi dell'uomo e del suo rapporto con l'eterno, sui problemi dell'effimero e sui problemi della storia²¹.

«Nel *Sentimento del Tempo* — sono ancora parole di Ungaretti — c'è un ricorso quasi sistematico alla mitologia»²², ma c'è anche un consistente influsso del Barocco, quel Barocco che Ungaretti sentiva di dover considerare 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 di precarietà della propria condizione»: due degli aspetti che sono «costante condizione della vita, che è creazione e distruzione, vita e morte»²³.

È pur vero che letterariamente l'incontro di Ungaretti col Barocco, con la grande poesia del Seicento europeo avverrà più tardi, fra gli anni Trenta e Quaranta, quando tradurrà Shakespeare, Góngora e Racine²⁴, ma altrettanto innegabile è il fatto che Ungaretti ritrovi, in quella grande impalcatura mitopoietica dell'opera di Blake, un senso di barocchismo letterario «nel suo aspetto metafisico e religioso».

Lo sforzo continuo di Blake di creare una grande opera tematicamente unitaria e strutturalmente simultanea, il costante ricorso al mito, il rifiuto di una percezione del mondo in termini materialistici, l'ossimoro vita-morte — riscattato nella continua ricerca dell'Innocenza edenica e dell'Eterno —, la potenzialità gnoseologica della parola e la capacità di visione influenzarono notevolmente il pensiero e la poesia ungarettiani.

²¹ Giuseppe Ungaretti, *Note a Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 533.

²² *Ibidem*, p. 532.

²³ *Ibidem*, p. 532.

²⁴ Cfr. Andrea Cortellessa, op. cit., p. 85.

«The Gift of God»: l'arte quale promanazione divina

La concezione blakiana dell'arte, sensibilmente influenzata dal pensiero di Berkeley e dalle teorie del "visionario" Swedenborg, è strettamente connessa alla dottrina epistemologica che egli elaborò in forte polemica con le dottrine di Locke e Bacone.

«La scissione tra sensazione e riflessione, presente nella filosofia di Locke, che doveva fornire i principi generali di organizzazione dei dati sensoriali e del loro sviluppo in idee astratte, si ritrova utilizzata in Burke, a livello estetico, con la distinzione tra sublime e bello»²⁵.

Blake criticava aspramente questo principio di astrazione in virtù del quale si operava una separazione tra *soggetto* e *oggetto*: l'atto conoscitivo, per Blake, è solo e sempre di natura mentale, manifestazione indissolubile della inscindibilità tra soggetto percepiente e oggetto percepito²⁶.

Per Blake l'opera d'arte è il risultato dell'attività creativa della mente, consiste nella produzione di universali, ovvero di «Visioni».

Non sono identità materiali conoscibili attraverso l'esperienza empirica quelle che l'artista vede intorno a sé, bensì *oggetti di pensiero*, «Images... of his Contemplative Thought»²⁷.

L'immaginazione diviene, contrariamente alla teoria lockiana secondo la quale andrebbe considerata come attività involontaria, il luogo in cui entità permanenti ed ideali prendono forma, si concretizzano per mezzo della visione:

All that we See is Vision, from Generated Organs gone as soon as come,
Permanent in The Imagination, Consider'd as Nothing by the Natural Man²⁸.

Compito dell'artista è quello di ricreare le immagini eterne che sono in lui innate, conferendo loro forma sensibile: ri-plasmare le immagini depositate nel proprio sostrato mentale — una sorta di memoria collettiva jungiana —, agendo in lui l'ispirazione divina, giacché l'arte è sempre e soltanto «the Gift of God, the Holy Ghost»²⁹.

Per Blake il mondo fenomenico non è altro che un composto di simboli di quella realtà eterna, imperitura, che trova collocazione nell'immaginazione umana e che prende corpo nella visione:

²⁵ Stefano Zecchi, *Nelle foreste della notte. L'illuminismo millenaristico di William Blake*, in *William Blake. Opere*, a cura di Roberto Sanesi, con testi introduttivi di Roberto Sanesi e Stefano Zecchi, Milano, Guanda, 1984, p. LIX.

²⁶ Cfr. Northrop Frye, *A Fearful Symmetry – A Study of William Blake*, Princeton, Princeton University Press, 1947; trad. it. *Agghiacciante simmetria. Uno studio su William Blake*, Milano, Longanesi, 1976, con particolare riguardo alle pp. 109-116. Si veda inoltre Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, Ravenna, Longo, 1980, p. 13.

²⁷ William Blake, *A Vision of The Last Judgment*, in *The Complete Writings of William Blake*, a cura di Keynes, Oxford, 1957, p. 611.

²⁸ William Blake, *The Laocoön*, in *The Complete Writings of William Blake*, cit., p. 776.

²⁹ William Blake, *A Descriptive Catalogue of Pictures, Poetical and Historical Inventions, Painted by William Blake*, in *The Complete Writings of William Blake*, cit., p. 579.

There Exist in that Eternal World The Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature. All Things are comprehended in their Eternal Forms in the divine body of the Saviour, the True Vine of Eternity, the Human Imagination³⁰.

La realtà fenomenica altro non è che uno specchio sul quale cogliere, riflessi, i simboli delle «Permanent Realities of Every Thing»; il mondo fenomenico è un «Vegetable Glass of Nature», pura apparenza, illusione di corporeità. Non a caso il termine *Vegetation*, e quelli appartenenti allo stesso campo semantico — secondo Sloss-Wallis —, sono da Blake utilizzati

in riferimento all'illusione di corporeità che l'uomo ha circa il mondo, o una qualunque sua parte. L'errore che è insito nell'accettare il "vegetativo" come reale, è accentuato poi dal fatto che tale errore viene attribuito in conseguenza della percezione dei sensi alle "attività femminili" o, con analogo significato, ai poteri dello "spettro", i quali tentano di "rendere vegetante la Divina Visione", di pervertire la verità dell'Immaginazione negli errori della Religione Naturale. L'uomo, quando si assoggetta alle limitazioni dei sensi, viene anche descritto come "legato agli steli della vegetazione"³¹.

Il mondo circostante è per questo *mental activity* proiettata in immagini: un riflesso del meccanismo appercettivo, o meglio "immaginario", della mente.

La visione, in Blake, è «sottoposta al predicamento della *totalità*, perché Vision [...] significa essenzialmente conoscenza immaginativa del reale come "matrimonio" apocalittico di tutte le cose in una forma unitaria»³² — si pensi, in questo caso, all'ungarettiano «Il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia» (*I Fiumi*).

L'artista è l'unico in grado di scandagliare il mondo nella sua vera essenza, di averne una corretta *Perception*. Nell'ottica visionaria di Blake, anche la percezione (*Perception*) rientra nella sfera dell'immaginazione:

[...] la percezione è basata sull'immaginazione, che è il suo principio primo e ne costituisce l'unità *a priori*, che fa uso attivo dei sensi ma ne rimane indipendente³³.

È in questo assunto che si inserisce un altro importante postulato della speculazione filosofica blakiana: la negazione della qualità ontologica del reale.

³⁰ William Blake, *A Vison of The Last Judgment*, in *The Complete Writings of William Blake*, cit., pp. 605-606.

³¹ Citato nell'*Appendice* a cura di Mario Diacono al volume *Visioni di William Blake*, cit., pp. 530-531.

³² Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, cit., p. 16.

³³ Sloss-Wallis, citato nell'*Appendice* a cura di Mario Diacono al volume *Visioni di William Blake*, cit., p. 516.

L'artista, nella sua *Perception* del mondo, non guarda il reale «con gli occhi, ma attraverso gli occhi»³⁴:

I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. *I look thro' it & not with it*³⁵.

Per Blake non sono determinanti gli occhi fisici, bensì quelli “interiori”, che appartengono allo spazio immaginativo dell'individuo, alla sua mente³⁶, e «infatti è proprio *mind* il termine che ricorre più frequentemente nel contesto blakiano per indicare l'*omnitudo* corporeo-spirituale dell'uomo nell'atto di percepire la realtà immaginativa del mondo [...]; l'occhio corporeo, esterno, non è che una “finestra”, un *medium* materiale»³⁷.

L'atto percettivo, perseguito dal soggetto percipiente, porta all'unione e quasi all'identificazione del soggetto con l'oggetto, in perfetto accordo con la concezione di Berkeley relativa alla natura mentale del reale, dell'«*esse est percipi*»³⁸.

In questo senso, si comprende perfettamente come il concetto di *reflection*, introdotto dalla speculazione filosofica lockiana — secondo cui ad una attività sensoriale percipiente subentra una attività mentale che seleziona le percezioni e le traduce in concetti astratti —, sia rifiutato categoricamente da Blake. Questa concezione, infatti, presupporrebbe la disgiunzione dell'unità soggetto-oggetto, riducendo «le cose reali al rango fumosi di ricordi, gli “Spettri” del simbolismo blakiano»³⁹.

La realtà è considerata da Blake nella sua costituzione “spirituale”; una sorta di animismo caratterizza l'universo oggettuale sul quale si posa lo sguardo del soggetto percipiente. Ogni singolo oggetto si costituisce quale microcosmo in se stesso, rispecchiante e contenente in sé tutti i caratteri del macrocosmo, da cui «deriva al poeta la speciale capacità di abbracciare “All that Exists” nella dimensione acronica e illimitata della Visione»⁴⁰.

Ancora la Corti, in un altro intervento circa le modalità della visione, sottolinea che per Blake il poeta vede

³⁴ Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, cit., p. 16.

³⁵ William Blake, *Annotations to Reynolds*, in *The Complete Writings of William Blake*, cit., p. 457 (corsivi nostri).

³⁶ A tal proposito cfr. Northrop Frye, op.cit., p. 19.

³⁷ Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, cit., p. 16.

³⁸ Cfr. Northrop Frye, op.cit., p. 31.

³⁹ Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, cit., p. 17. Così Sloss-Wallis sul concetto di “spettro”: «Nell'uomo creato, la tendenza dello spettro è ancora all'egemonia e all'autosufficienza. Il simbolo rappresenta allora la ragione critica, antagonista della visione (*Jerusalem*, cap. III, 74.10: *The Spectre is the Reasoning Power in Man*: Lo Spettro è il Potere Ragionante nell'Uomo); le sue astrazioni sono negazione della costituzione spirituale della Realtà. Ma l'uomo può, con l'ispirazione, soggiogare il dominante “spettro razionalizzante”, fino a costringerlo a servire ad opere spirituali. Questa era l'esperienza personale di Blake nella sua arte, perciò vediamo Los costringere infine il suo spettro ad assisterlo nell'opera di rigenerazione» (citato nell'*Appendice* a cura di Mario Diacono al volume *Visioni di William Blake*, cit., pp. 522-523).

immaginativamente: cioè non vede linearmente, non percepisce gli oggetti come una sequenza di sintagmi visivi, ma, per così dire, con lo sguardo attraversa, penetra ciascun oggetto della sua esperienza ottica, e su di esso proietta i “suoi poteri”. Quali? Il potere di trovargli un’identità e di conferirgli un’essenza.

Blake chiama tale forma di proiezione “vortice”, e parla di un meccanismo di “rotazione all’indietro” (“roll backward”), per cui l’immagine dell’oggetto, percepito dall’occhio “esterno” — quello corporeo o materiale — attraversando a ritroso il vortice rimbalza sull’occhio “interno” — quello spirituale o mentale — dove incontra il proprio archetipo imperituro, ovvero ciò che nell’idioletto blakiano è l’Identità, la Forma Eterna, assoluta e inalterabile e incorruttibile⁴¹.

Il meccanismo di proiezione e di percezione degli oggetti per mezzo di un processo che Blake definisce appunto «vortice», insieme alle modalità di trasmissione dell’immagine, che compie un percorso esterno-interno, sino a trovare la sua suprema sintesi nell’io — “luogo”, quest’ultimo, di riconoscimento, in cui si identifica l’immagine dell’oggetto col suo archetipo imperituro —, appare come una sorta di recesso ad *aeternitas*.

Un processo simile lo si ritrova, per certi versi, nella visione retrospettiva del «naufrago che sul punto di perire rivede la propria vita in un baleno»⁴², da Ungaretti chiamata spesso in causa nei suoi interventi, e a sua volta trattata da Bergson: una forma di impermnnesia detta dell’*io dei morienti*: individui che sono scampati in *extremis* ad una morte quasi certa e che raccontano di aver visto, in un baleno, sfilare davanti agli occhi l’intera loro vita⁴³.

Anche in questo caso, quindi, l’occhio fisico, come per Blake, altro non è che un *medium*, un diaframma che separa esterno/interno, mentre la visione promana dall’interno, pur se in conseguenza di uno stimolo estrinseco. Bergson, inoltre, definisce «*pérpetuel présent*» lo sguardo, la visione panoramica sulla vita trascorsa, e attribuisce all’intuizione, che rappresenterebbe «l’*instinct devenu désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l’élargir indéfiniment*»⁴⁴, la capacità di conoscenza diretta ed immediata dell’oggetto.

Ungaretti, dal canto suo, all’*intuizione* sostituisce l’*istinto*:

Presentataci l’operosità dell’uomo, l’uomo edificatore, l’impero della materia mediante l’intelligenza, Bergson ci presenterà l’uomo profondo, il possesso della vita mediante l’istinto. E si soffermerà a considerare il tempo⁴⁵.

⁴⁰ Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, cit., p. 18.

⁴¹ Claudia Corti, «Guardando attraverso l’occhio». *L’iconismo poetico di Blake*, in AA.VV., *Seminario sull’opera di William Blake*, a cura di T. Kemeny, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1983, pp. 10-11.

⁴² Giuseppe Ungaretti, *Innocenza e memoria*, in «Il Mattino», Napoli, 21-22 maggio 1926; ora in *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 130.

⁴³ Cfr. Rosario Gennaro, op. cit., pp. 44-45. Sul fenomeno detto *io dei morienti* cfr. inoltre Stefano Poggi, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 122.

⁴⁴ Henri Bergson, *L’Évolution créatrice* (1907), in *Œuvres*, cit., p. 645.

L'istinto rappresenta per Bergson la forma grezza dell'intuizione. L'intuizione presupporrebbe e conterrebbe in sé una capacità di *reflection*, quella stessa che Blake rinnegava circa la speculazione filosofica lockiana in quanto conducente a concetti astratti, a seguito di una scissione tra attività sensoriale percepiente e attività mentale selezionante.

Ci si trova dunque di fronte ad un involontario *lapsus* scaturito da una sovrapposizione di letture? Oppure, invece, Ungaretti ha «voluto, scambiando i termini, indicare con istinto l'intuizione dello scorrere della durata interiore, la stessa che Bergson fa coincidere con la visione panoramica dei morienti»⁴⁶? O forse, ancora, ci troviamo di fronte ad una sostituzione determinata da un più sottile e velato ragionamento filosofico, e in questo caso da una rilettura di Bergson attraverso Blake?

Del resto, Bergson definisce l'intuizione come

la *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable⁴⁷.

Riflettere sull'oggetto, simpatizzare con esso, trasportarsi «à l'intérieur d'un objet» significa riconoscere all'oggetto esistenza propria, fondamento fenomenologico: esattamente ciò che Blake aborrisce. E se tale immedesimazione alla realtà oggettuale, tale adesione panica al reale figura in diversi componimenti delle prime due raccolte (*Il porto sepolto* e *Allegria di naufragi*) di Ungaretti, è possibile che il poeta, sensibilizzato dalla lezione blakiana abbia poi rivisitato, con questa nuova chiave di lettura, il Bergson assimilato nei primi anni parigini?

Da un punto di vista cronologico, tale ipotesi potrebbe avere fondamento concreto. Il saggio su *L'estetica di Bergson* è del 1924, posteriore dunque sia al *Porto sepolto* che ad *Allegria di naufragi*. Ungaretti aveva quasi certamente conosciuto l'opera di Blake precedentemente, in quel crogiuolo di cultura e fervori intellettuali che era la Parigi del primo Novecento⁴⁸; inoltre, anche se indirettamente, aveva senz'altro avuto modo di conoscerla attraverso Gide e la sua opera⁴⁹.

Il concetto di *intuizione* presupporrebbe, dunque, l'esistenza di una realtà esterna, oggettiva, di un mondo popolato da cose presenti nella loro "concretezza" fenomenica; il concetto di *istinto* no:

⁴⁵ Giuseppe Ungaretti, *L'estetica di Bergson*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 82.

⁴⁶ Rosario Gennaro, op. cit., p. 47.

⁴⁷ Henri Bergson, *Introduction à la métaphysique* (1903), in *Œuvres*, cit., p. 1395.

⁴⁸ Sul soggiorno parigino di Ungaretti cfr., tra gli altri, i saggi raccolti in *Ungaretti a Paris*, in «Revue des études italiennes» (numero speciale a cura di François Livi), n.s., XXXV, 1-4, Janvier-Décembre 1989, in particolare Giorgio Luti, *Ungaretti e il «mito» della Francia*, pp. 7-15 e François Livi, *Ungaretti soldat-écrivain sur le front français*, pp. 26-39.

⁴⁹ Del 1925 è il saggio *André Gide* (ora in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit. pp. 95-99). Di Gide erano inoltre già usciti in Italia, nel 1914-1915, *I sotterranei del Vaticano*, e nel 1919 la *Sinfonia pastorale*.

essendo l'istinto la forma grezza dell'intuizione, esso non richiederebbe, necessariamente, la *reflection*.

Persino di quel «*pérpetuel présent*» di cui Bergson parla circa la visione retrospettiva dell'*io dei morienti*, è agevole trovare un corrispettivo in quella che Blake definisce «A vision of the Eternal Now»: il tempo cronologico, al pari di ogni altra nozione astratta è pura vacuità, artificio: il tempo, come lo spazio, è soggettivo, rientra nel cerchio dell'esperienza umana individuale, la quale possiede tutti i crismi dell'eternità. Ogni «particolare temporale, nel sistema blakiano, è un eterno presente simbolico»⁵⁰:

There is a Moment in each Day that Satan cannot find, Nor can his Watch
Fiends find it; but the Industrious find This Moment & it multiply, & when it
once is founf It renovates every Moment of the Day rightly placed⁵¹.

Il concetto di eternità sottende però un processo ciclico di ritorno delle varie fasi che ogni individuo deve ineluttabilmente percorrere al fine di reintegrare l'archetipica ed indissolubile «Human form Divine»⁵².

La palingenesi, che viene quale redenzione apocalittica allo stato di Caduta dell'uomo, deve necessariamente procedere attraverso questo ciclo di ritorno attuantesi nelle quattro fasi: Innocenza, Esperienza, Risveglio e Redenzione. In questa struttura circolare, che sembra anticipare il mito dell'Eterno ritorno nietzscheano, l'artista «“vede” che il *terminus ad quem* di ogni *descensus* è sincronicamente il *terminus a quo* di una anabasi, come ben si accorse Dante nel suo movimento attraverso l'Inferno»⁵³:

This is Upside Down When view'd from Hell's gate, wich ought to be at top,
But right When View'd from Purgatory after they have passed the Center. In
Equivocal Worlds Up & Down are Equivocal⁵⁴.

Il paradigma della discesa simbolizza la vita come scavo continuo, come ricerca continua di palingenesi, di “salita”, di tensione persistente ed ideale verso l'infinito.

Ogni dato del reale è proiezione, perseguita attraverso la visione, di un “reale eterno”, manifestazione della sua forma archetipica. È, a ben guardare, lo stesso processo, trasferito dalla sfera iconica a quella linguistica, che ha permesso l'incontro di Ungaretti con Baudelaire: «Su *Le gouffre*, sull'abissale silenzio sotteso alla parola, sul cammino periglioso che dall'oasi del *topos* porta

⁵⁰ Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, cit., p. 19.

⁵¹ William Blake, *Milton*, in *The Complete Writings of William Blake*, cit., p. 526.

⁵² Cfr. Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, cit., p. 26.

⁵³ *Ibidem*, p. 26.

⁵⁴ William Blake, *Notes on the Illustrations to Dante*, in *The Complete Writings of William Blake*, cit., p. 785.

all'avventura dei significanti»⁵⁵: «Trovare una parola significa penetrare nel buio abissale di sé senza turbare né riuscire a conoscerne il segreto»⁵⁶.

Dal fondo abissale dell'io («Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso»⁵⁷), attraverso «l'«arretrarsi» di memoria» sino alle «progeniture mitiche del senso», ritrovando «l'indistinto “murmure” del suono, le “syllabes antiques” che tocca al poeta “risillabare”»⁵⁸.

In un intervento del 1950, relativo alla lunga esperienza di traduzione dell'*Anabase* di St.-John Perse, Ungaretti così si esprime:

Più riusciamo a trasferire la nostra emozione e la novità delle nostre visioni nei vocaboli e più essi riescono a velarsi d'una musica che sarà la prima rivelazione della loro profondità poetica, oltre ogni limite di significato [...]. L'indefinito, o lo si chiami “musica” o meglio “mistero”, che nella poesia è quella involontaria attrazione di radici che porta i vocaboli a legarsi insieme come al di là del loro significato, che è anche nella distanza di luogo e temporale data agli oggetti e tale da portarli ad essere scorti in una piana d'oblio, ad essere spogliati perfino del proprio nome, a divenire senza più pazienza solleciti dei sogni — non è “indefinito”, “musica”, “mistero”, non è poesia, se gli oggetti, dal fondo degli spazi o dalla notte dei tempi, non siano in grado di ritrovare d'improvviso il proprio nome e di soverchiarci, di abbagliarci e di spaventarci [...]

La «musica», il suono, elemento di particolare — diremmo fondante — rilevanza nell'ambito della poesia di Ungaretti, «rivelazione» della «profondità poetica» dei vocaboli, viene qui subordinato, e in un certo senso determinato, dalla visione, o meglio dalla capacità di trasferire la visione nei vocaboli.

In questa lunga citazione è senz'altro rilevabile, come ha notato Carlo Ossola, un richiamo alla lezione mallarmeana⁶⁰, ma non solo. La «musica», il «mistero», la profondità della parola poetica dipendono anche dalla distanza spazio-temporale degli oggetti, dalla loro *assenza*. Ma l'assenza è assenza fenomenica e non spirituale, giacché «dal fondo degli spazi o dalla notte dei tempi» gli oggetti sono in grado di ritrovare «d'improvviso», quasi per una folgorazione, il loro nome. E la folgorazione consiste nel processo appercettivo della visione, che permette di *ri-nominare* le cose, di *ri-conoscerle* con il loro nome e nella loro forma archetipici:

⁵⁵ Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, nuova edizione riveduta ed ampliata, Milano, Mursia, 1982, p.73.

⁵⁶ Giuseppe Ungaretti, *Nota a Commiato*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 524-525.

⁵⁷ Giuseppe Ungaretti, *Commiato*, da *L'Allegria*, *ibidem*, p. 58.

⁵⁸ Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 73.

⁵⁹ Giuseppe Ungaretti, *Storia d'una traduzione*, in «Il Popolo», 13 maggio 1950; ora in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 650.

⁶⁰ Cfr. Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 120

Si percorre il deserto con residui
Di qualche immagine *di prima* in mente⁶¹

«Ripiegando su se stessa l'attività umana riconosce la propria capacità di “poetizzare” il mondo e di “assaporare” vagamente “l'eternità creatrice” nella trasfigurazione dell'oggetto attraverso l'assimilazione dello stesso nel poeta»⁶².

Pare allora opportuno notare come, nella poesia ungarettiana, persista già, ancor prima dell'incontro con Blake, una certa modalità di visione: «a partire dal deserto»⁶³, il miraggio:

Sono nato al limite del deserto e il *miraggio* del deserto è il primo stimolo
della mia poesia. È lo stimolo d'origine [...] al deserto sono legate le mie
prime visioni⁶⁴.

È, quello ungarettiano, un «sognare ad occhi aperti»⁶⁵ in cui già s'esercita quella dinamica tra percezione e proiezione che poi sfocerà, attraverso una più matura e consapevole elaborazione — in cui un ruolo notevole spetta all'opera blakiana —, nella visione.

È già il paesaggio di Alessandria, con l'immensa vastità degli spazi desertici che quasi rispecchiano l'abbacinante luminosità di un sole distruttore, con quel continuo e pressante senso di disfacimento e di morte («Sentimento della morte, sino dal primo momento, e attorniato da un paesaggio annientante [...]: tutto non ha che una durata minima, tutto è precario. Ero preda, in quel paesaggio, di quella presenza, di quel ricordo, di quel richiamo, costante, della morte»⁶⁶), ad ingenerare quel senso del «*miraggio*, dell'*abbagliamento*, che poi il poeta saprà interpretare come nessun altro»⁶⁷.

La luce, sfolgorante, porta, per un meccanismo rovesciato, alla cecità⁶⁸, alla disparizione delle cose e degli elementi, all'*assenza*:

Il sole rapisce la città
Non si vede più
Neanche le tombe resistono molto⁶⁹

⁶¹ Giuseppe Ungaretti, *Ultimi Cori per la Terra Promessa*, 5, da *Il Taccuino del Vecchio*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 275 (corsivi nostri).

⁶² Franco Musarra, *Luce e buio: contrasto generativo nell'«Allegria»*, in Id., *Risillabare Ungaretti*, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1992, p. 43.

⁶³ *A partir du désert* è il titolo della traduzione francese di Philippe Jaccottet del 1965, Aux Éditions du Seuil, Collection «Tel Quel».

⁶⁴ Giuseppe Ungaretti, *Ungaretti commenta Ungaretti [L'Allegria]*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 817 (corsivi nostri).

⁶⁵ Giuseppe Ungaretti, *Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. LXX.

⁶⁶ Giuseppe Ungaretti, *Note a Vita d'un uomo, ibidem*, p. 499

⁶⁷ Andrea Cortellessa, op. cit., p. 5. Sul rapporto della poesia ungarettiana col deserto, e sull'influsso di tale costituente autobiografico nella formazione della sua poetica cfr. Alexandra Zingone, *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Caltanissetta, Sciascia, 1996.

⁶⁸ Sul rapporto dicotomico luce/buio nell'*Allegria* si veda Franco Musarra, *Luce e buio: contrasto generativo nell'«Allegria»*, cit., pp. 37-65.

⁶⁹ Giuseppe Ungaretti, *Ricordo d'Africa*, da *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 11.

Il miraggio, allora, è *topos* gnoseologico, modalità di superamento dell'assenza e del vuoto attraverso la ricerca continua («Morire come le allodole assetate / sul miraggio [...] Ma non vivere di lamento / come un cardellino accecato»⁷⁰), attraverso la riconquista della vita, dell'essere nel nulla e nella morte («Tanta vita si manifesta in mezzo al deserto sconfinato, in mezzo alla morte»⁷¹), giacché il nulla, l'«inesprimibile nulla» è corrispettivo del concetto, del senso d'eterno⁷²:

Tra un fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile nulla⁷³

La poesia, come la vita, è continua ricerca, scavo: la poesia è “vita d'un uomo” in cui, come per Blake, «il *terminus ad quem* di ogni *descensus* è sincronicamente il *terminus a quo* di una *anabasi*»⁷⁴.

Immersione nei recessi oscuri del proprio essere sino alle soglie del “porto sepolto”, all'*ante vitam*, al “mistero” dell'innanzi nascita e, infine, riemersione, ritorno alla luce tramite il canto, la parola poetica⁷⁵:

Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce coi suoi canti
e li disperde

Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto⁷⁶

Del resto, l'immagine stessa del porto sepolto rievoca quella classica greca del mito di Atlantide, simbolo di una Età dell'Oro prima della Caduta, inghiottita dagli abissi marini. E persino Atlante, il

⁷⁰ Giuseppe Ungaretti, *Agonia*, *ibidem*, p. 10.

⁷¹ Giuseppe Ungaretti, *La cultura nel tempo*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, novembre-dicembre 1963; ora in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 875.

⁷² «Il “nulla” ha un ritorno nel suo *continuum* [...] nel qualificativo “inesprimibile, che precisa la dimensione da dare al campo semantico del segno “nulla” in rapporto ad “eterno”; nei parametri dell'umano infatti l'*eterno* è qualcosa d'inesprimibile ed è qualificabile soltanto come “nulla per l'uomo”» (Franco Musarra, op. cit., pp. 42-43). Sul rapporto ungarettiano con il nulla si veda inoltre G. Genot, *Sémantique du discontinu dans L'Allegria d'Ungaretti*, Paris, Klincksieck, 1972.

⁷³ Giuseppe Ungaretti, *Eterno*, da *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 5.

⁷⁴ Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, cit., p. 26.

⁷⁵ Sul valore metatestuale de *Il Porto sepolto*, quale apparato significante e metaforico del rapporto dell'io con la poesia, cfr. Giorgio Bàrberi Squarotti, *L'io di Ungaretti*, in AA. VV., *Ungaretti nel centenario della nascita*, Atti del Convegno di Studi, Busto Arzizio 6-7 maggio 1988, a cura di A. Brambilla, Busto Arzizio, Freeman Editrice, 1989, pp. 11-23.

⁷⁶ Giuseppe Ungaretti, *Il porto sepolto*, da *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 23.

Titano che sostiene il mondo sulle spalle, in Blake è il perfetto corrispettivo di Albione, simbolo collettivo dell'intera umanità caduta nel mondo di Generazione⁷⁷.

Centrale, in questo "riconoscimento" ungarettiano in Blake è, senz'altro, «l'utopia paradossale di un possibile recupero, per il poeta, dell'unità originaria, metatemporale, perduta dallo spirito umano, "caduto in frantumi, preda del Male, esule per vanità, scivolato nelle catene e nel tormento delle infinite fattezze temporali"»⁷⁸:

Ogni mio momento
io l'ho vissuto
un'altra volta
in un'epoca fonda
fuori di me

Sono lontano colla mia memoria
dietro a quelle vite perse⁷⁹

Un recupero d'innocenza, dunque, già perseguito da Ungaretti alle soglie della sua produzione poetica, come in *Girovago* («Cerco un paese / innocente»), in cui il tentativo di riconquista passa attraverso un ordito poetico-figurale che richiama esplicitamente il mito della Caduta e della rinascita in quello che Blake definisce il mondo di Generazione: «Nascendo / tornato da epoche troppo / vissute».

La Caduta fa reclamare la perdita, appunto, dell'Eden: «Godere un solo / minuto di vita / iniziale».

In Ungaretti, per dirla con Mario Diacono, «L'innocenza — s'identificherà sempre più col mito della Parola Iniziale, vissuto istintualmente nell'*Allegria*, e riletto poi in dimensione "magica" in Vico, in Leopardi, in Mallarmé, in Blake, in ogni figura culturale (poetica) in cui gli avvenisse di rispecchiarsi [...], mentre la memoria, "*profondeur de l'homme*", ripercorsa dentro l'uomo tutta la propria storia come le tappe d'una iniziazione, "ha per aspirazione e per missione di superare e abolire il passato, e di restaurare e di risollevare la realtà nella sua integrità e unità originaria"»⁸⁰.

L'innocenza, a cui aspira il poeta, si dà quasi esclusivamente attraverso la rottura di ogni consueto e cristallizzato legame tra *verba* e *res*: aspirazione certo mallarmeana, quella di una depurazione del linguaggio, ma che in Ungaretti s'attua per via di memoria «"assoluta", che scandaglia al

⁷⁷ Cfr. Northrop Frye, op. cit., p. 154.

⁷⁸ Noemi Paolini Giachery, *Ungaretti e Blake: un incontro di destino*, in «Studium», Anno 95, n. 3, maggio-giugno 1999, p. 432.

⁷⁹ Giuseppe Ungaretti, *Risvegli*, da *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 36 (corsivi nostri).

⁸⁰ Mario Diacono, *Introduzione a Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. LXIII.

fondo di un'esperienza mai vissuta — alla ricerca di archetipi sì ignoti, ma che indirizzano con precisione, “in superficie”, la traccia del vissuto»⁸¹.

In breve, platonismo:

tutta la mia poesia è un modo platonico di sentire le cose, ed essa ha del resto due maestri nel campo dello spirito, da una parte Platone e i Platonici, e dall'altra Bergson: sono i due maestri che mi hanno sempre accompagnato quando io ho dovuto pensare [...]. Insomma, come diceva Platone, noi non conosciamo le idee, noi abbiamo reminescenze, ricordi, *echi* di idee»⁸².

Platone e Bergson. Ma al platonismo è legata anche la dottrina filosofica di Blake, esistendo un nesso inconfutabile tra la teoria platonica della Reminiscenza e quella delle Forme, e la concezione blakiana delle Idee innate e delle Forme ideali eterne, nonostante Blake sia più volte critico nei confronti del filosofo greco. Secondo Blake, infatti, le «Muse venerate da Platone erano figlie della Memoria piuttosto che dell'immaginazione»⁸³; inoltre, il fatto che Platone avesse escluso l'arte dalla *Repubblica*, è indicativo di una visione dell'anima umana che rende il desiderio schiavo della ragione, e che si fonda sul presupposto che una forma sia un'idea piuttosto che un'immagine. D'altro canto, però, Blake riconosce Platone quale unico filosofo abbastanza artista da essere padrone di una forma visionaria.

Più vicino Blake si dimostra nei confronti delle dottrine neoplatoniche per quanto riguarda la teoria dell'imperfezione del mondo materiale. Concezione, questa, che Blake estremizza ulteriormente, considerando il mondo materiale quale sostanza informe, abisso d'oscurità⁸⁴.

⁸¹ Andrea Cortellessa, op. cit., p. 11.

⁸² Giuseppe Ungaretti, *Quarta lezione* tenuta alla Columbia University nel maggio 1964; ora in *Note a Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 560-561. Particolarmente interessante, anche a sostegno della nostra analisi, è il fatto che diversi interventi critici o autocritici di Ungaretti, dopo l'incontro con l'opera di Blake, gravitano molto di più, dal punto di vista terminologico ma anche simbolico, nell'ottica poetica blakiana.

⁸³ Northrop Frye, op. cit., p. 42.

⁸⁴ Cfr. l'*Appendice* a cura di Mario Diacono al volume *Visioni di William Blake*, cit., pp. 510-511.

La luce dell'immensità in un granello di sabbia

L'unità inscindibile di essere percepiente ed oggetto percepito è motivata, in Blake, dalla concezione che la conoscenza derivi dall'esperienza sensibile. Ma essendo i sensi organi della mente, ecco allora che la conoscenza dipende a sua volta dall'esperienza mentale, la quale si costituisce quale unione di soggetto ed oggetto, secondo un meccanismo in cui scompare ogni possibile barriera fra interno ed esterno⁸⁵. La creazione artistica, dunque, quale fase necessariamente successiva a quella percettiva, altro non è che il completamento di questa unione soggetto-oggetto.

Ma l'uomo, a sua volta, nei propri atti percettivi e nelle sue creazioni è, secondo Blake, Dio, così come Dio è l'uomo. Si inserisce, in questa concezione, un tentativo di superamento della dottrina di Berkeley secondo cui nelle cose c'è una realtà che prescinde dalla percezione che delle stesse ne ha l'individuo; per Berkeley, infatti, si tratterebbe di un'idea che è contenuta nella mente superiore di Dio, postulando così la scissione tra dimensione mentale umana e dimensione mentale divina.

Blake, dal canto suo, cerca di superare la frattura identificando Dio con l'immaginazione umana⁸⁶:

Man is All Imagination. God is Man & exists in us & we in him⁸⁷.

The Eternal Body of Man is the Imagination, that is, God himself...
It manifests itself in his Works of Art (In Eternity All is Vision)⁸⁸.

L'artista che si dà all'atto creativo esprime, attraverso questa sua attività, l'attività creativa di Dio, e poiché tutti gli uomini sono contenuti nell'uomo superiore o universale (Dio), ecco che tutti i Creatori sono contenuti nel Creatore⁸⁹.

L'artista, dunque, è parte di un *continuum*, cellula, al pari di ogni altro individuo, di quel corpo universale che è Dio, del quale riproduce, attraverso il processo di creazione dell'opera d'arte, l'atto creativo.

L'unione tra tutti gli uomini sulla terra è garantita dal pensiero («All of us on earth are united in thought»⁹⁰), e l'opera d'arte rappresenta una “visione mentale unificata dell'esperienza”⁹¹.

⁸⁵ Cfr. Northrop Frye, op. cit., p. 110.

⁸⁶ Cfr. *ibidem*, p. 48.

⁸⁷ William Blake, *Marginal Notes to Berkeley*, 219: K3, 356.

⁸⁸ William Blake, *Laocoön Aphorisms*: K3, 358.

⁸⁹ Cfr. Northrop Frye, op. cit., p. 48.

Anche nella prima produzione poetica ungarettiana ritroviamo, pur se ad un livello ancora istintuale, di consapevolezza non ancora chiaramente definita e determinata, questa concezione dell'artista quale colui che dà forma — e dunque «immagine», a dirla con Blake —, a quegli archetipi imperituri che sono nel proprio sostrato mentale, e che rappresentano, in virtù di quella appartenenza a quel corpo universale che è l'umanità, un sentire comune, una visione collettiva e corale:

Sono un poeta
un grido unanime
sono un grumo di sogni

Sono un frutto
d'innunerevoli innesti
maturato in una serra⁹²

Per Blake è assolutamente impossibile “trovare” Dio attraverso la ragione o la volontà; la ragione, infatti, è lesiva, portando a quel tipo di conoscenza non istintuale che introduce l'elemento della riflessività insito nella teoria lockiana, e dunque il cosiddetto «Fingere Forcuto»⁹³, per cui soggetto e oggetto, esistenza e percezione, azione e pensiero, sono considerati quali elementi di una continua e gigantesca antitesi.

Percepire è esistere, ed «*esse est percipi*»; la conoscenza, dunque, non si dà attraverso la deduzione, bensì nell'attimo istintuale:

Knowledge is not by deduction, but Immediate by Perception or Sense at once. Christ addresses himself to the Man, not to his Reason⁹⁴.

Dio si dà, si percepisce, semmai, attraverso la visione, intesa appunto quale conoscenza immaginativa del reale come connubio apocalittico di tutte le cose in una unità superiore, che altro non è, appunto, se non Dio.

«To see a World in a Grain of Sand / And Heaven in a Wild Flower, / Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an hour»⁹⁵: vedere un mondo in un granello di sabbia, racchiudere l'infinito nel palmo di una mano, percepire l'universale nel particolare: «M'illumino / d'immenso»⁹⁶.

⁹⁰ William Blake, *Marginal Notes to Lavater* (conclusion): K1, 116-117.

⁹¹ Northrop Frye, op. cit., p. 41.

⁹² Giuseppe Ungaretti, *Italia*, da *L'allegria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 57.

⁹³ Northrop Frye, op. cit., p. 71.

⁹⁴ William Blake, *Marginal Notes to Berkeley*, 214: K3, 355.

⁹⁵ William Blake, *Innocence Divinations*: K2, 232.

⁹⁶ Giuseppe Ungaretti, *Mattina*, da *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 65.

È la visione, dunque, a conferire agli occhi della mente il potere gnoseologico. Ma la visione, o meglio, una particolare modalità di visione, era già presente, come abbiamo precedentemente dimostrato, in Ungaretti:

Quel contadino
si affida alla medaglia
di Sant'Antonio
e va leggero

Ma ben sola e ben nuda
senza miraggio
porto la mia anima⁹⁷

Siamo ancora al miraggio, alla visione in un certo senso distorta ed ingannatrice, all'illusione ottica suscitata dal deserto. *A partir du désert*, dunque, laddove il deserto, oltre ad essere archisema dei due importanti motivi della poetica ungarettiana (l'innocenza e la memoria)⁹⁸ — anche per una condizione diacronica, legato com'è all'esperienza autobiografica ungarettiana precedente la produzione poetica⁹⁹ —, è inoltre uno dei riscontri identificativi, per così dire, per i quali Ungaretti si “riconosce” nell'opera di Blake, in cui costituisce uno dei simboli principali dell'Esperienza, della vita dell'uomo dopo la Caduta:

In futurity
I prophetic see
That the earth from sleep
(Grave the sentence deep)
Shall arise and seek
For her maker meek;
And the desert wild
Become a garden mild¹⁰⁰.

Il rapporto con il sacro ne *L'Allegria* è ancora ambiguo, non immediatamente percepibile — come sarà invece ne *Il Dolore* — eppur presente, venato da una antinomia di fondo, quella che si consuma nella presenza e nell'assenza, nei “pieni” e nei “vuoti” della scrittura poetica ungarettiana: è al fondo della continua ricerca condotta dall'io, tra elevazioni e cadute; è nell'ossimoro costante della condizione esistenziale dell'uomo («Chiuso fra cose mortali / (Anche il cielo stellato finirà) / Perché

⁹⁷ Giuseppe Ungaretti, *Peso*, da *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 34. Corsivi nostri

⁹⁸ Cfr. Alexandra Zingone, *Deserto emblema*, cit., pp. 223-224.

⁹⁹ Cfr. Mario Petrucciani, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, p. 32.

¹⁰⁰ William Blake, *Una bimbetta spersa*, da *Songs of Innocence*.

bramo Dio?», *Dannazione*), volto al «travaglio / come una qualsiasi / fibra creata»¹⁰¹, che trova però, al fondo dell'abisso, la forza di risalire:

Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore

Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita¹⁰²

L'arte, secondo Blake, non deve imitare la natura, bensì ricrearla¹⁰³, e l'artista, in questo processo di ri-creazione, attraverso il quale rispecchia, riproduce l'atto creativo di Dio, è parte di quell'*omitudo* corporeo-spirituale superiore.

Nell'Ungaretti di *Annientamento* il processo di ri-creazione, che rappresenta anche una rinascita, investe l'io poetante stesso, quale parte, fibra del tutto, al pari di ogni altro elemento naturale, secondo un *climax* topografico dell'ordito figurale che rinvia, da ultimo, ad un percorso ontologico, di elevazione a Dio. Il percorso ascensionale è simbolizzato attraverso i quattro elementi cosmogonici fondamentali, disposti in successione:

M'ama non m'ama
mi sono smaltato
di margherite
mi sono radicato] terra
nella terra marcita] terra
sono cresciuto
come un cespito
sullo stelo torto
mi sono colto
nel tuffo
di spinalba

Oggi
come l'Isonzo] acqua

¹⁰¹ Giuseppe Ungaretti, *Destino*, da *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 38.

¹⁰² Giuseppe Ungaretti, *Veglia*, da *L'Allegria*, *ibidem*, p. 25.

¹⁰³ Cfr. Northrop Frye, op. cit., p. 119.

di asfalto azzurro	] acqua
mi fisso	
nella cenere del greto	] fuoco
scoperto dal sole	] fuoco
e mi trasmuta	] aria
in volo di nubi ¹⁰⁴	] aria

Diversi, dunque, i motivi per cui Ungaretti si “riconosce” nell’opera di Blake: alcuni più profondi, relativi alla sfera filosofica; altri, invece, relativi alla sfera simbolica o immaginativa.

Certo è che, nello sviluppo della sua opera poetica, Ungaretti farà propri diversi elementi del sistema poetico blakiano, così come porterà a più chiara definizione, grazie all’influsso del rigoroso sistema mitopoietico di Blake, la funzione di alcuni concetti cardine della propria poesia. Tra questi, il concetto di memoria, che a partire da *Sentimento del Tempo*, e precisamente in *Caino*, subirà un’importante svolta: alla «memoria incessante», «figlia indiscreta della noia», impolverata di ricordi (elementi del negativo in Blake!), fuorviante ed ingannevole perché avviluppata, intrisa di tempo, l’io poetante auspicherà, quasi bramandola, una “memoria nuova”, libera dalle maglie del ricordo in virtù della “fine di Crono”, di una ideale purezza metaumana e metastorica: «Gli occhi mi tornerebbero innocenti, / Vedrei la primavera eterna / E, finalmente nuova, / O memoria, saresti onesta».

Anche l’interpretazione della natura in chiave allegorica e mitopoietica, tipica dell’Ungaretti di *Sentimento del Tempo*, ha a ben vedere radici nell’idea blakiana che l’arte non deve imitare la natura, bensì ricrearla. Ungaretti cercherà di risalire all’Idea pura platonica, vagheggiando l’utopia di elidere il tramite delle immagini naturali sostituendovi le ombre, gli echi d’innanzi nascita: frammenti, bagliori di eterno impalpabile, immateriale ed incorporeo¹⁰⁵.

Molti sono anche i richiami linguistici tra la poesia ungarettiana, dal *Sentimento* in poi, e l’opera di Blake, così come numerosi sono i riferimenti simbolici oltre che mitopoietici.

Basterà per il momento soltanto accennare, giacché una sistematica analisi richiederebbe un ben più approfondito sviluppo, ad alcuni riferimenti simbolici più superficiali che si trovano disseminati dal *Sentimento* in poi, e che sono di chiara ascendenza blakiana. Tra questi, la ricchezza delle metafore vegetali, i cosiddetti «“rami” di Ungaretti»¹⁰⁶.

In Blake il simbolo vegetale rimanda all’illusione di corporeità, alla limitazione dell’uomo sottoposto al predominio dei sensi, alle limitazioni della religione naturale, allo svilimento delle potenzialità dell’eros femminile nella pura sfera erotico-soggettiva di contro alle potenzialità positive

¹⁰⁴ Giuseppe Ungaretti, *Annientamento*, da *L’Allegria*, in *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 29-30.

¹⁰⁵ Cfr. Andrea Cortellessa, op. cit., pp. 100-101.

¹⁰⁶ Noemi Paolini Giachery, *Ungaretti e Blake: un incontro di destino*, cit., p. 437.

della sessualità che rappresenta invece il primo e fondamentale tramite alla vita mentale attraverso la sua sublimazione immaginativa¹⁰⁷.

Riferimenti all'*eros* e alle sue potenzialità vitalistiche sono disseminati in molti testi de *Il Taccuino del Vecchio*, per cui la visione trobadorico-stilnovistica della donna irraggiungibile, della creatura angelica, del simulacro presente/assente viene ribaltata attraverso un vero e proprio furor erotico della brama di possesso:

Rosa segreta, sbocchi sugli abissi
Solo ch'io trasalisca rammentando
Come improvvisa odori
Mentre si alza il lamento.

L'evocato miracolo mi fonde
La notte allora nella notte dove
Per smarrirti e riprenderti inseguivi,
Da libertà di più
In più fatti roventi,
L'abbaglio e l'addentare¹⁰⁸.

Anche in Blake è dato rintracciare una avversione alle modalità tipiche del codice trobadorico, la cui simbologia rimandava all'immagine dell'amore negato, della caccia erotica senza possesso¹⁰⁹. Per non considerare poi un'altra importante connotazione relativa all'*eros* in Blake: l'*eros* come metafora strutturale, l'*eros* cioè come *viaggio* verso la conoscenza e la vita immaginativa. E la metafora del viaggio informa l'intera produzione ungarettiana, sia a livello linguistico, microtestuale (il viaggio all'origine, alla ricerca della parola pura), che macrotestuale («Fui pronto a tutte le partenze», *Il Capitano*), invenando anche la sfera dell'*eros*¹¹⁰:

L'amore non è più quella tempesta
Che nel notturno abbaglio
Ancora mi avvinceva poco fa
Tra l'insonnia e le smanie,

Balugina da un faro
Verso cui va tranquillo

¹⁰⁷ Cfr. Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, cit., p. 76.

¹⁰⁸ Giuseppe Ungaretti, *Ultimi Cori per la Terra Promessa*, 13, da *Il Taccuino del Vecchio*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 277.

¹⁰⁹ Cfr. Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, cit., pp. 60-62.

¹¹⁰ Sul motivo della vita quale viaggio, quale pellegrinaggio alla ricerca di una pace interiore si vedano, tra gli altri, Luciano Rebay, *L'origine della poesia di Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962; Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit., con particolare riguardo alle pp. 22-26 e 203-206; Pietro Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al «Sentimento del tempo»*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1972, pp. 98-99.

Il vecchio capitano¹¹¹.

Ma tante sono le consonanze lessicali, figurali e simboliche della poesia ungarettiana con quella di Blake: le nuvole, la nebbia e l'ombra quali metafore dell'ottenebramento, del velame d'apparenza sopra la vera ed autentica essenza dell'Essere; il contrasto materiale/spirituale; lo «spettro», anche in Ungaretti legato al ricordo, in virtù di quella nuova concezione della memoria sopra menzionata. Consonanze che rimandano dalla superficie testuale ad un *background*, ad una sfera di parallelismi concettuali ed ideali, ad un sottotesto mitopoietico e filosofico che necessita di una approfondita analisi.

¹¹¹ Giuseppe Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra Promessa*, 27, da *Il Taccuino del Vecchio*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 281.

«Il compito del traduttore»: poeta del poeta

Ungaretti si pone in un atteggiamento di massima disposizione nei confronti del testo tradotto, nel rispetto della struttura linguistica, semantica, fonica ed evocativa dell'originale. Eppure, certe scelte lessicali, oltre a trovare un corretto riscontro nell'ambito del tessuto eidetico dell'opera blakiana, perfettamente in linea con il complesso apparato mitopoietico dell'intero *corpus* dello scrittore inglese rientrano, per converso, nell'apparato mitopoietico ungarettiano, quasi come se il testo tradotto rappresentasse, in un certo senso, e relativamente a certi aspetti, il luogo di convergenza, di interazione di elementi appartenenti a due sfere poetiche.

L'approccio ermeneutico che Ungaretti attua nei confronti dell'opera di Blake è, come cercheremo di dimostrare, profondo. Ma l'accostamento all'universo poetico blakiano rappresenta, per Ungaretti, oltre che un "riconoscere", un "riconoscersi", trovandovi egli alcuni nodi concettuali, rappresentazioni simboliche, modalità gnosologiche che rientrano nella sfera della propria poetica sin dalla composizione de *Il porto sepolto*. D'altro canto, la stessa poetica blakiana, per mezzo dell'esercizio ermeneutico che la traduzione rappresenta e richiede — permettendo di entrare in profondità, dalla sfera degli ideologemi a quella della struttura grammaticale, sintattica e fonica del testo —, costituirà, nel successivo sviluppo della poesia ungarettiana, un punto fermo di confronti e suggestioni che ritroveremo disseminate in maniera più concreta, come detto, dal *Sentimento del Tempo* in poi.

Ci limiteremo, in questa sede, ad analizzare il *modus operandi* ungarettiano relativamente alla poesia *Song by a Shepherd*, appartenente alla silloge *Poetical Sketches*.

Song by a Shepherd

Welcome, stranger, to this place,
Where joy doth sit on every bough,
Paleness flies from every face;
We reap not what we do not sow.

Innocence doth like a rose
Bloom on every maiden's cheek;
Honour twines around her brows,
The jewel health adorns her neck.

Canto d'un pastore

Benvenuto, straniero, in questi posti,
Dove la gioia si posa su ogni ramo
Ed il pallore fugge da ogni viso;
Ciò che non seminammo, non mietiamo.

Come la rosa l'Innocenza sboccia
In gota a ogni fanciulla;
L'Onore sulle loro ciglia trama,
Il gioiello salute
Adorna il loro collo.

Il testo blakiano si presenta con due strofe di quattro versi ciascuna. La prima strofa si compone, in successione, di un senario, un settenario, ancora un senario ed un ottonario. La prima strofa in Ungaretti è una quartina di endecasillabi. Il primo verso è un endecasillabo a maggiore (con accenti in 6^a e 10^a), in cui la traduzione, che parrebbe quasi letterale, *ut orator*, subisce un'importante svolta nella pluralizzazione di «this place», che diviene «questi posti», per motivi di assonanza fonica sui quali ritorneremo in seguito.

Tra il secondo ed il terzo verso (ancora due endecasillabi a maggiore con accenti di 4^a, 6^a e 10^a) Ungaretti fa scomparire la pausa morfosintattica, sostituendola con procedimento coordinativo polisindetico («Dove la gioia posa su ogni ramo / Ed il pallore fugge da ogni viso»), per cui l'ordine sintattico, che nel testo originario era caratterizzato dall'ipotassi, viene reso in paratassi per mezzo di una congiunzione copulativa che fa leggermente perdere la leziosità sintattica del testo originario («Welcome, stranger, to this place, / Where joy doth sit on every bough, / Paleness flies from every face»), ma che ad Ungaretti risulta necessaria per rendere un endecasillabo altrimenti irrealizzabile.

Un altro rilievo interessante riguarda l'ultimo verso, sul quale Ungaretti opera ancora delle “modifiche”: «We reap not what we do not sow».

Innanzitutto, il testo italiano riporta un passato remoto che nel testo inglese non c'è («sow»), oltre ad un chiasmo strutturale che inverte, rispetto al testo di partenza, l'ordito figurale, ma non concettuale, del verso. In tal modo Ungaretti evita una fastidiosa rima interna che avrebbe creato una troppo semplicistica eco (Non mietiamo ciò che non seminiamo).

La seconda strofa ungarettiana riproduce la quartina del testo originario in cinque versi, rispettivamente un endecasillabo, un settenario, un altro endecasillabo e altri due settenari. Nel primo verso della seconda strofa, nella traduzione ungarettiana, scompare il verbo «doth»; il risultato è un perfetto endecasillabo a minore, con accenti di 4^a, 8^a e 10^a, in cui l'anastrofe, con il posizionamento del verbo «sboccia» in estrema posizione versale, arretrato rispetto alla disposizione sintattica del testo d'origine — in seguito alla scomparsa del verbo reggente «doth» —, conferisce al verso un ritmo

ascendente («Come la rosa l'Innocenza sboccia»), prolungando inoltre, in virtù dell'*enjambement*, la semantica dell'immagine oltre la misura versale. Il risultato è un distico in cui prevale l'attenzione ai valori fonico-ritmici a discapito dell'afflato leggermente più discorsivo del testo originario; l'aderenza al senso che promana il testo blakiano viene comunque mantenuta.

Un altro procedimento anastrofico lo si trova nel terz'ultimo verso, un endecasillabo a minore con accenti di 2^a, 8^a e 10^a, e con cesura di 3^a, in cui il secondo emistichio ha ancora un ritmo ascendente: «L'Onore sulle loro ciglia trama». Ancora, dunque, un'anastrofe, un posizionamento del verbo a fine verso; e in questo caso va anche sottolineata l'arguta scelta del verbo *trama* per *twines*, dal momento che *s'attorciglia* — il verbo è utilizzato da Blake in forma intransitiva — avrebbe costituito uno scadimento ridondante all'interno del verso.

Il distico finale è costituito da due settenari: anapestico il primo, con accenti di 3^a e 6^a — quindi con ritmo ascendente —, con accenti di 2^a e 6^a il secondo, che crea quasi una sorta di sospensione, di bilanciamento ritmico in *explicit* («Adorna il loro collo»).

Vorremmo ora soffermarci su quanto accennato precedentemente circa la pluralizzazione, nel primo verso, di «this place». Anche in questo caso Ungaretti mostra una particolare aderenza al testo d'origine: opera una modifica grammaticale in rispetto della struttura fonica. Il testo blakiano presenta infatti una rima tra primo e terzo verso («place»/«face»), intersecantesi con una consonanza fonica tra secondo e quarto verso («bough»/«sow»). Ungaretti, dicevamo, piega il singolare al plurale; cosa, questa, che gli permette di riprodurre latamente, se non la rima, almeno l'assonanza vocalica — relativamente al testo italiano —, del «place»/«face» blakiano in «posti»/«viso», in cui, per l'appunto, ritornano le stesse vocali *o* ed *i* (più la consonante *s*) anche se in ordine chiasmatico. Ciò non sarebbe stato possibile se avesse tradotto al singolare, così come il testo d'origine si presentava, giacché in “posto” avrebbe perso la *i*, e quindi ogni possibile assonanza vocalica.

Opposta invece la soluzione adottata nel caso della consonanza fonica «bough»/«sow», in quanto Ungaretti ripiega sulla rima «ramo»/«mietiamo», mantenendo comunque l'alternanza di fondo tra i due fenomeni fonici, così come nel testo inglese.

Stessa perizia e acutezza nei confronti della veste fonica del testo la ritroviamo nella seconda strofa, ed in particolare relativamente all'assonanza consonantica tra il quart'ultimo e l'ultimo verso («fanciulla» «collo»), in cui la ripresa della doppia liquida riproduce, in parallelo, l'omofonia delle occlusive di «cheek» e «neck».

Dal punto di vista dell'organizzazione lessicale e semantica, vi sono alcuni riscontri interessanti da fare. Il testo blakiano, che presenta una scena di tipo pastorale, contiene in realtà elementi di “rottura” e di disturbo sotto l'apparente staticità bucolica di superficie. La simbologia che si dirama

al suo interno, infatti, rimanda chiaramente alla sfera erotica, in cui il simbolo *par excellence* è costituito dalla «rosa», emblema di una sessualità del negativo — tale simbologema è generalmente contrapposto al giglio: «Innocence doth like a rose / Bloom on every maiden's cheek».

La scelta del sostantivo «fanciulla» per «maiden» — che significa anche *vergine* — da parte di Ungaretti, contribuisce a mantenere quel perfetto clima di ambiguità concettuale e figurale del testo blakiano, che all'apparenza sembra tratteggiare i contorni di una casta e virgine figura femminile esaltata nella sua onorabilità, giacché «Honour twines around her brows». Ma proprio in questo verso, apparentemente neutro, si trova la chiave di volta dell'intera poesia, che scaturisce appunto dalla presenza di uno degli ideologemi più forti in Blake.

La donna, all'interno dell'apparato mitopoietico blakiano, si presenta secondo una duplice accezione, incarnando sia la Natura Madre, che trova superstizioso culto nel Druidismo — avversato da Blake —, sia la «Queen of Heaven», virginea e remota, dunque inaccessibile, «la madonna orgogliosa, maleficamente casta e reticente dell'epopea trobadorica, dove il codice dell'amore è sempre coniugato al codice della guerra, poiché la vergine catafratta nel proprio egoismo perverte la repressa energia dell'uomo in istanza omicida»¹¹²: la «Female Will», o Enitharmon, secondo l'accezione mitopietica blakiana.

Secondo Blake, infatti, l'impulso sessuale dovrebbe condurre ad una condizione immaginativa in cui l'oggetto della passione, la donna, non è più immaginato nella sua continua reticenza-assenza, bensì amato. Tramite l'ascesa della sessualità e la sua sublimazione edenica, si dovrebbe pervenire ad uno stadio superiore di comunione con l'oggetto — la donna —, che cessa di esistere come tale, indipendentemente, perdendo la sua qualità femminile, così come era nello stato edenico, prima della Caduta, quando «l'Essere eterno a-sessuale o bi-sessuale diventa “sessuale”»¹¹³ staccandosi da Los, l'elemento maschile col quale Enitharmon era in origine congiunta costituendo l'unità dell'uomo archetipico¹¹⁴.

Il sema della verginità in Blake ha sempre e dovunque valenza negativa¹¹⁵. Per Blake, infatti, la rinuncia all'esperienza sessuale deriva dai precetti della religione ortodossa che discrimina, a torto, i desideri carnali, considerando l'anima come superiore e scissa dal corpo, valutato invece nella sua inferiorità materiale. Secondo Blake, invece, il corpo, in prospettiva visionaria, altro non è che

¹¹² Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, cit., pp. 45-46.

¹¹³ Sloss-Wallis, nell'*Appendice* a cura di Mario Diacono al volume *Visioni di William Blake*, cit., p. 489.

¹¹⁴ Cfr. *The Book of Urizen*, Plate 19, vv. 17-20 e 37-40, K 232.

¹¹⁵ Un altro testo in cui si stigmatizza la valenza negativa della castità è *I laid me down upon a Bank* (*Mi stesi nella traduzione ungarettiana*), poesia inoltre molto interessante per la presenza di motivi già tipici dell'Ungaretti dell'*Allegria*, quali il deserto, la solitudine e l'inganno, l'apparenza fuorviante del miraggio (in questo specifico caso, il miraggio della castità che non conduce a ricompensa).

l'anima stessa, la forma attraverso cui l'anima si manifesta, la «Veichular Form» dell'energia spirituale¹¹⁶.

Ungaretti traduce «twines» con trama, ma *twine*, nell'uso intransitivo che Blake ne ha fatto, avrebbe potuto essere tradotto anche con *s'attorciglia*, *s'avvolge*, *s'intreccia* o, al limite, *s'intesse*. La prima considerazione da fare è d'ordine metrico: nessuno di questi termini gli avrebbe permesso di mantenere l'endecasillabo. La scelta del lessema, dunque, è in primo luogo dettata da ragioni metriche, ma le ragioni metriche si combinano splendidamente con motivazioni d'ordine semantico. Il verbo *tramare*, infatti, ha accezione soprattutto negativa: significa appunto macchinare, tessere inganni, disviare. Cosa vuol dire, dunque, che «L'Onore sulle loro ciglia trama»? L'Onore, quasi prosopopeizzato, tesse inganni, disviando le vergini dalla giusta visione immaginativa, quella cioè della potenzialità benefica di una sessualità consumata attraverso una sublimazione edenica.

La scelta di Ungaretti, quindi, non è esclusivamente determinata da ragioni circostanziali, bensì risulta operata tenendo conto dell'apparato simbologico dell'intero macrotesto blakiano, nonostante in un certo senso si perda, in parte, un riferimento simbolico frequente in Blake: quello cioè relativo alla *Vegetation* cui *twines* rimanda: come una pianta rampicante l'onore offusca la vista delle fanciulle, impedendo loro la visione.

Per converso, senza forzare troppo l'approccio ermeneutico, il lessema trama non è un termine neutro nemmeno per Ungaretti, che in tenera età, a causa di un tracoma, rimase “accecato”, privo di vista per diverso tempo. Si tratta di un episodio raccontato dallo stesso poeta, che sostenne di essere rimasto per sempre segnato da quel “magico” ed improvviso oscuramento¹¹⁷.

La «vaghezza della percezione — come nota giustamente Cortellessa — [...] che era [...] possibile vivere nell'alveo mitico di Alessandria d'Egitto», aveva il suo meccanismo fondante in quella visione imperfetta del “miraggio”, che restituiva sì levità all'immaginazione, ma che discostava, disviava da una realtà completamente diversa, quella dell'uomo di pena, quella della guerra con la quale Ungaretti dovrà fare i conti, ed in cui il «bombardamento sensoriale [...] — quello stesso trascendentale spettacolo di suoni e luci che esalta i poeti futuristi accorsi gioiosamente alla guerra al seguito di Marinetti — ha crudelmente, violentemente allontanato»¹¹⁸.

Se forse casuale è il fatto che il verbo utilizzato da Ungaretti per *twines* è una contrazione di *tracoma* (*trama*, appunto), non altrettanto casuale è il gioco di riferimenti simbolici sotteso alla scelta del lessema, che rimanda inoltre all'esperienza dell'approccio visivo-immaginativo personale.

¹¹⁶ Cfr. Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, cit., p. 46.

¹¹⁷ A tal proposito cfr. Andrea Cortellessa, op. cit., pp. 37-38.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 38.

In questo senso, Ungaretti sembra esplicitare quel tipo di traduzione auspicata da Benjamin nel suo scritto *Il compito del traduttore*¹¹⁹: una traduzione cioè quale ri-creazione, trasformazione poetica di tipo consolidante ed accrescitivo, che tende ad una ipercaratterizzazione dell'originale; un traduttore, per dirla con Novalis, quale *poeta del poeta*, in grado «conservare, nella propria, la voce dell'originale e farla parlare insieme»¹²⁰.

Da ultimo, vorremmo accennare brevemente all'effetto di *feedback* che l'opera di Blake ha in Ungaretti. Un primo riscontro può essere fatto con il già citato *Coro 13* de *Gli Ultimi Cori per la Terra Promessa*, ne il *Taccuino del Vecchio*, il cui *incipit* — oltre che l'intero coro, dal chiaro riferimento erotico — «Rosa segreta, sbocchi sugli abissi», rimanda alla simbologia sessuale della rosa presente in *Song by a Shepherd* e, più in generale, nell'intero macrotesto blakiano.

Altro dato di particolare rilievo è costituito dal velame, dalla metafora blakiana dell'obnubilamento della vista quale impedimento alla visione. Senza scendere in una approfondita analisi di riscontri infratestuali, basterà accennare che il sema *net* in Blake assurge ad uno spettro di ampia significazione. Tra i vari simbologemi, si configura come una rete anche il Velo di Vala, il diaframma interposto fra l'uomo e la realtà immaginativa del mondo, «l'involucro misterioso che lo confina nella prigione di quello spazio illusorio e indefinito che il poeta chiama “Mundane Shell”»¹²¹.

In tal caso, l'attività mentale dell'individuo sarebbe imprigionata e resa inerte, irretita nell'impossibilità di aprirsi alla dimensione immaginativa per garantire il recupero della condizione edenica dell'esistenza. Nulla di più vicino a tutto ciò in un testo di Ungaretti composto nel 1932 e facente parte di *Sentimento del Tempo*. Il titolo è costituito da tre puntini sospensivi:

Quando ogni luce è spenta
E non vedo che i miei pensieri

Un'Eva mi mette sugli occhi
La tela dei paradisi perduti.

Sorprendentemente esplicativi questi versi: quando l'io perde la capacità immaginativa, per cui non è più in grado di aprirsi alla visione («Quando ogni luce è spenta»), rimane irretito nel giro della propria sterile individualità, nella cerchia asfissiante della propria attività mentale («E non vedo che i miei pensieri»). È lo scadimento dalla visione creativa e feconda al miraggio illusorio e ingannevole, qui impersonato da un'Eva maliarda e mistificatrice: «Un'Eva — si noti l'articolo inde-

¹¹⁹ Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 37-50.

¹²⁰ Rosalma Salina Borello, *Il poeta del poeta. Qualche considerazione su Ungaretti tradotto in tedesco*, in Id., *Testo, intertesto, ipertesto. Proposte teoriche e percorsi di lettura*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 311.

terminativo — mi mette sugli occhi [obnubilamento della visione] / La tela dei *paradisi perduti*», in cui la perifrasi di un *paradise lost* allude senz'altro a Milton, quel Milton che per Blake rappresentava il simbolo del poeta ispirato, l'emblema dello spirito di profezia.

¹²¹ Claudia Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, cit., p. 71.