

Góngora tradotto da Ungaretti : 2. il testo

Autor(en): **Armanini, Sofia**

Objekttyp: **Article**

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

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

Heft 16

PDF erstellt am: **22.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006630>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Sofia Armanini

GÓNGORA TRADOTTO DA UNGARETTI

2. IL TESTO

La traduzione è stata spesso uno strumento «per arricchirsi spiritualmente, per studiare il mestiere e la lingua di un altro poeta; per sentire meglio un altro spirito, sentirlo più vicino» come afferma lo stesso Ungaretti in un'intervista¹. Da questa osservazione risulta chiaro che Ungaretti traduttore era alla ricerca di nuove fonti, nuove forme; ma perché proprio nel Góngora? Sarà ancora Ungaretti a darci la risposta nell'introduzione al primo volume di traduzioni che esce nel 1936:

Alla traduzione dei «sonetti» e dei «frammenti», fui indotto da studi cui mi dedicavo, sul Petrarca, il Petrarchismo, il Barocco, studi esposti in seguito in scritti [...]².

Studi sul Petrarca e sul Barocco hanno indotto Ungaretti a tradurre Góngora. Ma la questione non finisce qui: perché non ha imitato o studiato i petrarchisti e i seicentisti italiani? Nel saggio *Góngora al lume d'oggi*, Ungaretti afferma: «Se non dovessimo fermarci che allo sproposito dell'ispirazione, la palma toccherebbe al Cavalier Marino, o all'uno o all'altro dei Seicentisti italiani». In effetti non si ferma all'«immaginazione spropositata del barocco», ma scopre che «nell'argutezza, il Góngora aveva compresso un impeto emotivo di grado tale da farla apparire anche a poeti europei del secondo quarto del Novecento»³.

L'«argutezza» del Góngora non ha solo colpito i poeti del secondo quarto del Novecento, bensì anche critici e traduttori che sin dal 1918,

1 «La traduzione è sempre una poesia inferiore», *La Fiera letteraria*, domenica 12 agosto 1951, 3.

2 G. Ungaretti, *Traduzioni*, Roma, Edizioni di Novissima, 1936. Le prime traduzioni escono nel 1932 e nel 1933 nelle riviste *L'Italiano*, no. 12, 1932, 78-85, e *Gazzetta del Popolo*, anno XI, 26 aprile 1933, 3, che d'ora in poi designo con T36, R32 e R33.

3 *Vita d'un uomo. Saggi e Interventi*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1986, 529-30.

già prima delle traduzioni di Ungaretti, si sono appassionatamente accostati all'opera di Góngora. Soprattutto gli anni tra il 1927 e 1955, in cui anche Ungaretti s'interessa al poeta spagnolo, sono stati i più fervidi nel lavoro di ricerca⁴. Il 1927 è stata una data significativa per la figura dell'arguto iberico: i poeti spagnoli della «Generación del '27» riscoprono e rivalorizzano Góngora. Il gruppo fu fondato proprio nel 1927 in occasione del terzo centenario della morte di Góngora. Tra i poeti di maggior spicco figuravano Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Francisco García Lorca e Dámaso Alonso che ha fatto le ricerche più importanti sul poeta barocco. I suoi lavori sono raccolti nelle *Obras completas* uscite tra il 1978 e 1984, ma certi articoli erano già stati pubblicati⁵ ai tempi in cui Ungaretti e anche altri poeti si dedicavano alle traduzioni da Góngora. Lo spoglio di questi studi può dare l'idea di quanto Góngora fosse importante e di quanto lo è tutt'ora per i poeti contemporanei. Lo dimostra anche il numero considerevole di traduzioni che sono state pubblicate contemporaneamente e dopo l'esercizio di Ungaretti⁶.

Affrontiamo ora la questione centrale, ovvero la traduzione che ha ravvicinato Ungaretti a Góngora. Allo stato attuale della ricerca troviamo diversi critici che hanno analizzato i testi tradotti da Ungaretti e hanno cercato di spiegare il fenomeno del poeta-traduttore. Sono stati scritti diversi saggi⁷ del traduttore-poeta su questo argomento e sul rapporto tra i due poeti, cercando di capire l'esercizio linguistico che ha permesso al poeta italiano d'interpretare Góngora e di creare allo stesso tempo una nuova poesia. Una nuova creazione che «spesso appare semplificante rispetto al testo originale», commenta Puccini⁸. Contini parla addirittura di «un processo minimale, atto a scomporre soltanto al minimo, e di una corrispondenza prosastica»⁹. La semplificazione, la frammentazione degli endecasillabi, la prosaicità, i vocaboli petrarchisti, sono tutti elementi coinvolti nell'analisi di questi studiosi, ma ne risulta una descrizione del meccanismo a senso unico che evidenzia solo gli elementi di

4 cfr. Bibliografia, §1.

5 cfr. Bibliografia, §2.

6 cfr. Bibliografia, §3.

7 cfr. Bibliografia, §4.

8 D. Puccini, «Ungaretti traduttore di Góngora», in *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino 3-6 ottobre 1979, 521.

9 G. Contini, «Di un modo di tradurre», in *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942, 134-35.

rottura o innovativi rispetto al testo originale. La traduzione non è soltanto fatta di ammodernamento.

Nel testo italiano vi sono anche elementi tradizionali, le tipiche forme petrarchiste (la bimebrazione e correlazione), i tipici temi relativi alla donna e al canone della bellezza femminile, i «cultismos» nei vocaboli e soprattutto i temi che lo stesso Ungaretti riprenderà nella sua poesia: il declinare della bellezza, lo scorrere del tempo e il suo ritrovamento nella memoria, l'illusione dell'immortalità e il grido di disperazione. E' chiaro che l'obiettivo centrale delle traduzioni sono i «cultismos» petrarcheschi che immettono nella traduzione il puro senso della parola attraverso la quale Ungaretti ha sempre cercato di dare la massima espressività alla propria poesia.

Ungaretti già prima di correggere i sonetti scrive a De Robertis che Góngora è la strada per il suo avvicinamento al Petrarca¹⁰. Infatti fino al 1587 Góngora si dedica, come anche i suoi coetanei, a imitare la lirica italiana di tradizione petrarchista e i poeti grandi, come il Petrarca, l'Ariosto, il Tasso o addirittura gli stravaganti rimatori minori del petrarchismo più artificioso, come il Venier o il Groto; e proprio i sonetti amorosi che Ungaretti ha tradotto risalgono sporattutto agli anni 1582-1587. Una scelta che si basa sull'opera di «arte mayor» del poeta spagnolo, la lirica in stile tragico di tradizione in parte italiana.

Dall'analisi delle traduzioni di Ungaretti emergono due tendenze che coesistono nel suo esercizio e che coincidono più o meno con le linee di principio esposte dal poeta ne «La traduzione è sempre una poesia inferiore», l'intervista apparsa nella *Fiera Letteraria* (cfr. nota 1):

Credo che nella parola ci sia una parte sensuale e una parte, come dire? logica. [...] Ecco Dante la chiama parte razionale. Dunque nel tradurre bisogna rendere con maggiore precisione possibile la parte razionale: essere quanto più fedeli è possibile nei significati. Parlo proprio di significati: non si può né togliere né aggiungere una parola. [...] Ma poi è assurdo fare una distinzione tra parte sensuale e parte razionale: la parola è come un essere umano, fatta di anima e corpo. Un tavolo è sempre un tavolo in francese, in italiano e inglese. Ma il tono con cui questa parola viene pronunciata com'è possibile renderlo? E' questa la parte sensuale, e francamente è inutile parlarne.

In sintesi Ungaretti vuole in primo luogo rimanere il più fedele possibile, con un'estrema precisione, al testo originale (la parte razionale della

10 G. Ungaretti – G. de Robertis, *Carteggio 1931-1962*, a cura di D. de Robertis, Milano, il Saggiatore, 1984, 62.

parola); in secondo luogo vuole interpretare il contenuto e la forma del testo originale dando una versione soggettiva, forse più semplice e chiara (una via di mezzo tra parte razionale e sensuale). Dopo l'analisi che ho svolto, devo riconoscere che Ungaretti è riuscito alla perfezione a riprodurre lo spirito di Góngora, la cosiddetta parte sensuale, pur non volendone parlare.

Che cosa traduce Ungaretti con la «maggiore precisione possibile» e quali sono gli elementi di rottura rispetto al testo spagnolo?

1) Elementi conservati:

- Il sonetto: è rispettata la struttura, tranne le rime.
- L'endecasillabo: certi versi presentano accenti di 5^a e altri sono «endecasillabi limite», come li chiama Contini¹¹, ma sono comunque versi di undici sillabe e l'intento di mantenerli tali è costante.
- Il ritmo segue per certi versi la sua strada rispetto al ritmo spagnolo, ma importante è che ha come modello base il ritmo tradizionale italiano, giambico o trocaico.
- La bimembratura e correlazione.
- Il lessico.

2) Elementi di rottura che non rispettano la tradizione:

- Le rime non hanno degli schemi fissi e prevalgono le assonanze.
- La sintassi: la sua struttura e le sue forme richiamano lo stile ungarettiano.

Gli elementi tradizionali risultano prevalere sugli elementi innovativi. E' una spia importante che sottolinea il fine che si è posto Ungaretti: studiare le forme della tradizione risalendo da Góngora a Petrarca. I punti chiave della traduzione si congiungono nei due livelli antitetici, la sintassi e il lessico. Antitetici perché si distanziano nei loro ruoli; la sintassi si presenta come la parte più rivoluzionaria nei confronti del testo gongorino e in essa è evidente l'impronta ungarettiana; il lessico invece è legato alla tradizione e alle origini. In Ungaretti convivono parallelamente due registri, quello della tradizione petrarchista e quello proprio. E' una dualità che non si constata solo nei registri, ma anche nelle strutture e nelle forme, che si rispecchia in tutto il sistema di traduzione: ho notato una tendenza alla dualità in quasi tutti i livelli, soprattutto nella struttura del sonetto, nella bimembratura, nelle rapportazioni e nel les-

11 «Di un modo...», 134.

sico. Per mostrare meglio questo modo di operare di Ungaretti, ho scelto, in tutto il corpus di traduzioni analizzato, due testi rappresentativi: un sonetto, «Mientras por competir con tu cabello», che raggruppa praticamente tutte le caratteristiche del sistema ungarettiano e presenta il più complesso percorso di elaborazione, e una strofa, l'«ottava» XXIII della «Fábula de Polifemo y Galatea», dove la rielaborazione si concentra nella sintassi. Attraverso le varianti potremo constatare lo sforzo di Ungaretti di avvicinarsi alla forma tradizionale a cominciare dall'elemento più vistoso ed esterno: la prima versione del sonetto scelto presenta quindici versi; nella traduzione definitiva il quindicesimo verso è scomparso.

Secondo Alonso questo sonetto di Góngora è il più straordinario. Il componimento, scritto in età giovane, descrive il tema molto diffuso del «carpe diem». In questo sonetto troviamo un'accumulazione di «manierismos petrarquistas»¹², come li chiama Alonso, la plurimembrazione e correlazione, la disseminazione e ricollezione.

SONETO X

1582

Mientras por competir con tu cabello

- Mientras por competir con tu cabello
Oro bruñido al Sol relumbra en vano,
Mientras con menosprecio en medio el llano
4 Mira tu blanca frente el lirio bello,

Mientras a cada labio por cogello,
Siguen más ojos que al clavel temprano
Y mientras triunfa con desdén lozano
8 Del luciente marfil, tu gentil cuello:

Goza, cuello, cabello, labio y frente,
Antes que lo que fué en tu edad dorada,
11 Oro, lirio, clavel, cristal, luciente,

No sólo en plata, o víola troncada
Se vuelva, mas tú, y ello juntamente,
14 En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

12 D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos, Obras completas*, vol. V, Madrid, Gredos, 1978.

SONETTO X¹³

1932

Finché dei tuoi capelli emulo vano

- Finché dei tuoi capelli emulo vano,
Vada splendendo oro brunito al Sole,
Finché negletto la tua fronte bianca
4 In mezzo al piano ammiri il giglio bello,

Finché per coglierlo gli sguardi inseguano
Più il labbro tuo che il primulo garofano,
Finché più dell'avorio, in allegria
8 Sdegnosa luca il tuo gentile collo,

La bocca, e chioma e collo e fronte godi,
Prima che quanto fu in età dorata,
11 Oro, garofano, cristallo e giglio

Non in troncata viola solo o argento,
Ma si volga, con essi tu confusa,
14 In terra, fumo, polvere, ombra, niente.

- 13 Questo sonetto è stato già pubblicato nel '32 e '36. Sull'*Italiano* occupava il primo posto e s'intitolava: «*a una ragazza, per invitarla a godersi la sua gioventù*» e nell'edizione di *Traduzioni* era pure il primo con lo stesso titolo. E' stato anche inserito nell'articolo «*Góngora al lume d'oggi*» in *Aut Aut*, no. 4 (1951), 297/298 (per le varianti R51) e poi in *Vita d'un uomo*, 536. Il testo di base è tratto dal volume principale *Da Góngora e da Mallarmé*, Milano, Mondadori, 1948. Queste le varianti (la cifra in esponente indica il verso):

- ¹ vano emulo dei tuoi capelli R32 T36
² L'oro cupo nel sole sia splendore R32 T36
³ Finché sdegnosa R32 T36
⁴ Veda fiorire i gigli alla pianura R32 T36
⁵ bramosi attragga più gli sguardi R32 T36
⁶ Il tuo labbro che il precoce garofano R32 T36
⁷ coll'orgogliosa sua gaiezza R32 T36
⁸ Vinca l'avorio, il tuo collo grazioso R32 T36
⁹ Bocca ora, e chioma, collo fronte godi R32 T36
¹⁰ Prima che ciò che fu R32 T36
¹¹ Giglio, oro, fuoco e cristallo lucente R32 T36
¹² Non solo in viola appassisca e in argento R32 T36; in viola vizza od in argento
R51
¹³ Ma tu più non sia tu, a fondo mutata R32 T36
¹⁴ E tutto non sia più, confusamente, R32 T36
¹⁵ Che terra, fumo, polvere, ombra, niente. R32 T36.

Il sonetto di 14 versi non presenta rime¹⁴, ma soltanto assonanze, soprattutto perché il poeta italiano ha operato una scelta di vocaboli molto ricercata per costruire i giochi rapportativi che analizzeremo più tardi. Intanto soffermiamoci ancora sulla struttura formale del componimento: Ungaretti dà un'importanza essenziale al ritmo, strettamente legato all'endecasillabo, affinché «il senso delle parole prendesse quanto più fosse loro possibile potenza emotiva e risalto di giustezza espressiva»¹⁵. In Ungaretti prevalgono i versi giambici (vv. 4, 14, 12), mentre in Góngora i versi trocaici. Il v.12 nell'edizione del 1951 è identico a quello spagnolo con gli accenti sulle stesse sillabe, ma Ungaretti ha dovuto modificare «troncata» con «vizza» a scapito del significato spagnolo.

I versi bimembri sono spesso delle coppie aggettivo+sostantivo a struttura parallela o chiasmica che dividono il verso in due emistichi. Nei vv. 4 e 8 del testo spagnolo troviamo simile composizione: «blanca frente/lirio bello» e «luciente marfil/gentil cuello». Ungaretti compensa questa omissione di bimebratura interna al verso 6: «labbro tuo / primula garofano» con una costruzione a chiasmo.

Questo sonetto contiene anche un «Summationsschema»¹⁶, una forma particolare di «rapportationes».

A		B	
<i>Figurati</i>	<i>Figuranti</i>	<i>Figurati</i>	<i>Figuranti</i>
v. 1 cabelo	v. 2 oro	v. 1 capelli	v. 2 oro
v. 4 frente	v. 4 lirio	v. 3 fronte	v. 4 giglio
v. 5 labio	v. 6 clavel	v. 6 labbro	v. 6 garofano
v. 8 cuello	v. 8 marfil	v. 8 collo	v. 7 avorio

La ripartizione nello schema A è parallelo, ma senza un ordine preciso. In B, eccetto il v. 6 che ha due elementi accoppiati, ogni distico contiene un figurato o un figurante che si alternano. Le terzine hanno tre versi

14 Tra tutti i testi tradotti da Ungaretti, soltanto il sonetto in causa e il sonetto IV «A alcuni Pioppi» non contengono rime perfette. Il no. XI «Sul sepolcro di Domenico Greco eccellente Pittore» presenta uno schema rimico completo con sole rime perfette.

15 G. Ungaretti, «Indefinibile aspirazione», *La Fiera letteraria*, 18 dicembre 1955, 1.

16 Per la definizione si veda G. Pozzi, *Poesia per gioco*, Bologna, Il Mulino, 1984, 93ss.

quadrimembri che raccolgono gli elementi, non nello stesso ordine, distribuiti nelle quartine:

A:

v. 9 : Cuello (A1), cabello (B1), labio (C1) y frente (D1)

v. 11: oro (B2), lirio (D2), clavel (C2), cristal (A2)

v. 14: tierra (B3), humo (C3), polvo (D3), sombra (A3)

B:

v. 9 : boca (A1) e chioma (B1) e collo (C1) e fronte (D1)

v. 11: oro (B2), garofano (A2), cristal (D2) e giglio (C2)

v. 14: terra (B3), fumo (A3), polvere (C3), ombra (D3)

Il v. 9 ordina i figurati, in Góngora tramite l'asindeto, in Ungaretti tramite il polisindeto. Il v. 11 contiene i figuranti; e il v. 14 gli elementi del canone della bellezza che sono stati trasformati in elementi della terra. Si nota nello schema B la costruzione simmetrica di Ungaretti che non coincide con quella di Góngora, la quale sembra addirittura disordinata. Ungaretti ha seguito una strada tutta sua per arrivare a questo risultato. Già nelle edizioni del '32 e '36 costruisce degli schemi additivi, ma la poesie ha 15 versi:

v. 9 : boca (A1), chioma (B1), collo (C1), fronte (D1)

v. 11: giglio (C2), oro (B2), fuoco (A2), cristal (D2)

v. 15: terra (B3), fumo (A3), polvere (C3), ombra (D3)

L'ordine non è né parallelo né simmetrico, però si avvicina di più allo schema gongorino.

LA FABULA DE POLIFEMO Y GALATEA

1613

v. 177-184 (estrofa XXIII)

La fugitiva Ninfa en tanto donde
Hurta un Laurel su tronco al Sol ardiente
Tantos jazmines, cuanta yerba esconde
4 La nieve de sus miembros da a una fuente.
Dulce se queja, dulce le responde
Un Ruiseñor a otro, y dulcemente
El sueño da a sus ojos la armonía,
8 Por no abrasar con tres Soles al día.

LA FAVOLA DI POLIFEMO E GALATEA¹⁷

1932

strofa XXIII

- La Ninfa fuggitiva nel frattempo
In un luogo ove il lauro
Cela il suo tronco al Sole,
4 Dà tanti gelsumini a una sorgente
Quanto verde ha coperto il niveo corpo.
Fra gli Usignuoli,
Lamenti dolci,
8 Dolci risposte,
E l'armonia
Offrele dolcemente agli occhi il sonno
Perché al giorno non bruci con tre Soli.

Nel frammento della «Fábula» la bimembratura è distribuita su due versi più corti di cinque sillabe, mentre in Góngora il verso 5 è un endecasillabo. Ma questa frammentazione porta a un'analisi più approfondita della strofa che concerne la sintassi. Lo schema è il seguente (le lettere segnano le assonanze, le cifre i versi inferiori all'endecasillabo):

Ab₇c₇ACc₅c₅d₅CC

Se uniamo i versi secondo il principio della coerenza sintattica otteniamo una strofa di otto versi come l'originale:

- v. 1 = v. 1 A
v. 2+3 = v. 2 A
v. 4 = v. 3 A
v. 5 = v. 4 A
v. 6-8 = v. 5+6¹ A
v. 9+10 = v. 6² A
v. 11 = v. 8 A

17 Ungaretti ha tradotto anche la strofa successiva. In R33 e T36 l'ordine delle strofe è stato invertito; in R33 erano precedute dal titolo «Sulla Sicilia» in T36 da «Frammenti». Queste le varianti (la cifra in esponente indica il verso):

² In un luogo ove R51

³ Il lauro il tronco suo rapisce al Sole R51

⁴ Dà a una sorgente tanti gelsumini R51

⁵ Quanta erba copre il suo corpo di neve R33; Quanto verde copre il niveo corpo T36; Quanto verde nasconde, il corpo niveo R51

⁸ Repliche dolci R33

¹⁰ Dolcemente abbandona gli occhi al sonno R33 T36

¹¹ Per non bruciare il giorno con tre soli R33 T36; Perché il giorno R51.

I verso sono quinari, settenari ed endecasillabi, combinazione che ritroviamo nell'«Allegria» di Ungaretti.

Al verso 1 vi è un'inversione della coppia aggettivo+sostantivo, «La Ninfa fuggitiva»/«La fuggitiva Ninfa», che continua con il complemento temporale e un altro di luogo: «en tanto donde» che Ungaretti parafrasa al verso 2 con «in un luogo ove».

Il v. 2 dice: Hurta un laurel su tronco al Sol ardiente
B: v. 2/3: In un luogo ove il lauro
Cela il suo tronco al sole

Tra i due versi c'è un forte enjambement e, rispetto alla proposizione spagnola, verbo e soggetto sono stati invertiti. In Ungaretti manca l'aggettivo «ardiente» che accompagna «sole». Nell'edizione del '51 il v. 3 dà:

Il lauro il tronco suo rapisce al Sole

La successione degli elementi sintattici è più insolita che in Góngora: soggetto+complemento oggetto+predicato.

B, v. 4/5: Dà tanti gelsumini a una sorgente
Quanto verde ha coperto il niveo corpo

A, v. 3/4: Tantos jazmines cuanta yerba esconde
la nieve de sus miembros da a una fuente

Ungaretti anticipa subito all'inizio del v. 4 il verbo principale (soggetto è sempre la Ninfa fuggitiva) al quale segue un complemento oggetto e un complemento di termine, successione normale di una proposizione. Segue poi l'altra proposizione comparativa coordinata, retta da «quanto» (v. 4 «tanto»), con il complemento oggetto+predicato+soggetto. La costruzione dei due versi è parallela. Il secondo verbo è al passato prossimo, mentre in spagnolo è al presente. La struttura dei versi spagnoli si potrebbe schematizzare così:

v. 3: Tantos compl ogg₁ / cuanta compl ogg₂- predicato₂
v. 4: soggetto₂-predicato₁-compl di termine₁
(sogg. Ninfa)

All'interno dei due versi c'è un doppio chiasmo (il primo fra compl₂-pred₂/pred₁-compl₁, il secondo fra compl ogg₁-compl ogg₂/sogg₂-compl term₁) e risulta chiaramente un iperbato. La successione logica degli elementi sarebbe: «La nieve (soggetto₂) de sus miembros (compl ogg₁) da (pred₁) tantos jazmines (compl ogg₂) a una fuente (comp term₁) cuanta yerba (comp ogg₂) esconde (pred₂)».

Le edizioni del '33, '36 e 51 mantengono la successione di quella del '48, solo che il verbo secondario è al presente.

B, v. 6-8 Fra gli Usignuoli
 Lamenti dolci
 Dolci risposte

A, v. 5/6¹ Dulce se queja, dulce le responde
 Un ruseñor a otro, y [...]

La costruzione spagnola è parallela, mentre Ungaretti ha disposto gli elementi dei due versi a chiasmo. La proposizione italiana è tutta impostata al plurale; nei versi spagnoli «Ruseñor» prima di tutto è al singolare e in secondo luogo è il soggetto dei verbi al v. 5. In Ungaretti si perde l'immagine dell'usignolo che comunica con un altro e un altro ancora; rimane il senso generico «fra gli usignuoli». L'unico indizio che può dare lo stesso effetto dello spagnolo è la frammentazione dei versi. Constatiamo un altro fenomeno molto diffuso nel modo di tradurre di Ungaretti: la sostantivazione:

Lamenti= se queja/risposte=responde

Il verso spagnolo è bimembre e anche quello italiano, ma quest'ultimo è spezzato in due versi formando una costruzione chiastica, molto amata da Ungaretti lungo tutto il suo esercizio.

B, v. 9-11 E l'armonia
 Offrele dolcemente agli occhi il sonno
 Perché al giorno non bruci con tre Soli.

A, v. 6²-8 [...] y dulcemente
 El sueño da a sus ojos la armonia,
 Por no abrasar con tres Soles al día.

Un'altra volta, come ho potuto verificare spesso nel corso della mia analisi, la versione italiana ha una struttura regolare e ordinata: all'inizio c'è il soggetto, segue subito il verbo, i due sono legati da un enjambement, con l'avverbio+complemento di termine+complemento oggetto.

La versione spagnola che Ungaretti riporta nella sua raccolta non è del tutto corretta: non si capisce bene se «el sueño» sia soggetto o complemento di termine e se «la armonia» sia il soggetto o il complemento oggetto. Ungaretti ha interpretato giustamente come si vede nella traduzione grazie all'edizione di Pedro Escuer¹⁸ che aveva a disposizione e che al v. 7 dà la lezione «al sueño».

Góngora scrive «a sus ojos», con possessivo, che si riferisce sempre alla Ninfa; in Ungaretti manca, ma è sostituito dal pronome personale enclitico nel verbo «offrele» con valore di complemento di termine. Segue al v. 11 una proposizione causale con il verbo in Ungaretti al congiuntivo presente, in Góngora all'infinito. Ungaretti inverte anche i complementi temporale e di mezzo, separati dal verbo.

Le edizioni R33 e T36 danno:

v. 11 Per non bruciare il giorno con tre soli

E' una costruzione all'infinito come in spagnolo. Il complemento temporale «al giorno» poteva nella prima versione essere inteso come un complemento oggetto, «il giorno». Anche qui per capire questa divergenza bisogna ricorrere alle diverse lezioni delle edizioni spagnole: tanto l'edizione di Alonso¹⁹ quanto quella di Millé²⁰ danno «el día», lezione che si basa sul manoscritto principale Chacón. Per le traduzioni prima del '42, cioè prima delle correzioni, Ungaretti si era servito di un testo che poi non ritrovò più²¹ e che probabilmente conteneva la lezione «el día».

L'edizione Escuer dà «al día», lezione che utilizzò per correggere le poesie. Poi, prima di stampare questa edizione del '48, consultò l'edizione Henríquez Ureña che dà «el día», ma Ungaretti lascia la traduzione com'era. Non finisce qui: l'ultimo ritocco è stato fatto nel '51,

18 P. Escuer, *Todas las obras de Don Luis de Góngora; en varios poemas*, Zaragoza, 1643.

19 D. Alonso, *Antología de Góngora* (comentada y anotada), in *Góngora y el Polifemo*, OC, vol. VII, Madrid, Gredos, 1984.

20 Millé y Giménez, *Obras completas de Don Luis de Góngora*, Madrid, Aguilar, 1943.

21 G. Ungaretti, *Da Góngora e da Mallarmé*, 16.

dove traduce la lezione «el día», ma lascia la costruzione sintattica con il congiuntivo: «Perché il giorno non bruci con tre Soli».

Alonso, nel suo commento, dice a proposito di questo verso così tormentato:

«el día»: Pellicer ataca a los que leen «al día»; según él, «aquí el día es la persona que hace». Hemos seguido la lectura «el día», pero no por esa razón, pues, aunque la decisión sea dudosa, creemos mejor considerar a «día» como objeto (es decir, mejor «porque el día no fuese abrasado...», que «porque el día no abrasase...»). Interpretando así, el uso de «al», en vez de «el», no sería sino muy posible, aun no siendo persona el objeto directo²².

L'interpretazione che propone Alonso è stata seguita da Ungaretti nel '48 in parte, completamente nel '51.

Se la sostantivazione è una costante nella traduzione, lo è anche l'aggettivazione, come per esempio nel sonetto al verso 3 «negletto» per «con menosprecio». Questo aggettivo si riferisce al «giglio», mentre che in spagnolo è un complemento di modo con valore avverbiale. Una mania ungarettiana è anche l'inversione degli elementi, come ho già sottolineato in precedenza; troviamo un ultimo esempio nel sonetto ai vv. 5/6:

Mientras a cada labio por cogello
Siguen más ojos que al clavel temprano

B, Finché per coglierlo gli sguardi inseguano
Più il labbro tuo che il primulo garofano.

Si tratta di una traduzione a chiasmo: in spagnolo «ojos» è il soggetto, «cada labio» complemento oggetto (in spagnolo sarebbe più corretto dire complemento di termine, perché il verbo è seguito dalla preposizione «a»); in italiano soggetto è «il tuo labbro» e complemento oggetto «gli sguardi». La traduzione è il rovesciamento del testo spagnolo. Il contenuto alla fine è lo stesso, perché tutto dipende dai verbi adattati alla situazione: in italiano «attragga», in spagnolo «siguen». Il movimento dei due verbi è antitetico come i loro complementi:

ojos (A ₁)	SIGUEN	—————>	labio (B ₂)
labbro (B ₁)	ATTRAGGA	<————	sguardi (A ₂)

22 *Góngora y el Polifemo*, 661.

Sempre rimanendo su questi versi, vorrei accennare brevemente anche alla parte lessicale. Analizziamo come Ungaretti traduce due attributi della bellezza della donna «cabello» e «labio».

per cabelo: v. 1 CAPELLI
v. 9 CHIOMA

per labio: v. 6 LABBRO
v. 9 BOCCA

«Capelli» e «bocca» sono vocaboli comuni; «chioma» e «labbro», inteso come sineddoche di bocca, sono della tradizione letteraria, voci che si trovano in Dante, Petrarca, non meno che nella lirica barocca. Curioso è che Ungaretti nel verso plurimembre, che raccoglie gli elementi, accosti «bocca», meno poetico, a «chioma», facendo saltare l'esattezza dello schema additivo. E' un'opposizione che rispecchia i due lati della traduzione di Ungaretti come già si era visto in altri casi: d'un lato la ricerca della tradizione, dall'altro la rottura con gli schemi fissi, non solo delle regole formali, ma anche del lessico e della sintassi. Lungo tutta la mia analisi ho trovato altri esempi simili e da qui ho avuto la conferma di un'altra tendenza di Ungaretti: quella di tradurre uno stesso vocabolo spagnolo con due o tre voci italiane. Ungaretti segue la linea che nei poeti del Duecento e in Petrarca era frequente: l'uso delle coppie sinonimiche, del raddoppiamento o addirittura della moltiplicazione dei termini²³. Ungaretti non ne fa un impiego del tutto uguale: le coppie lessicali non vengono messe una accanto all'altra, ma distanziate secondo la necessità del vocabolo da tradurre. Ricorrono soprattutto gruppi semantici come ardimento/audacia, forza/potere, aureo/dorato, schiuma/spuma che Ungaretti assimila nel suo testo adattandoli alla sintassi e alle forme grammaticali. Sempre nel nostro sonetto troviamo un altro esempio di questo tipo al verso 8: «luca»/«vinca» (quest'ultimo verbo è una lezione del '32 e '36); «luca» deriva da LUCERE che significa splendere (nel nostro caso è stato trasferito allo splendore del trionfo). Per concludere una parola «inventata» da Ungaretti; si consideri l'aggettivo «primulo» al v. 6. Probabilmente Ungaretti, trovandosi in un ambiente floreale, ha pensato alla violetta=primula, un fiore precoce; da qui la trasposizione semantica e l'incrocio con la forma PRIMULUS che

23 G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, 5-67.

significa «primo». Nel '32 e '36 Ungaretti aveva tradotto questo vocabolo con «precoce», voce dotta e vicina allo spagnolo.

Ungaretti aveva definito la grammatica di Góngora «cattiva» e l'aveva accusato di essere uno scrittore «scoretto e oscuro»²⁴. Le maggiori difficoltà sono sicuramente di carattere sintattico e grammaticale, ma credo che a queste si aggiunge l'ostacolo delle tante versioni delle edizioni che Ungaretti ha consultato per riuscire ad interpretare nel migliore dei modi Góngora come abbiamo visto nell'esempio della «Fábula». Questo frammento è praticamente il rovesciamento della tendenza all'oscurità dell'originale, è una traduzione verso la semplificazione, in certi passaggi così esplicita da diventare una semplice parafrasi. Nonostante l'autonomia della sintassi di Ungaretti, la traduzione è aderente al testo spagnolo. Il segreto sta nella scelta dei vocaboli e delle figure sintattiche presenti solamente nel testo ungarettiano.

BIBLIOGRAFIA

1. STUDI SU GÓNGORA

- 1918: F. de Miomandre, «Critique à mi-voix: Góngora et Mallarmé», *Hispania*, juillet-septembre 1918, 70ss.
- 1920: Z. Milner, «Góngora et Mallarmé», *L'Esprit Nouveau*, no. 3, 1920, 285-96.
- 1927: A. Reyes, «De Góngora y de Mallarmé», in *Cuestiones gongorinas*, Madrid, Gredos, 1927.
- 1936: A.R. Ferrarin, *La favola di Polifemo*, Mantova, Baruffaldi, 1936.
- 1939: A. Croce, «Góngora», *Critica*, XXXVII, 1939.
- 1940: L. Spitzer, «La «Soledad Primera» de Góngora», *Revista de Filología Hispánica*, 1940, 151-76; ora in *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Editorial Critica, 1980, 257-90.
- 1943: L. Spitzer, «El barroco español», conferenza tradotta dal poeta Pedro Salinas tenuta nella scuola spagnola di Middlebury (Vermont) nell'estate '43; pubblicata poi nel *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, XXVIII, Buenos Aires, 12-30; ora in *Estilo y estructura...*, 310-25.
- 1944: K. Vossler, *Escritores y poetas de dos tipos de virtuosismo literario: Lope de Vega y Góngora*, Madrid, Gredos, 1944.
- 1944: B. Sanvisenti, «Le «Soledades» del Góngora. Studio, testo e versione», *Principato*, Milano-Messina, 1944.

24 *Carteggio...*, 115.

- 1944: A Croce, «La poesia di Luis de Góngora», *La Critica*, III, IV, V, VI, 1944; e in *Quaderni della Critica*, no. 1, 2, 3, 1945; no. 4, 5, 1946.
- 1948: S. Solmi, *Introduzione ai Sonetti e frammenti di Góngora*, tradotti da G. Mucchi, Milano, Mondadori, 1948.
- 1952: M. Praz, *Antologia delle letterature straniere*, Firenze, Sansoni, 1952.
- 1954: F. García Lorca, «L'immagine poetica in Don Luis de Góngora», in *Prose*, a c. di C.Bo, Firenze, Le Monnier, 1954.
- 1961: G. Bellini, *Poeti dell'età barocca*, Parma, 1961.
- 1970: J. Guillén, *Prefazione ai Sonetti funebri di Góngora*, tradotti da P. Chiara, Torino, Einaudi, 1970.
- 1988: D. Chaffee-Sorace, *Góngora's Poetic Textual Tradition on Analysis of Selected Versions and Imitations of his Shorter Poems*, London, 1988.
- 1990: J.M. Micó, *La fragua de las Soledades: ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990.

2. STUDI DI DÁMASO ALONSO

- 1927: „Claridad y belleza de las «Soledades», Soledades de Góngora», *Revista de Occidente*, 1927, 7-36.
- 1927: «La simetría bilateral» (Primer capítulo: *La simetría en el endecasílabo de Góngora*), in «Temas gongorinos I», *Revista de Filología Española (RFE)*, XIV, 1927, 329-46.
- 1927: «Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes», *RFE*, XIV (1927), 448-54.
- 1928: «Alusión y Elusión en la poesía de Góngora», *Revista de Occidente*, febrero 1928, 177-202.
- 1932: «La supuesta imitación por Góngora de la «Fábula de Acis y Galatea»», *RFE*, XIX, 1932, 349-87.
- 1932: «Góngora y la literatura contemporánea», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, número extraordinario en homenaje a Don Miguel Artigas, tomo II, 1932, 246-84.
- 1935: «La lengua poética de Góngora». Parte primera, *RFE*, anejo XX, 1935, 1950², 1961³.
- 1936: «La primitiva versión de las «Soledades», en la edición de las «Soledades»», *Cruz y Raya*, 1936.
- 1955: *Estudios y Ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.
- 1956: *Las «Soledades» de Don Luis de Góngora. Notas preliminares, texto del poema, versión en prosa y notas finales*, Madrid, Gredos, 1956.

3. TRADUZIONI ITALIANE DI GÓNGORA

- 1942: *Poesie di Góngora*, a c. di M. Socrate, Modena, Guanda, 1942.
- 1944: B. Sanvisenti, *Le Soledades del Góngora; studio, testo e versione in prosa*, Milano, Università di Milano, 1944.
- 1948: M. Mucchi, *Góngora: Sonetti e Frammenti*, con introduzione di S. Solmi, Milano, La Meridiana, 1948.
- 1948: L. Traverso, *Góngora: sonetti*, Milano, Cederna, 1948.

- 1955: P. Chiara, *Luis de Góngora y Argote: Sonetti Funebri. Traduzione, presentazione e note*, Milano, Scheiwiller, 1955¹, 1970².
- 1955: F. Tentori, «Traduzione della «Soledad primera»», a c. di J.M. Valverde, in *Storia della letteratura spagnola*, Milano, ERI, 1955.
- 1961: R. Spinelli, «Traduzioni da Góngora», *La Fiera Letteraria*, 17 dicembre 1961.
- 1970: L. Fiorentino, *Góngora, poesie e poemi*, Milano, Mondadori, 1970.
- 1971: C. Greppi, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1971.
- 1980: R. Massano, «Cinque sonetti in italiano e piemontese», *Musicalbrandé*, no. 86, giugno 1980.
- 1980: F. Fortini, «Urne plebee, tumuli reali», *Paragone*, febbraio 1983.
- 1984: *Don Luis de Góngora, Solitudini*, a c. di C. Greppi, Milano, Mondadori, 1984.
- 1985: *Don Luis de Góngora, Sonetti*, a c. di C. Greppi, Milano, Mondadori, 1985.

4. STUDI SULLE TRADUZIONI DI UNGARETTI

- C. Bo, *Riflessioni critiche*, Firenze, Sansoni, 1953.
- J.P. Buxó, *Ungaretti traductor de Góngora*, Maracaibo, Editorial Universidad de Zulia, 1968.
- G. Cavalli, *Ungaretti*, Milano, Fabbri, 1958.
- G. Contini, «Di un modo di tradurre», *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942.
- F. Portinari, *Giuseppe Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1967.
- D. Puccini, «Ungaretti traduttore di Góngora», in *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino 3-6 ottobre 1979.
- L. Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Laterza, 1962.
- G. de Robertis, «Ungaretti interprete sottile», *Il Tempo*, no. 49, 4-11 dicembre 1948.
- P. Spezzani, «Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al Sentimento del Tempo», in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana Editrice, 1966.
- F. Vegliani, «Ungaretti da Góngora», *L'Ulivo*, luglio-ottobre 1949.

