

UNGARETTI E LE VISIONI DI BLAKE

di

Alfredo Rizzardi

Quando, verso la fine d'ottobre del 1965, ricevetti il volume delle *Visioni di William Blake* con l'affettuosa dedica in inchiostro verde di Giuseppe Ungaretti, ebbi l'immediata sensazione che si trattasse di un libro organico, completo, definitivo, anzi che di un'antologia di traduzioni, degno di ospitare i « sette lustri » di amorosi ritorni ungarettiani alla pagina del poeta inglese.

Rispetto alla gloriosa edizione di Novissima, oltre al folto delle versioni c'erano due nuove indicazioni, due nuovi motivi d'interesse che, per quanto marginali, non erano affatto gratuiti, trattandosi di un libro di Ungaretti. Innanzi tutto, nella bella edizione mondadoriana s'imponeva il perentorio, insistito confronto tra la *visione verbale*, il testo di poesia, e la *visione grafica*, le mirabili incisioni a colori realizzate dall'artista inglese con il misterioso procedimento della « illuminated printing ». Altra novità, il denso apparato critico in appendice, che stava a dimostrare l'attenzione del poeta italiano nei confronti del significato contestuale dell'opera, la sua sensibilità verso le ricerche e le scoperte rivoluzionarie operate da una generazione più giovane di studiosi blakiani.

Nel giustapporre immagine a poesia, nel ricostruire l'unità espressiva di arte poetica e pittorica che caratterizza la visione originale, Ungaretti indicava di fatto il suo modo di accostarsi al mondo del poeta inglese, basato sulla continuità della creazione verbale e visiva, nella quale l'una rimanda all'altra, si completa e si realizza pienamente nell'altra, in una tensione visionaria che di volta in volta provoca la parola e il segno. L'accostamento del poeta italiano pareva stimolato, se non originato, dalle irrequietezze di una generazione novecentesca (da Apollinaire a Pound) che non si stancava di spiare, di contaminare le esperienze delle varie arti alla ricerca di un'invenzione moderna di poesia, assoluta nelle sue aspirazioni di percezione simultanea e totale; la sua stessa familiarità con le arti visive doveva spingerlo a dare rilievo al rapporto creativo tra le due forme di attività espressiva elaborate

parallelamente da Blake. In effetti, a livello di lettura interpretativa tale accostamento diveniva l'intuizione anticipatrice di un poeta che ritrovava proprio nella fusione delle due arti il bandolo della matassa, il filo d'arianna che lo conduceva al cuore del labirinto blakiano, superando l'ostacolo di quella sua mitologia privata che da sempre in varia misura elude il lettore, lo stanca, lo distrae, lo respinge dalla superficie opaca delle sue visioni. In pratica, Ungaretti precorreva una recente rilettura critica, culminante nella rigorosa e attenta esegetica del Keynes, che si fonda sostanzialmente sull'analisi integrata dei valori iconici del testo.

La mitologia di Blake, oggettivata nella concretezza di un'esperienza visiva, si spoglia di quella astrattezza e di quella fumosità profetica in cui sembra soffocare la parola, per raccogliersi in una potente raffigurazione — dantesca, michelangiolesca, miltoniana — della lotta perenne tra il Bene e il Male alla luce dell'epifania cristiana da cui trae ogni senso la nostra civiltà. Non importa se il Nome, il sigillo verbale della singola figurazione, modellato in un impasto che abbraccia la Bibbia, il mondo classico, il Bhagvat-Gita e la misteriosofia nordica, elude un'identificazione esatta del personaggio mitico; se il personaggio, emanazione spirito spettro ombra che sia, occupi un ruolo vago e fluido in una sorta di metamorfosi di essenze iconiche; se i valori che si oppongono sempre con rabbia e con violenza appaiano talora confusi, talora rovesciati, nella elaborazione personale di un'allegoria anarchica e ribelle della favola del mondo; se questa stessa sia impiegata come un telaio per elaborare un sistema di conoscenza contrapposto alla filosofia materialistica di Locke e di Newton, basato sulla corrispondenza tra visibile e invisibile, tra macrocosmo e microcosmo, e rivendicante l'infinità delle sensazioni contro la limitatezza della ragione, l'autenticità degli istinti e delle passioni contro l'ipocrisia delle istituzioni, l'energia contro la morale repressiva, la libertà e la giustizia contro l'autorità e la tirannia. Nella proiezione grafica delle visioni, le figure e gli scenari della mitologia cristiana paiono riemergere da profondità oniriche, deformati dalle forze oscure che presiedono i processi inconsci: figure e scenari di un universo primitivo, senza tempo, pervaso di sentimenti panici, di un'organicità furente, di un'energia primordiale, che animano ogni dettaglio, riempiono ogni vuoto, trasformano rocce e piante in mostruosi organismi, fiumi colli cascate in paesaggi sensitivi, e le figure umane, dalle membra esili o possenti, dai lineamenti diafani o scultorei, negli eterni abitanti di questo mondo mitico.

Restaurando l'unità di visione grafica e verbale, Ungaretti aveva pienamente compreso che nel sogno di Blake la danza degli archetipi, scaturita dalle profondità dell'inconscio collettivo, assume il ritmo, le cadenze, la dimensione spirituale dell'universo biblico e si compone nel grande quadro, sia pure spesso in chiave di parafrasi negativa, della mitologia ebraico-cristiana. Nel tradurre, Ungaretti non ha mai affievolito, non ha mai addolcito la violenza primitiva della visione: ne ha sviluppato quanto più possibile l'elemento surreale, trovando congeniale alle sue esperienze formative e alla sua moderna intuizione del barocco

quell'energia che modella in forma tortuosa, complessa, imprevedibile il flusso delle visioni, infonde drammaticità mordente alla parola intesa come rivelazione interiore, imprime su di essa il dinamismo incessante di un *espace du dedans* dove la memoria è conoscenza e la sua proiezione verbale è iniziazione totale e fulminea ai riti nascosti dell'esistenza.

Ma Ungaretti era anche consapevole che su questa dimensione verticale dell'opera blakiana s'innesta un'altra dimensione, quella della cultura e della storia del tempo. Questa seconda dimensione, che dà sostanza corporea alla prima, è stata scoperta ed esplorata dagli studiosi della generazione dell'ultimo dopoguerra in opposizione all'immagine cristallizzata di un poeta isolato, del *mad Blake*, comune ai denigratori e agli estimatori dei libri profetici che non sospettavano lo spessore culturale e l'intimo rapporto storico contenuto nelle sue visioni. È forse questa la ragione che ha indotto Ungaretti a includere nel suo libro l'ampio apparato critico in forma di glossario a cura del discepolo Mario D'Amico: una indicazione preziosa, che rimanda al lavoro di interpreti eruditi e sottili, accomunati dalla convinzione, a limite talora ingenua come lo è ogni presunzione di chiarificazione totale del fenomeno artistico, che il « mistero » di Blake si risolva sdipanando e identificando i fili intricati che lo avvincono al suo tempo, culminante con l'indipendenza americana e con la rivoluzione francese.

Certamente il Blake conosciuto da Swinburne e da Yeats, il delicato « zufolaro » o il mediatore invasato di un mondo occulto sprofondato nelle sue crisi mistiche, era solo una immagine parziale e limitata di un poeta che come nessun altro nell'esprimere se stesso aveva espresso il dramma del suo tempo, fissandolo in una potente sintesi nelle sue opere: e soltanto un'età come la nostra, in cui si ripropongono in modo drammatico e angoscioso le stesse aspirazioni di una cultura a realizzarsi nella storia, nella politica, nella vita sociale, la stessa volontà di demistificare gli idoli interessati di una tradizione autoritaria, può cogliere il significato intero della sua opera, come non potevano farlo né quella di Swinburne né quella di Yeats. « L'Eternità è innamorata delle opere del tempo », scriveva Blake. E nel suo dialogo con l'Eterno, Blake consumava il linguaggio di una cultura sperimentata in profondità, riallacciandosi alle speculazioni clandestine, come il filone neoplatonico del Taylor o il libertarismo del Paine, respingendo con rabbia la tradizione accademica che cementava l'assolutismo e l'oppressione. Studiosi come Mark Schorer, che per primo indirizzò le ricerche verso la « politica delle visioni », Northrop Frye, che dalla « paurosa simmetria » dei suoi studi contestuali su Blake doveva trarre « una nuova concezione delle possibilità della critica letteraria », George M. Harper e Kathleen Raine, che hanno indagato a fondo il simbolismo neoplatonico delle sue « intuizioni immaginifiche », cercando di verificare i rapporti del poeta-artista con le correnti filosofiche e culturali del tempo, sono andati assai oltre i pochi agganci esoterici con la tradizione occultistica, da Boehme a Swedenborg, che generalmente si riconoscevano nel labirinto delle sue visioni, dimostrando oltre ogni

possibilità di dubbio quanto esse siano immerse in un'operazione culturale tutt'altro che privata. Parallelamente altri infaticabili ricercatori, come David V. Erdman e Peter P. Fisher, scoprivano coincidenze impressionanti tra gli avvenimenti pubblici, di carattere politico e sociale, e le profezie visionarie, in special modo *America* e *The French Revolution*, costruendo su di esse l'immagine tutt'altro che arbitraria di un poeta teso a trasformare la cronaca dei giorni in visioni senza tempo, di un Blake « profeta contro l'Impero ». In luogo dell'artista solitario, dell'alchimista alienato, si scopriva in lui il cantore di un'Europa attraversata dal fuoco della rivoluzione il cui spirito di libertà passava al vaglio l'intera cultura del suo tempo.

« Il tema centrale di Blake », scrive Ungaretti nella breve, folgorante presentazione, « è quello della libertà, dell'uomo libero da leggi poiché contro la Tigre gli ha riacquisito l'innocenza l'Agnello... La Rivoluzione dell'89 Blake fu il solo poeta che l'intese appieno, che la prevede, che intese gli avvenimenti che ne avevano preparato la deflagrazione, i rivolgimenti che ne sarebbero derivati; come a intendere un'altra rivoluzione fu Michelangelo. Prova, se ce ne fosse bisogno, che la necessità d'un più o meno lungo lasso di tempo, d'un alone di leggenda per giudicare poeticamente d'un moto passionale, è storiella da lasciarsi raccontare a chi chiama storia gli effetti di un'indigestione di schede. La vita non è di per sé leggendaria, se è vita? La poesia è falsa, o scoppia dalla sostanza stessa delle cose che ci sono presenti... ». Il discorso non poteva essere più chiaro: Ungaretti sapeva di doversi confrontare con una realtà viva, con un mondo concreto, non già con le larve e i fantasmi vacui di una mente allucinata. La scelta del linguaggio con cui rivivere le visioni di Blake, poste tali premesse, era inevitabile, ed è questo il primo dato che può render conto della poesia italiana che ha saputo trarne.

Si può operare una distinzione, motivata dalla diversa serie di problemi che s'imponessero al Traduttore, fra i momenti lirici e quelli epici, fra le brevi composizioni dei « Canti d'Innocenza e d'Esperienza », insieme con le mirabili poesie giovanili che le precedono e quelle altrettanto « miracolose » dei manoscritti Rossetti e Pickering che ad esse si aggiungono, e i lunghi poemi. Ungaretti, come già il poeta inglese, doveva sottostare all'esperienza del linguaggio diafano e rarefatto della lirica prima d'immergersi nel linguaggio denso e oscuro, trafitto da repentine lame di luce, dei libri profetici. Ma tale polarità è in sostanza solo apparente. Nulla è più oscuro, più misterioso, della semplicità delle composizioni dell'innocenza. L'occhio si perde sotto la superficie limpida e quieta, ed è preso d'angoscia per l'incapacità di coglierne le linee segrete sul fondo. Dei due *contrary states of the soul* l'innocenza abbagliata di luce è il più tenebroso e remoto, così lontano e irrimediabilmente perduto da parere inaccessibile alla mente. L'altro stato, l'esperienza, interviene nelle liriche come un contrappunto, che con la sua familiarità all'orecchio umano ha il potere di mettere in risalto le note cristalline e fuggenti di una felicità che ora appartiene a un mondo di fiaba. Ma il presente non è che un traguardo per visualizzare la luce primitiva, e la certezza della

sua realtà si trasforma nel poeta nella convinzione che basta spezzare il diaframma di tenebre, l'incubo di un'Europa agonizzante, per recuperare l'armonia luminosa dell'infanzia del mondo. Ungaretti ha inteso perfettamente il dramma del poeta inglese, e la poetica inerente al suo linguaggio, ora così sorprendentemente legata alla sua: nella lirica ha affrontato il testo con un impegno musicale. Fedele come sempre alla lettera, trasforma le parole in note, i versi in spazi musicali, il significato in una nervatura di ritmo. Il suo linguaggio si abbandona completamente alla musica celestiale dell'innocenza e, per contrasto, ai suoni aspri e duri, all'agghiacciante simmetria ritmica, dell'esperienza, con una naturalezza che non ripete, ma rivive la visione primitiva. È questo il segreto *tecnico* delle versioni delle liriche: tutte le altre soluzioni di volta in volta adottate dal poeta italiano s'iscrivono all'interno di una precisa trascrizione musicale del testo, come altrimenti tutte le apparenti deviazioni dall'espressione originaria, rare e felicemente giustificate, sono in realtà un'adesione e un approfondimento del senso vitale della poesia. Si rileggano, ad esempio di quanto affermiamo, « Il bimbetto negro » o « La Tigre », due tra le tante stupefacenti trascrizioni in cui il poeta non coglie solo la fisionomia esteriore, ma la forma interna, quella che Hopkins chiamava la *inscape*, delle poesie di Blake.

Il « miracolo », come Ungaretti più volte ama definire le liriche del confratello inglese, è un miracolo soltanto nella misura in cui la tecnica del poeta riesce a modellare nella parola i lineamenti della visione. La tecnica, lo sapeva bene la generazione di Ungaretti che su di essa aveva fatto a pezzi cuore e mente, non era, come credono gli ingenui di ogni stagione, un meccanismo rigido e artificioso, ma conoscenza e sofferenza della parola, incarnazione nella parola di ciò che, fuori di essa, non ha vita umana. Ungaretti poteva ripercorrere nella sua lingua il processo di quel miracolo a patto di non interrompere, d'intensificare e di approfondire i suoi studi di tecnica poetica. « Dunque », scrive ancora nella breve prefazione, « 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 della originale innocenza espressiva ». Come confessa implicitamente egli stesso, nel realizzare le sue versioni Ungaretti procedeva nella conquista di un suo traguardo poetico, operava all'interno della sua stessa esperienza del mondo e della sua stessa ambizione di poesia. La traduzione come tale diveniva un pretesto, non più che un'occasione propizia, per continuare il discorso tormentato e complesso di tutta la sua poesia, in cui s'erano alternati paurosi scoppi d'esperienza e subitanei miraggi d'innocenza, la felicità lirica di una nota colta tra le pieghe dell'anima e la violenza profetica contro un mondo di dolore e di odio che il sogno non riesce ad abolire. Per altro verso, se le visioni di Blake hanno avuto un influsso che si può verificare nell'opera *in progress* di Ungaretti, esso non era forzato, ma era anzi sollecitato da una profonda affinità spirituale.

Con tali premesse, i libri profetici non offrivano più problemi di carattere generale,

ma solo ostacoli d'interpretazione e di resa che venivano di volta in volta risolti con fedeltà assoluta al disegno complessivo della poesia. A cominciare dal « Matrimonio del Cielo e dell'Inferno », tutte le parti tradotte dai poemi più lunghi — « La Rivoluzione Francese », « Un canto di libertà », « America », « Europa », « I Quattro Zoa », « Milton », « Gerusalemme », « Per i Sessi - Le Porte del Paradiso » — sebbene frammentarie, si compongono insieme in una grande visione unitaria che riproduce il dramma e il canto di Blake con straordinaria fedeltà. Il verso, o la prosa fortemente ritmata, è quella di Ungaretti nella lunga evoluzione della sua poesia dalla parola staccata alla frase barocca; e non poteva essere altrimenti se, nel ripercorrere la storia del poeta inglese, Ungaretti era portato a rifarsi naturalmente alla propria, a rivivere, insieme a quella di Blake, la lunga lotta con l'angelo che egli stesso aveva sostenuto per tutta la vita.

Non è un caso che il suo libro si chiuda con una serie di incisioni procurate da Blake per illustrare la *Divina Commedia*, nelle quali la furia visionaria dell'Antico e il segno profetico del poeta della rivoluzione europea si fondono quasi a simboleggiare, oltre il fluire dei secoli e i confini delle tradizioni, il perenne impegno del poeta nella storia dell'uomo, di cui Ungaretti è stato, lo sentiamo soprattutto oggi, uno degli interpreti maggiori nel nostro tempo.