

## LEOPARDI TRADOTTO DA ROBERT LOWELL

Alcuni poeti e critici americani dedicarono, nel 1955, un numero speciale della *Quarterly Review of Literature* a Giacomo Leopardi<sup>1</sup>. Dirigeva il gruppo di scrittori il poeta Theodore Weiss che, nel saggio introduttivo, non esitava a dichiarare apertamente le ragioni di necessità che avevano indotto lui e i suoi compagni a dedicare un fascicolo intero della rivista al poeta italiano. « Leopardi è completamente ignorato in America », scriveva il Weiss ad apertura dell'articolo « perfino dai lettori di professione di opere di poesia ». E ciò avveniva, continuava il Weiss, nonostante che la critica più autorevole avesse decretato a questo poeta italiano dell'Ottocento un posto di primo piano nella letteratura occidentale, ben al di sopra di un Wordsworth o di uno Shelley, come degno precursore di Baudelaire e di Rimbaud. Per oltre cento anni, mentre la critica europea con le sue rapide triangolazioni metteva in piena luce la personalità poetica del Recanatese, la critica e il pubblico americano avevano quasi ignorato, e ancora ignoravano, l'esistenza di un poeta al confronto del quale Eliot sembra uno stanco professore e perfino i più moderni esistenzialisti sembrano superficiali<sup>2</sup>.

Sebbene certi dati contenuti nell'articolo del Weiss siano polemicamente esagerati, ed altri addirittura falsi (non sono mancate versioni e studi dell'opera leopardiana nel mondo di lingua

<sup>1</sup> *Quarterly Review of Literature* (VIII, 1, 1955). Contiene: *Poetry*: « Imitation » tr. by Olga Marx; « To Italy » tr. by Margaret Bottrall; « The Solitary Bird » tr. by Cid Corman; « The Infinite » tr. by Irma Brandeis; « The Evening of the Holyday » tr. by John Tagliabue; « To the Moon » tr. by Muriel Kattel; « To Himself » tr. by Cid Corman; « To Sylvia » tr. by Harry Duncan; « The Setting of the Moon » tr. by Harry Duncan; « La Ginestra » tr. by Keith Botsford. *Prose*: Dalle *Operette Morali*, dalle *Lettere*, dai *Pensieri* a cura di W. F. Weaver; « Leopardi, a Biographical Sketch » di W. F. Weaver; « Leopardi, Pioneer among Exiles » di Theodore Weiss.

<sup>2</sup> *Ivi*, pag. 5.

inglese<sup>3</sup>, fin da quando il discepolo del Reccanatese, come è stato definito il poeta James Thomson, autore di *The City of Dreadful Night*, ne tradusse mirabilmente le prose<sup>4</sup>, a cui seguirono innumerevoli versioni sparse<sup>5</sup>, tra cui le più recenti e complete sono quelle di G. L. Bickersteth<sup>6</sup>, R. C. Trevelyan<sup>7</sup>, e infine quelle poetiche di John Stubbs<sup>8</sup>; mentre la biografia della Marchesa Origo<sup>9</sup> rendeva popolare, intorno al 1935, la sua figura) non è certamente immotivata l'indignazione del Weiss e dei suoi collaboratori per l'ignoranza dimostrata dai compatrioti in merito a colui che il Weiss indica più volte come « un altissimo poeta... dopo Dante uno dei maggiori poeti dell'umanità ».

Se infatti l'opera di Leopardi non è familiare al lettore d'oltre Atlantico come quella di un De Vigny o di uno Heine, ciò non è da attribuirsi alla mancanza di interesse critico o di traduzioni, ma alla difficoltà, direi impossibilità di rendere nella lingua inglese, e quindi accessibile al lettore inglese, la lingua di Leopardi, così dimessa e semplice in apparenza, così priva di superficiale movimento, di trama esteriore, d'immagini insolite,

<sup>3</sup> Lo studio di Sainte-Beuve, pubblicato nel 1844, destò l'interesse francese e tedesco per il nostro poeta che si rifletté in Inghilterra in un primo articolo, anonimo e informativo, sul *Frazer's Magazine* (Dicembre 1848, pp. 659-669), seguito due anni dopo dal saggio dell'eminente statista William Gladstone, ora raccolto in *Gleanings*, vol. II, pp. 65-129.

<sup>4</sup> Sotto l'influsso del saggio del Gladstone, il Thomson tradusse mirabilmente, tra il 1865 e il 1870, i *Dialoghi* e vari *Pensieri* che, insieme a uno studio biografico e a poche pagine critiche, in cui si sviluppava il parallelo tra Pascal e Leopardi, vennero pubblicati postumi da Bertrand Dobell.

<sup>5</sup> Altre versioni inglesi sono: le prose tradotte da Charles Edwardes (1882); e da Patrick Maxwell (1895), con uno studio filosofico su Schopenhauer e Leopardi; le poesie tradotte da J. M. Morrison (1900), F. H. Cliffe (1903), Sir Theodore Martin (1905), Francis Brooks (1909).

Un tentativo isolato d'interpretare la poesia del testo, che per molti versi s'avvicina alle « imitazioni » di Lowell, rimanendo tuttavia a nostro giudizio inferiore, è la versione di « *Sopra il Ritratto di una Bella Donna* » ad opera di Ezra Pound, e ora raccolta in *The Translations of Ezra Pound*, London, 1954.

<sup>6</sup> G. L. BICKERSTETH, *The Complete Poems of Giacomo Leopardi*, Cambridge University Press, 1923.

<sup>7</sup> R. C. TREVELYAN, *Poems of Giacomo Leopardi*, Cambridge University Press, 1941.

<sup>8</sup> J. HEATH-STUBBS, *Poems From Giacomo Leopardi*, John Lehmann, London, 1946.

<sup>9</sup> IRIS ORIGO, *Leopardi*, Oxford University Press, 1935.

di violenza, di soprusi; tutta affidata, invece, al ritmo profondissimo di raccolta emozione, che si serve in uguale misura dei silenzi come delle parole, e tanto spesso fa della parola una roccia tra due abissi. Perchè la poesia di Leopardi potesse venire compresa come tale, senza che vi fosse la necessità di ricorrere al registro retorico della tradizione miltonica<sup>10</sup> per darle dignità di letteratura in una traduzione, occorre la mediazione del tutto insperata di un interprete che sapesse ridare voce a quel silenzio: e fino ad oggi, malgrado i tanti e i tanto pregevoli tentativi, in special modo su composizioni isolate, nulla di simile era avvenuto. Oggi alcune poesie di Leopardi — *L'Infinito*, *A Silvia*, *Il Sabato del Villaggio* — ci tornano in inglese con una musica molto vicina a quella dell'originale: soprattutto ritornano vive, con una loro precisa consistenza di organicità poetica, per opera di uno dei maggiori scrittori americani del nostro tempo, Robert Lowell<sup>11</sup>.

Lowell era forse il poeta più adatto a far riaffiorare nel linguaggio della poesia americana d'oggi (si badi: per la sua qualità sperimentale, e per i risultati acquisiti, rappresentativa in gran parte del linguaggio della poesia odierna) la voce di Leopardi. Alla violenza d'immagini e di pensiero, alla capacità di animare una forte struttura emotiva, l'autore di *Life Studies* unisce una raffinata sensibilità ai trapassi più sottili, impercettibili, rivelando insieme a una vera maturità di linguaggio quell'*esprit de finesse* che il tempo chiede al poeta, anche nel colmo del più sregolato furore, come il prezzo necessario della sopravvivenza. Queste doti, naturali e acquisite, permettevano al Lowell più che ad ogni altro, d'accostare un poeta come Leopardi non più sulla linea forzata di una interpretazione wordsworthiana, per quanto per molti riguardi giustificata, sia dal punto di vista della semplicità ed economia del linguaggio che per certi aspetti stilistici e tematici (la nitidezza del rapporto pensiero-visione, la memoria...); ma su una linea più naturale, assai più moderna,

<sup>10</sup> Vedi J. HEATH-STUBBS, « Introduction » a *Poems From Leopardi*, cit., p. 15.

<sup>11</sup> Le tre « imitazioni » sono inedite e vengono qui pubblicate per la prima volta con il permesso dell'autore.

quale può essere quella di un Hölderlin, nel quale la semplicità della parola è sempre il dominio di furore e tormento, e perfino di un Hopkins, in cui spesso l'intimità d'espressione s'offre come un fiore perfetto sorto in un conflitto di natura cosmica.

Considerando queste premesse, che intendevano chiarire l'unico rapporto possibile tra i due poeti in una deliberata assunzione di « modernità », non c'era da aspettarsi una traduzione letterale, non c'era naturalmente da aspettarsi una trascrizione puramente semantica del testo leopardiano. E per onestà, o per modestia, Lowell ha voluto intitolare le sue versioni: imitazioni, *Imitations*. Perfino nel titolo è evidente l'omaggio a Leopardi, e la difesa, al tempo stesso, di una qualità e validità creativa delle versioni.

L'imitazione si distingue dalla traduzione perchè lascia libero pregiudizialmente il poeta di sviluppare nella nuova lingua le ragioni più intime di un testo<sup>12</sup>. Mentre il traduttore è legato alla fedeltà formale della parola com'è giunta a lui, il poeta che tenta l'imitazione cerca di attingere alle radici più lontane, e più profonde, alla vera essenza dell'ispirazione del testo originale. Mentre il traduttore è fisso alla puntualità del testo, il poeta che imita cerca di scavare e « conoscere » completamente la situazione fondamentale, iniziale, e la sviluppa, nel chiuso della propria lingua, con una fedeltà a tale situazione che a volte, e assai spesso, sfida il rispetto per il suo sviluppo nello stesso testo originale. In altri termini, la parola che ne deriva non è mai tradotta, ma sempre ricreata, e prodotta sempre in relazione a una coerenza creativa che si viene rivelando nel corso della imitazione. Naturalmente, unica e imprescindibile condizione di tale tentativo è che l'imitazione sia fatta da un poeta, ossia con un preciso intento di poesia. Da ciò, e non dal desiderio, che nelle mani d'un comune traduttore si farebbe soltanto velleitario, di cambiare o di migliorare il testo, deriva la rilevante infedeltà verbale, la quale, è ovvio, non potrà essere

<sup>12</sup> Abbiamo avuto modo di approfondire queste considerazioni nello studio introduttivo al volumetto *Poesie di Montale Tradotte da Robert Lowell* (Edizioni della Lanterna, Bologna, 1950); e nei saggi « Imitazioni di Lowell da Montale » in *Europa Letteraria* e « Traduzione, Imitazione, Poesia » in *Aut-Aut*.

un criterio, una misura di validità del tentativo. Tale misura sarà da cercarsi piuttosto nell'intimità nuova della poesia, nel suo valore totale: che cioè essa riesca in qualche modo a rendere con la stessa evidenza dell'originale sia pure per vie equivalenti, quel valore potenziale che era già nella situazione prima della poesia, nella sua ispirazione.

Si può verificare, quanto si è detto, confrontando alcune versioni dell'*Infinito* con l'«imitazione» che ne ha dato il Lowell. Lasciando da parte la traduzione contenuta nelle poesie complete a cura di G. L. Bickersteth, che ha sacrificato il senso poetico alla rigidità e all'ampollosità d'un linguaggio nella tradizione di John Milton, due tra le migliori versioni sono quelle di John Heath-Stubbs e di Irma Brandeis<sup>13</sup>. Più fedele, la traduzione del Heath-Stubbs rimane tuttavia lontana dall'originale soprattutto nell'interpretazione del valore isolato della parola, quando cioè l'improvvisa intensità dell'espressione dà maggior rilievo alla pausa lunga in cui s'affonda la parola: è il caso dei versi 4-7, che lo Heath-Stubbs rende:

*Sitting and gazing*  
*I fashion in my mind what lie beyond —*  
*Unearthly silences, and endless space,*  
*And very deepest quiet; until almost*  
*My heart becomes afraid.*

Si sente subito lo sforzo di esprimere il sentimento leopardiano; le parole sono approssimative, nessuna in fondo è insostituibile; quel «fashion» non ci convince, quasi esprima un lezioso manierismo che non è affatto in Leopardi; casuali sono pure gli aggettivi che dovrebbero rendere «interminati» e «sovrumani»; sciatto, e come può esserlo Leopardi?, la «very deepest quiet»; assolutamente inadeguato, per molti gradi di intensità espressiva, «until almost | My heart becomes afraid».

<sup>13</sup> JOHN HEATH STUBBS, *op. cit.*, p. 17; IRMA BRANDEIS, *cit.*, p. 21.

I decasillabi di Irma Brandeis sono più regolari e fluidi — corrispondono in numero ai versi dell'originale, mentre Heath-Stubbs li ha ridotti a quattordici. Ma mi sembra di avvertire nella versione della Brandeis una maggiore nitidezza di linguaggio, una maggiore aderenza espressiva alla parola leopardiana:

*Always this lonely hill was dear to me  
and dear this edge that in so wide a sweep  
shuts out the far horizon from my view.  
But as I sit and gaze the inward mind  
perceives infinity of space outlying this,  
and superhuman silence, and a world  
in deepest quiet bound; at which my heart  
is thrilled with fear. And when I hear the wind  
go storming through these leaves, then I compare  
that infinite silence to this flying voice;  
and I recall the eternal seasons dead  
and all the living seasons of our time  
whose speech is at my ear. And so  
in this immensity my thought is drowned;  
and to be wrecked in such a sea is sweet.*

Indubbiamente la Brandeis ha sentito il valore delle lunghe pause, ha capito il *tempo* personalissimo della parola leopardiana: ci sembra tuttavia che abbia voluto andare oltre la traduzione e raggiungere la parafrasi, la chiarificazione, il commento dello stato d'animo espresso nell'*Infinito*. Tale commento ha una sfumatura femminile, troppo dolce forse per la tagliente severità leopardiana. Come spiegare altrimenti quel « *thrilled* » che suona stridulo, come un grido di fanciulla, e quell'ultimo aggettivo « *sweet* » che rimane, con la sua lunga pronuncia, a sigillare la musica del sonetto; mentre in Leopardi il « dolce » è, sì, importante, ma viene sommerso nell'onda ampia e fonda del verso che si chiude con l'immagine di una infinità di mare. Meglio forse, ma sempre tuttavia greve e macchinosa, la soluzione data dallo Heath-Stubbs:

*And thus it is  
In that immensity my thought is drowned:  
And sweet to me the foundering in that sea.*

Confrontando queste versioni con il tentativo di Robert Lowell, possiamo facilmente stabilire, dopo quanto s'è detto più sopra a proposito della « imitazione », un criterio discriminante che rende assolutamente inconciliabili le diverse posizioni dei traduttori. Gli uni, dal Bickersteth al Heath-Stubbs e alla Brandeis, hanno assunto il testo dentro precisi confini d'obiettività, rifiutando qualsiasi interferenza personale, che non fosse in qualche modo giustificata dalla parola leopardiana. Lowell, al contrario, non riconosce, non ammette confini di sorta tra il testo e la resa; non concepisce nemmeno per un istante una possibile oggettività; il suo rapporto è diretto, non con il testo, ma con Leopardi stesso, in ciò che il testo ha di esplicito e di potenziale; e non pone confini tra l'esperienza che è alla base della versione leopardiana e l'esperienza che è alla base della sua stessa lettura. Da un lato Lowell tenta di penetrare l'essenza della poesia individuando in un preciso appunto musicale la sua origine segreta e volgendo quindi ogni sforzo a fissare, sopra ogni altra cosa, la linea di sottile melodia di cui è composta. Dall'altro, porta tutta la sua violenza di partecipazione soggettiva alla visione offertagli da Leopardi: il poeta americano non descrive ciò che l'italiano ha visto o sentito, ma è lì, in carne ed ossa, e subisce sul colle leopardiano la stessa violenza d'infinito. Nelle numerose versioni la poesia era apparsa fino ad oggi al lettore anglosassone come una bella variazione petrarchesca, ripresa da un romantico, sui motivi della solitudine, della natura, dell'infinito che, secondo la regola del tempo, « malgré moi me tourmente ». Il fallimento delle versioni passate era dovuto allo inganno comune dei traduttori, che si erano limitati al puro valore semantico della parola, distratti o incapaci di travasare l'aria sottile, la musica, ossia il vero corpo della poesia leopardiana. Lo Heath-Stubbs e la Brandeis ne avevano avvertito la necessità, e perciò le loro versioni, in particolare quella della seconda, non sono da considerarsi spregevoli. Ma è la parola di Lowell che, con tutta la sua apparente infedeltà, s'avvicina e a tratti s'identifica completamente alla poesia del testo originale, appunto perchè egli ne dimentica l'immediata esistenza obiettiva e lo rivive quasi fosse lui stesso a comporlo. Tra Leopardi e

Lowell saranno trascorse stagioni decisive per ciò che riguarda l'esplorazione e l'approfondimento teorico della lirica: Baudelaire, i Simbolisti, Rilke, Pound, Valéry, Eliot, Montale<sup>14</sup>. L'essenza della poesia leopardiana è nel ritmo, nella musica che regge la visione: e questo altro non è se non l'intensità, il bruciare dell'emozione che s'impadronisce della parola, la richiede e la colloca imperiosamente dandole quel segno d'inevitabilità, d'insostituibilità che è segno della più grande poesia. Ed è appunto la musica di questa raccolta emozione che Robert Lowell vuole imprigionare nella sua lingua e restituire viva al lettore della sua terra.

Un'analisi dell'imitazione non può prescindere dalla personalità, dalla particolare natura poetica di Lowell come è stata espressa nella sua stessa poesia<sup>15</sup>. Ma limitandoci al testo di questa nuova composizione, troviamo del Lowell di *Life Studies*, la sua più recente e forse finora la sua maggiore raccolta, la stessa forza pacata, la stessa violenza risolta in semplicità di linguaggio, d'un linguaggio che s'affonda nel quotidiano, in una esperienza attuale e viva: e infine, quel motivo di stoica rassegnazione e accettazione del reale qual esso è, senza diaframmi metafisici, che è forse l'aspetto più rilevante dell'ultima raccolta.

### *The Infinite*

That hill pushed off by itself was always dear  
to me and the hedges near  
it that cut away so much of the final horizon.  
When I would sit there lost in deliberation,

<sup>14</sup> È significativo che tra le « imitazioni », per la maggior parte inedite, di Lowell, che ce ne ha fornito copia manoscritta, vi siano poesie di: Der Wilde Alexander, Hebel, Heine, Baudelaire (ben 12), Rimbaud, Rilke, Valéry, Saba, Ungaretti, Montale (10 poesie), Pasternak, oltre, naturalmente, alle tre imitazioni di Leopardi.

<sup>15</sup> Vedi: ROLANDO ANZILOTTI, *Poesie di R. Lowell*, Firenze 1955, e i saggi di A. RIZZARDI, « Poesia di Robert Lowell », in *La Condizione Americana*, Bologna 1959; e di A. LOMBARDO, « La Poesia di Robert Lowell » in *Realismo e Simbolismo*, Roma, 1957, e « La Poesia di Robert Lowell », in *La Ricerca del Vero*, Roma, 1961. Le acute conclusioni del Lombardo, a pag. 400 del secondo volume citato, chiariscono il nuovo paesaggio interiore di *Life Studies*, poesie che in ordine di tempo precedono immediatamente o accompagnano le imitazioni di Lowell.



I reasoned most on the interminable spaces  
 beyond all hills, on their antediluvian resignation  
 and silence that passes  
 beyond man's possibility.  
 Here for a little while my heart is quiet inside me;  
 and when the wind lifts roughing through the trees,  
 I set about comparing my silence to those voices,  
 and I think about the eternal, the dead seasons,  
 things here at hand and alive,  
 and all their reasons and choices.  
 It's sweet to destroy my mind  
 and go down  
 and wreck in this sea where I drown.

Degno particolarmente di nota è l'andamento spezzato, diseguale, reso da un alternarsi di versi brevi e lunghi, in apparenza totalmente dissimili dal fluire omogeneo degli endecasillabi leopardiani; in apparenza, perchè il ritmo leopardiano è appunto contrassegnato dal rappersersi dell'espressione intorno a singole parole, con lunghissime pause interne al verso e improvvise fortissime scansioni. Il ritmo esteriore del metro irregolare di Lowell, a un più attento esame, sembra coincidere proprio con quel ritmo tutto particolare, dal primo verso, lungo e teso, che rimodella l'apertura ritmica leopardiana, con la lunga sillaba finale, il secondo verso brevissimo, e lo strappo causato dalla separazione del pronome nel terzo verso, accresciuto dalla inattesa rima tra i primi due versi; quindi l'estrema lunghezza del terzo verso che par rendere l'immensità dello spettacolo naturale, accentuato dalla interruzione della siepe. Da questo avvio il ritmo si snoda riproducendo l'intima musica dell'originale; si snoda fedelmente, malgrado la parola e l'immagine siano a volte diversissime. Così l'«ermo» del primo verso può divenire «*pushed off by itself*» — era semplicemente «*lonely*» nelle due traduzioni di cui s'è detto sopra — fornendo il tono d'intima, attuale, forse antiletteraria meditazione che domina tutta la poesia. Altra variazione di Lowell è quel rapportare al passato quella che in Leopardi è una descrizione al presente, fino al quinto verso. Un'interpolazione, espressa con naturalezza, è quel «*lost in deliberation*», legato alla situazione, che

si svilupperà nei versi successivi, di meditazione e di resa dinanzi all'infinito; e così pure la « *antediluvian resignation* », che rende la « profondissima quiete » leopardiana infinitamente più significativa di qualsiasi traduzione letterale (e s'è visto come i due traduttori si siano mal destreggiati con quello scoglio), e infonde un immediato sentimento dell'intemporale rassegnazione al silenzio, al destino d'ogni cosa creata in un cosmo più antico del mondo biblico o cristiano. Quel sesto verso, lunghissimo, regge i due brevissimi che seguono e traducono, in una riduzione al limite della prosa, i « sovrumani silenzi »:

and silence that passes  
beyond man's possibility

con un felice alternarsi di rime e di assonanze. Nel flusso della « musica d'infinito », che Lowell tenta di ricreare, sembra naturalissima la variazione che il poeta americano dà dei versi:

ove per poco  
il cor non si spaura.

Il significato è esattamente opposto nei due poeti:

Here for a little while my heart is quiet inside me,

ma, se si guardi bene, gli estremi psicologici s'identificano nella sensazione di piacere/sgomento del *cupio dissolvi* dinanzi allo infinito. A parte altri particolari, degna di rilievo è l'improvvisa identificazione del silenzio sovrumano dell'infinito con il silenzio della meditazione del poeta, il quale confronta

.....my silence to those voices,

le voci del vento che stormisce tra le piante, e quindi rapporta tutto l'infinito temporale, il passato, « le morte stagioni, e la presente / e viva » al *suo* muto meditare, conferendo alle espressioni successive, e in particolare a quella che, sottratta a questa luce, sembrerebbe estremamente prosaica,

and all their reasons and choices

un pungente va'ore d'esperienza personale e attuale. La voce della presente stagione è ora il frastuono, l'insensato disordine della vita moderna, che preme sulla quiete profondissima ma provvisoria (*for a little while my heart is quiet inside me*) nel cuore e nella mente del poeta; e il naufragio nell'infinito, che è del Leopardi, sembra qui trasformarsi in un crudele e deliberato suicidio dei sensi e della mente. Guardando alla imitazione leopardiana come a una composizione a sé, si noterà quel progressivo urgere verso una tale consumazione, in un rapido susseguirsi di rime, in un rappersersi del discorso, che non si cura più di restare fedele all'originale ma deve concludersi nel cerchio ormai serrato della sua coerenza. E sotto questo aspetto nulla infonde il senso del voluto auto-annientamento più di quel rapido ritorno dell'immagine (*and go down ...wreck ...down*) sigillata dal lungo suono della rima finale.

Di tutta la musicale leggerezza e nitidezza d'immagine, scaturite dall'intensità emotiva che accompagna la visione e dal linguaggio che giunge a racchiudere tale intensità nella parola perfetta, qualsiasi versione in altra lingua de *Il Sabato del Villaggio* non è riuscita a preservare che alcuni quadretti oleografici, oscillanti tra il lezioso (« un mazzolin di rose e di viole ») e il realismo bozzettistico (le filatrici, il gioco dei fanciulli, il ritorno del zappatore, il lavoro del legnaiolo), il tutto tenuto insieme da un'osservazione « morale » (« questo di sette è il più gradito giorno ») che, avulsa dal contesto poetico e della severa e accorata parola di Leopardi, acquista un tono sentenzioso di effetto sgradevole. Si leggano le traduzioni del Bickersteth, del Trevelyan, del Heath-Stubbs, del Kay, e a ogni verso, a ogni parola — per quanto fedeli — si avvertirà inevitabilmente che Leopardi ha voluto dire tutt'altra cosa. Ciò che manca, dunque, nell'involucro verbale è la poesia: quella ripetizione di parole in altra lingua è puramente passiva, non possiede lo stimolo che possa farci immedesimare nell'intuizione del poeta, e al contrario disperde le nostre sensazioni su piani minori, distanti, opposti.

Dinanzi alla infedelissima « imitazione » di Lowell ritroviamo intatta, raggiunta per altre vie, la visione leopardiana, insieme a un pungente sentimento dell'esistenza, che è di Leopardi ed è anche di Lowell, genuino, quasi vissuto o creato per la prima volta.

*Saturday Night in the Village*

The day  
is ready to close;  
the girl takes the downward  
path homeward from the vineyard,  
and jumps from crevice to crevice  
like a goat, as she holds a swath  
of violets and roses  
to decorate her hair and bodice  
tomorrow as usual for the Sabbath.

Her grandmother sits,  
facing the sun going out,  
and spins and starts to reason  
with the neighbors, and renew the day,  
when she used to dress herself for the holiday  
and dance away  
the night — still quick and healthy,  
with the boys, companions of her fairer season.

Once again the landscape goes brown,  
the sky drains to a pale blue,  
shadows drop from mountain and thatch,  
the young moon whitens.

As I catch  
the clatter of small bells,  
sounding in the holiday,  
I can almost say  
my heart takes comfort in the sound.  
Children station their pickets  
and sentinels,  
and splash round and round  
the village fountain.  
They jump like crickets,

and make a happy sound.  
 The field-hand,  
 who lives on nothing,  
 marches home whistling,  
 and gloats on the day of idleness at hand.

Then all's at peace;  
 the lights are out;  
 I hear the rasp of shavings,  
 and the rapping hammer  
 of the carpenter, working all night  
 by lanternlight —  
 hurrying and straining himself  
 to increase his savings  
 before the whitening sunrise.  
 This is the most kind  
 of the seven days; tomorrow, you will wait  
 and pray for Sunday's boredom and anguish  
 to be extinguished  
 in the workday's grind  
 you anticipate.

Lively boy,  
 the only age you are alive  
 is like this day of joy,  
 a clear and breathless Saturday  
 that heralds life's holiday.  
 Rejoice, my child,  
 this is the untroubled instant.  
 Why should I undeceive you?  
 Let it not grieve you,  
 if the following days are slow to arrive.

Sembra che il poeta di *Life Studies* sia riuscito a cogliere l'emozione profonda sottesa alle immagini e alla musica della parola, e sia riuscito a dominarla in un linguaggio terso e preciso, aderente cioè al sentimento disincantato, e nondimeno doloroso, che dà il tono a tutta la composizione. Anche Lowell, come Leopardi, s'è abbandonato a un ritmo libero del verso, a un flusso sciolto di rime (rime al mezzo, rime impreviste), a un alternarsi di versi lunghi e brevi dettati da una misura tutta

interiore. La libertà nella ricreazione delle immagini, si avverte, pare imposta dalla fedeltà a ragioni interne strettamente legate alla qualità dell'emozione. Così, nella prima strofe, la fresca immagine della « donzelletta », nell'italiano di Leopardi espressa dalla scelta e dalla collocazione della parola nel verso, rivive nell'inglese di Lowell ancor più espressiva per l'aggiunta, apparentemente arbitraria:

the girl takes the downward  
path homeward from the vineyard,  
and jumps from crevice to crevice  
like a goat...

Si è detto apparentemente arbitraria, e ci sembra superfluo insistere sulla necessità che ha il Lowell di servirsi di qualsiasi via traversa per giungere là dove la traslitterazione, per quanto accorta, è rimasta assai indietro. Una volta concessa, in nome di un risultato di poesia, la più ampia libertà d'invenzione, non ci si potrà più porre problemi di arbitrio. Come abbiamo detto, il risultato finale ci porta assai più vicino alla intuizione leopardiana di quello che possa fare una fedeltà immediata, sì che una concordanza di termini, e perfino una sovrapposizione di figure nelle singole immagini, diviene impossibile. Ma è proprio nel rilevare le discordanze tra i due testi che balza agli occhi l'arte del poeta americano, tesa a restituire vita alla parola nel trapasso fra i due mondi linguistici.

Nella seconda strofa del testo inglese, la « vecchierella » (immagine come altre di questa canzone, distillata dal Petrarca: « Levata era a filar la vecchiarcella ») è collegata alla giovinetta, « *her grandmother* », aggiungendo in tal modo una ragione perchè venga rappresentata « a filar con le vicine », eliminando quel sapore oleografico che l'immagine invece possiede nelle altre versioni. Ma se Lowell spesso estende l'immagine, altre volte la scorcchia, cercando effetti di economia e di rapidità che pure sono tanto frequenti in Leopardi. Si confronti ad esempio l'inizio di quella che è, in Lowell, la terza strofe:

Darkens the air, the sky  
Takes on a deeper blue, and shadows fall

Cast by the roofs and hills  
Beneath the whiteness of the rising moon.

con i versi equivalenti resi dal Heath-Stubbs, la cui versione è di gran lunga la migliore tra quelle « fedeli »:

Darkens the air, the sky  
Takes on a deeper blue, and shadows fall  
Cast by roofs and hills  
Beneath the whiteness of the rising moon.

Un paesaggio di cartapesta, perfetto nella sua perfezione assurda di colori quanto nella assurda perfezione metrica. Se si esaminano da vicino due espressioni tra le più belle di questo passo:

torna azzurro il sereno...  
al biancheggiar della recente luna

si vedrà bene come Lowell ne abbia colto la trasparente bellezza, mentre Heath-Stubbs le risolve o realisticamente (*Takes on a deeper blue*) o con un rigido cliché letterario (*Beneath the whiteness of the rising moon*), sosia che non possiede la vitalità di colui di cui ricalca i lineamenti. Lowell coglie la tenerezza dell'ora, il trascolorare del cielo, la pungente realtà della prima luna:

the sky drains to a pale blue..  
the young moon whitens.

con un linguaggio che è terso e preciso perchè domina e rivive un sentimento genuino.

Si potrebbero, dopo questi, moltiplicare gli esempi, e controllare parola per parola l'interpretazione data da Lowell al testo: la dilatazione dell'immagine dei fanciulli che giocano intorno alla fontana saltando « *like crickets* », l'interpretazione della veglia del legnaiuolo, ritratta con sottile realismo; e infine la riflessione, contenuta nelle due ultime strofe, sul chiudersi di questo giorno, totalmente priva di qualsiasi inflessione moralistica, ma nata spontaneamente dinanzi alle immagini della vigilia della festa e nutrita di un'attualità realistica che la rende

concreta, semplice, umana. La stessa « festa » non è vista in astratto, ma rappresentata concretamente, con un linguaggio che non s'allontana dall'uso quotidiano; e quel che in Leopardi era un'espressione semplice e accorata:

diman tristezza e noia  
recheran l'ore, ed al travaglio usato  
ciascuno in suo pensier farà ritorno

trova un equivalente in una specie di prosa drammatizzata, fortemente realistica:

tomorrow, you will wait  
and pray for Sunday's boredom and anguish  
to be extinguished  
in the workday's grind  
you anticipate,

in cui Lowell sviluppa e interpreta modernamente quanto vi è di potenziale nella riflessione leopardiana. L'ultima strofe merita una particolare attenzione. Il « garzoncello scherzoso » diviene « *lively boy* », più genuino della versione letterale usata dal Heath-Stubbs; l'età fiorita (« *this your flowering time* » in Heath-Stubbs, letteraria quanto falsa) è detta « *the only age you are alive* », in cui si paragona la vita del fiore, la sua brevità e la sua unicità, all'adolescenza; la bellissima resa di « giorno chiaro, sereno » con « *a clear and breathless Saturday* »; « stato soave, stagion lieta è cotesta » diviene, quasi per amara imposizione del pensiero, « *this is the untroubled instant* »; la frase « altro dirti non vo' » è interpretata nel suo valore più preciso, realistico, con un tono volutamente prosaico, « *why should I undecieve you?* »; e infine, la versione quasi letterale dell'ultimo verso, sempre tuttavia trasferita sul piano d'un linguaggio dimesso e quotidiano. Ancor più importante delle parole, delle frasi, della soluzione singola, è il movimento di queste due strofe, il filo ritmico che le regge, il gioco lievissimo di rime e di assonanze; la musica infine, non più l'incerta parodia che è nella traduzione, ma il fantasma che incarna lo svolgersi di un'emozione genuina e profondissima.



La stessa resistente unità musicale troviamo nella bellissima e infedelissima versione di *A Silvia*, un'unità che dà alla imitazione di Lowell la potenza di una nuova sorprendente poesia. In *A Silvia* le discordanze immediate si fanno sempre più evidenti, la parola di Lowell tende continuamente a inseguire un significato d'emozione, ed estende o aggiunge particolari e spesso immagini del tutto nuove — alcune del tutto ingiustificate rispetto al testo leopardiano, motivate soltanto dal flusso in cui si modella il nuovo testo. Alla parola dell'originale si aggiunge o si sostituisce l'interpretazione, l'approfondimento, a volte un portare a enunciazioni estreme quanto nel testo è appena accennato. Il risultato ci sembra davvero sorprendente:

*Sylvia*

Sylvia, do you remember the minutes  
in this life overhung by death,  
when beauty flamed  
through your shy, serious meditations,  
and you leapt beyond the limits  
of girlhood?

Wild,  
lightning-eyed child,  
your incessant singing  
shook the mirror-bright cobbles,  
and even the parlor,  
shuttered from summer,  
where you sat at your sewing  
and such girlish things —  
happy enough to catch  
at the future's blurred offer.  
It was the great May,  
and this is how you spent your day.

I could forget  
the fascinating studies in my bolted room,  
where my life was burning out,  
and the heat  
of my writings made the letters wriggle and melt

under drops of sweat.  
 Sometimes, I lolled on the railing of my father's house,  
 and pricked up my ears, and heard the noise  
 of your voice  
 and your hand run  
 to the hum of the monotonous loom.

I marvelled at the composed sky,  
 the little sun-gilded dust-paths,  
 and the gardens, running high  
 and half out of sight,  
 with the mountains on one side and the Adriatic  
 far off to the right.

How can human tongue  
 say what I felt?  
 What tremendous meaning, supposing,  
 and light-heartedness, my Sylvia!  
 What a Marie-Antoinette

stage-set  
 for life and its limits!  
 When I think of that great puff of pride,  
 sour constrictions choke me,  
 I turn aside to deride  
 my chances wrenched into misadventure.  
 Nature, harsh Nature,  
 why will you not pay  
 your praise today?  
 Why have you set  
 your children a bird-net?

Even before the Sirocco had sucked  
 the sap from the grass,  
 some undiagnosible disease  
 struck you and broke you —  
 you died, child,  
 and never saw your life flower,  
 or your flower plucked  
 by young men courting you  
 and arguing their love  
 on the long Sunday walk —  
 their heads turned and lost  
 in your quick, shy talk.

Thus hope subsided  
 little by little;

fate decided  
 I was never to flower.  
 Hope, dear comrade of my shrinking summer,  
 how little you could keep  
 your colors! You make me weep.  
 Is this your world?  
 These, its diversions, its infatuations,  
 its accomplishments, its sensations,  
 we used to unravel together?  
 You crumbled away at the first  
 advances of truth;  
 the grave  
 is the final, shining milestone  
 you had always been pointing to  
 with such insistence  
 in the undistinguishable distance.

Anche per *Sylvia*, come e più che per le precedenti, vale quanto si è detto più sopra: tanto più ora, che il poeta pare si sia identificato con il sentimento e la situazione della poesia al punto da dimenticare il testo originale. Ma se si confronta ancora una volta questa versione con quella data dagli altri traduttori, in particolare dal Heath-Stubbs che di essi resta forse il migliore, ci accorgiamo nuovamente che l'infedeltà del Lowell è retta da un'ambizione più alta, e che il suo obiettivo ha in sé una sostanza di poesia leopardiana tanto maggiore di quello degli altri. A ogni frase siamo stupiti, perplessi, e infine vinti dalla violenza che il poeta americano reca alla parola di Leopardi: ma nessuno, alla fine, potrà negare che aver isolato il « mortale » nel secondo verso con l'allucinante « overhung by death » — cosa a cui non ha pensato alcun traduttore —, o l'aver visto la bellezza della fanciulla (al posto dell'intraducibile verso italiano) risplendere come una fiamma, siano intuizioni preziose di poeta, e così pure la resa dolcissima della fine della terza strofe:

I marvelled at the composed sky  
 the little sun-gilded, dust paths,  
 and the gardens, running high

and half out of sight,  
 with the mountains on one side and the Adriatic  
 far off to the right.  
 How can human tongue  
 say what I felt?

Il suono inglese di questi versi, in cui brilla il nome del mare — si pensi alla sua pronuncia, luminosa e fiabesca in quella lingua — condensa mirabilmente il sentimento della giovinezza dipinta nella memoria e la tenerezza di un amore d'adolescente. E son proprio questi versi a dare l'avvio più sfrenato alla fantasia del Lowell, che nei successivi pare seguire un proprio slancio, rivelare un suo mondo interiore altrettanto accorato e delicato che quello leopardiano. Il linguaggio è quello tipico di *Life Studies*, l'immagine:

What a Marie-Antoinette  
 stage set  
 for life and its limits!

è familiare al lettore della sua poesia, che accosta la linea sottile, delicatamente settecentesca (vedi *Mother Marie Thérèse*, e altre) alla più esasperata violenza di visione e d'emozione, la parola lievissima all'espressione prosaica, « parlata », senza paura del termine scientifico, della parola sfruttata e greve (« puff of pride », « undiagnosible disease », « diversions », « infatuations », ecc.), alleggeriti improvvisamente nella visione realissima e delicata di un'immagine domenicale:

...young men courting you  
 and arguing their love  
 on the long Sunday walk —  
 their heads turned and lost  
 in your quick, shy talk.

L'ultima strofe è modellata con grande maestria, in un alternarsi di versi lunghi e brevi, in un crescendo di tono per cui ci aspetteremmo alla fine un impennarsi, retorico e sentimentale, della parola. Qui notiamo non solo l'aderenza, ma la lezione del testo leopardiano: nel dominare l'emozione, nel renderla trasparente

con l'immagine, nel distillarla in un fluire terso di musica. Gli ultimi quattro versi di Leopardi ci paiono resi con lo stesso rigore di una nuova poesia, in cui ritmo, rima, scelta della parola (per quest'ultima, si noti il « *crumbled away* » per « cadesti », « *first advances of truth* » per « all'apparir del vero »: in cui ci sembra di verificare un rapporto immediato di fedeltà verbale e poetica) non potrebbero essere più esatti. I due versi finali sigillano mirabilmente tutto il movimento e il significato della poesia: con la forte rima e la fortissima accentuazione di polisillabi. Il « di lontano » del Leopardi trova con « *in the undistinguishable distance* » il significato preciso, a cui hanno concorso collocazione e suono e accentuazione, per rappresentarci la figura della fanciulla, della felicità primaverile, che dilegua nella morte.

ALFREDO RIZZARDI