

«S'io fossi poeta, / un poeta gentile, canterei / per gli occhi vostri un sì puro cantare / quale, sul marmo bianco, l'acqua limpida»: Pietro Tripodo traduce Antonio Machado

Roberta Alviti

«La tua voce è quest'anima diffusa.
 / Su fili, su ali, al vento, a caso, col /
 favore della musa o d'un ordegno, /
 ritorna lieta o triste».

A mio padre.

1. Introduzione

Antonio Machado, nato nel 1875 a Sevilla e morto esule nel 1939 a Collioure, in Francia, è considerato uno dei maggiori poeti spagnoli del Novecento. La sua prima raccolta poetica è *Soledades* del 1903, che risente del modernismo rubendariano e dell'estetica decadentista; l'edizione definitiva dell'opera, modificata e accresciuta, porta il titolo di *Soledades, galerías y otros poemas* (1907). Segue, nel 1914, *Campos de Castilla*, considerata la più *noventayochista* delle raccolte poetiche machadiane, in virtù della centralità del paesaggio castigliano; *Nuevas canciones* (1917-1930) e *Cancionero apócrifo* (1926) segnano sia il transito verso la poesia metafisica che il riavvicinamento, in chiave profondamente intimista, alla tradizione poetica simbolista.

Machado proveniva da una famiglia tradizionalmente liberale sivigliana, una famiglia di liberi pensatori e di progressisti; viaggiò varie volte a Parigi negli anni dell'*entresiglo*. E nella capitale francese entrò in contatto con Oscar Wilde, Jean Moréas e il nume del modernismo, il nicaraguense Rubén Darío. A Madrid, il giovane Antonio aveva già avuto modo di frequentare l'ambiente letterario e teatrale: conobbe e frequentò personalità del calibro di Azorín, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez e Ramón Pérez de Ayala.

Antonio divenne prima uno studente e poi un insegnante di Lingua e Letteratura francese. Ma soprattutto e prima di tutto sentì il richiamo potente della poesia. Nel gennaio del 1903 venne pubblicato dall'Imprenta Álvarez di Madrid *Soledades*, la prima raccolta machadiana; è un volume che la critica, tuttora, non ha incertezze nel definire *modernista*. Tuttavia, il modernismo di cui Machado si fa latore è riconducibile solo in parte al modernismo ispanoamericano, o per meglio dire, *rubendariano*; rinuncia alla poderosa architettura retorica, all'opulenza lessicale, al marcato impersonalismo. È un modernismo, alla cui codificazione contribuirono anche il fratello di Antonio, Manuel e un giovane Juan Ramón, un modernismo *sub specie Hispaniae*, nel quale convergono e scolorano parnasianesimo e simbolismo.

Il modernismo machadiano, che solo in parte coincide con quello spagnolo, dal punto di vista formale predilige l'assonanza e la combinazione di versi endecasillabi e settenari e, occasionalmente, utilizza distici di alessandrini; la sua poesia, solo apparentemente semplice, in realtà ricca di echi fonici e semantici, ha un proprio personalissimo codice retorico, possiede quella che qualche anno più tardi Pío Baroja avrebbe chiamato «la retorica del tono menor». A differenza del modello *rubendariano*, il modernismo machadiano

non rinuncia alla visione della realtà circostante, ma ne fa l'oggetto attraverso il quale il poeta è capace di gettare un ponte tra presente e passato; il passato, costantemente evocato con struggente e malinconica nostalgia, è essenzialmente la sua infanzia sivigliana: si pensi all'ossessività con la quale il *limonero* del patio della *Casa de las Dueñas* ritorna nella sua poesia: «El limonero lánguido suspende», «Pobre limonero de fruto amarillo / cual pomo pulido de pálida cera» «¡El limonar florido, / el cipresal del huerto...».

Il giovane Machado, il poeta di *Soledades*, già allievo di Bergson percepisce la realtà come una stratificazione di diversi livelli temporali e diversi stati di coscienza: le «morte stagioni» ridiventano vive, e dialogano con la «presente e viva». Tutto ciò è possibile grazie a improvvisi ed epifaniche rivelazioni di tipo sensoriale: un suono appena percepito, uno scorcio solo intravisto, un lieve odore, alla maniera di una *madeleine* proustiana, lo immergono in un *déjà-vu*, in un flusso di ricordi.

Non vanno dimenticate le risonanze barocche e gongorine della sua prima produzione, che non a caso confluiscono nella raccolta che porta il titolo di *Soledades*, un omaggio al poeta cordobese Luis de Góngora, che anticipa di quasi tre decenni quello dei ragazzi del '27. E tutto ciò fa di Machado un poeta *avanguardista*. Il che, per noi lettori dalla categorizzazione semplice, è abbastanza sconcertante: da decenni Machado è stato antologizzato, è diventato un poeta studiato nelle scuole, un poeta canonico, accademico.

Già adulto, trasferitosi a Soria, vi conobbe la giovanissima Leonor Izquierdo che sarebbe diventata sua moglie nel 1909 e sarebbe morta poco dopo. Il periodo soriano gli ispirò la composizione di *Campos de Castilla*, pubblicato nel 1912, che sancì la sua definitiva consacrazione. La raccolta, nella quale il poeta, superando la tendenza allo scandaglio interiore, all'intimismo, aderì alle istanze della *Generación del 98* e mise al centro della propria osservazione il paesaggio castigliano, per lo più ostile, *adusto*, ma a volte sorprendente nella vividezza dei suoi colori, dei suoi suoni: «No será, cual los alamos cantores / que guardan el camino y la ribera / habitado de pardos ruiseñores». ¹ L'osservazione attenta, partecipe, ecologista *ante litteram*, si snoda su una linea temporale distinta da quella che marca la sua interiorità. È costante, infatti, in *Campos* la meditazione sul contrasto tra il passato glorioso della Castiglia e il suo presente miserabile senza prospettive, meditazione che si volge con frequenza

in riflessioni di tipo filosofico. Vi sono, comunque, nel volume vette liriche di grande preziosità, com'è il caso di *A un olmo seco*, del quale alcuni versi sono citati *supra*.

Dal punto di vista ideologico, non possiamo parlare di un Machado comunista, fu sempre contrario al dogmatismo filosofico e politico, ma di un uomo e di un intellettuale che fin dal 1931 difese senza tentennamenti, la *República*, la cui bandiera issò sulla sua casa di Segovia. I versi «Si mi pluma valiera tu pistola / de capitán, contento moriría», tratti dal sonetto dedicato a Lister, eroico combattente nella valle dell'Ebro, sono quelli che forse meglio illustrano gli ultimi anni della sua vita; l'impegno per la legittimità della Repubblica, l'apego a la patria, ne fecero uno dei simboli più detestati dai nazionalisti e lo condannarono ad un esilio forzato. Sua nipote Leonor più volte ha dichiarato che il poeta fu sempre riluttante all'esilio, ma la paura che qualcosa potesse accadere alla sua famiglia lo costrinse a intraprendere con i suoi parenti un lungo e accidentato viaggio a Madrid, attraverso Valencia e Barcellona, fino ad arrivare nel paesino francese di Collioure dove morì venti giorni dopo aver attraversato il confine, il 22 febbraio di 81 anni fa.

Il poeta e traduttore Pietro Tripodo (Roma 1948-1999), secondo testimonianze di familiari e amici, si avvicinò, lesse e si appassionò al poeta sivigliano intorno alla metà degli anni Settanta, tanto che ne tradusse sedici testi, rimasti inediti fino a qualche anno fa. ² Grazie all'interessamento della famiglia Tripodo i sedici testi selezionati dal *corpus* machadiano sono stati recentemente pubblicati, nel libro d'artista *Pietro Tripodo traduce Antonio Machado*, Roma, Stamperia Il Bulino, 2018. ³

I primi tredici di questi testi appartengono a *Soledades, galerías y otros poemas* (1899-1907), la prima raccolta pubblicata da Machado, raccolta che, secondo quanto segnalato precedentemente, risente delle suggestioni moderniste della poesia dell'epoca e si caratterizza senz'altro per essere la più intimista nella produzione del sivigliano; dei tre testi restanti, uno fa parte di *Juan de Mairena* (1936), una sorta di zibaldone filosofico che raccoglie «sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo», dell'eteronimo Juan de Mairena, mentre le altre due sono state pubblicate postume in diverse sedi. In ogni caso, Tripodo mostra una predilezione per testi nei quali si esaltano temi quali l'amore per la natura, il ricordo, la

nostalgia di affetti, tempi e luoghi dell'infanzia considerata un territorio inaccessibile e perduto per sempre.

Tuttavia nella suddetta raccolta non sono antologizzati i componimenti 4 (il XVI di *Soledades*), 14, 15 e 16 del *corpus* machadiano tradotto da Tripodo; per cui è plausibile ipotizzare che quest'ultimo abbia attinto i testi in questione da un'altra raccolta: in questi casi si è fatto ricorso alla raccolta curata da Giovanni Caravaggi.⁴

Inoltre, va indicato che tanto nell'edizione di Macrí che in quella di Caravaggi la presenza nel testo poetico

di una nuova strofa viene evidenziata da un rientro tipografico, *usus* che non viene adottato nei dattiloscritti di Tripodo che tramandano i 'rifacimenti' machadiani. In ultimo, segnaliamo che in alcune poesie del poeta sivigliano appare una linea di punti sospensivi che «non si computa come verso vuoto [ma che va] intesa piuttosto come segno tipografico di separazione».⁵ In questi casi, Tripodo ha optato per un diverso segno di cesura tipografica, decidendo di lasciare un rigo vuoto.

Analisi dei testi tradotti

1

La plaza y los naranjos encendidos⁶
con sus frutas redondas y risueñas.
Tumulto de pequeños colegiales
que, al salir en desorden de la escuela,
llenar el aire de la plaza en sombra 5
con la algazara de sus voces nuevas.
¡Alegría infantil en los rincones
de las ciudades muertas!...
¡Y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas! 10

Piazza, aranci accesi
di frutti rotondi, ridenti.
Squillare di piccoli collegiali
che all'uscire in disordine da scuola 5
riempion l'aria della piazza in ombra
con la gazzarra di novelle voci.
Allegria di fanciulli pei cantoni
delle morte città...
E un po' di noi di ieri che vediamo
pur sempre errare per le viete vie. 10

Il primo testo machadiano tradotto da Tripodo è una *silva-romance*, ovvero una combinazione di endecasillabi e settenari,⁷ con assonanza in *é-a*; in realtà Machado inserisce nel componimento un unico settenario, al v. 8 «de las ciudades muertas!...».

Il componimento, di chiara matrice impressionistica, intreccia finemente situazioni discordanti: il tumulto di piccoli scolari all'uscita di scuola che invade una piazza in ombra, nella quale sembra non avvertirsi la presenza di alcun essere umano. Si compone di strofe giustapposte, composte da frasi nominali per quanto riguarda le strofe 1 e 3; le strofe 2 e 4, invece, sono strofe composte da frasi verbali finite. Altro dato da segnalare è che si tratta di strofe da 2 versi ciascuno, tranne la seconda che conta invece 4 unità metriche. Le ultime due strofe, dal tono più affettivo, sono infatti frasi esclamative. Risaltano, invece, nella piazza stessa gli alberi di aranci «encendidos», cioè carichi di frutti maturi, quindi rossastri. L'aggettivo «risueñas», riferito alle arance, e la «alegría infantil» contrasta, parimenti,

con gli angoli nascosti delle morte città. La composizione si chiude con la nota personale del poeta il cui 'io' si manifesta nell'aggettivo possessivo «nuestras» e il verbo alla prima persona plurale «vemos»: uno sguardo fugace e malinconico sul passato che ancora vaga per le «calles viejas».

Nella versione di Tripodo si impiegano soprattutto endecasillabi: vv. 3, 4, 5, 6, e 10; nel 'rifacimento' si utilizzano due senari, vv. 1 e 8, un novenario, v. 2, e un dodecasillabo, v. 7. I due versi iniziali rinunciano agli articoli determinativi e all'aggettivo possessivo con un'assonanza in *è-i*. Un'assonanza *ò-a*, invece, lega i due versi centrali della seconda strofa, mentre lo stesso legame rimico, in *ò-i*, connette l'ultimo verso di questa con il primo della successiva. La misura del settenario viene mantenuta al v. 8, benché in questo caso si tratti di una forma ossitona, grazie all'inversione sostantivo-aggettivo.

L'impianto semantico e sintattico dell'ipotesto rimane sostanzialmente invariato; va segnalata, tuttavia,

una soluzione traduttiva piuttosto significativa, attraverso un cambio di categoria: il «Tumulto» machadiano diventa «Squillare», soluzione che attenua la carica semantica dell'originale. Interessanti sono altre scelte effettuate da Tripodo: l'antinomia «voces nuevas» (v. 5) / «calles viejas» (v. 10) si trasforma in «novelle voci» / «viete vie», invertendo in entrambi i casi l'ordine sostantivo / aggettivo, il che mantiene anche il parallelismo dei sintagmi. L'utilizzo di aggettivi come «novelle»

e «viete», quest'ultima allitterante con «vie», comunque desueti all'epoca della traduzione, rivestono la versione di Tripodo di una patina 'anticheggiante'. Allo stesso scopo, oltre che a necessità di aggiustamento metrico, rispondono l'utilizzo della preposizione articolata «pei» e il verbo apocopato «riempion».

Nelle ultime due strofe, Tripodo rinuncia alla forma esclamativa, modificando e smorzando la prosodia del testo originale.

2

Tierra le dieron una tarde horrible⁸
 del mes de julio, bajo el sol de fuego.
 A un paso de la abierta sepultura,
 había rosas de podridos pétalos,
 entre geranios de áspera fragancia
 y roja flor. El cielo
 puro y azul. Corría
 un aire fuerte y seco.

De los gruesos cordeles suspendido,
 pesadamente, descender hicieron
 el ataúd al fondo de la fosa
 los dos sepultureros...

Y al reposar sonó con recio golpe,
 solemne, en el silencio.

Un golpe de ataúd en tierra es algo
 perfectamente serio.

Sobre la negra caja se rompían
 los pesados terrones polvorientos...

El aire se llevaba

de la honda fosa el blanquecino aliento.

—Y tú, sin sombra ya, duerme y reposa,
 larga paz a tus huesos

Definitivamente,

duerme un sueño tranquilo y verdadero.

5

10

15

20

Nella terra fu chiuso una sera tremenda
 di luglio, sotto canicolare ardenza
 A un passo dalla tomba aperta
 erano rose dai putrefatti petali
 fra gerani di fragranza amara
 e rossa fioritura. Il cielo
 puro e azzurro. Volava
 arido e forte un vento.

A grosse corde sospeso,
 pesantemente, fecero discendere
 il feretro al fondo della fossa
 i due seppellitori...

Quando giacque sonò d'un secco colpo,
 solenne, nel silenzio.

Colpo di feretro in terra è cosa
 perfettamente seria.

Sopra la cassa nera si spaccavano
 le pesanti zolle polverulente...

Il vento sollevava

da quella fossa fonda la biancastra folata,

—E tu, senz'ombra ormai, dormi e riposa,
 grande pace alle tue ossa

Definitivamente,

dormi un sonno tranquillo e veritiero.

5

10

15

20

En el entierro de un amigo è una *silva-romance*, con rima assonante *é-o* nei versi pari, tranne che nel v. 4, in cui l'assonanza è *á-o*; nel componimento il motivo elegiaco della morte di un amico è concentrato nei due endecasillabi iniziali; il resto della composizione è, invece, dedicato alla descrizione del rituale della sepoltura.

I due versi iniziali vengono riformulati da Tripodo, soprattutto per quanto riguarda l'ordine degli elementi; il sintagma «Tierra le dieron», che si propone in una forma ugualmente passiva «Nella terra fu chiuso», in una sera che da «horrible» diventa «tremenda»; la metafo-

ra alquanto lessicalizzata, «bajo el sol de fuego» che chiude la prima strofa, si eleva decisamente di registro nella versione italiana divenendo «canicolare ardenza».

La scelta di Tripodo di tradurre «tarde» con «sera» causa uno scarto traduttivo inevitabile, in quanto si perde la complessità di significati della parola, che in spagnolo indica sia il pomeriggio che la sera, o meglio un: «espacio de tiempo comprendido desde mediodía hasta que anochece; se cuenta generalmente desde la comida de mediodía». ⁹ Nemmeno la struttura versale viene modificata: infatti, l'*enjambement* che spezza

il legame tra aggettivo, «horrible», e complemento di specificazione, «de fuego», è riprodotto fedelmente anche nel 'rifacimento'.

La tematica funeraria si estende fino al primo verso della seconda strofa: nel verso «A un paso de la abierta sepultura», il legame semantico nella traduzione è rafforzato dall'assonanza è-a che unisce i vv. 1-3: «tremènda» / «ardèntza» / «apèrta», in cui si concentrano vari lessemi della sfera floreale: «rosas de podridos pétalos, / entre geranios de áspera fragancia / y roja flor»; nei primi due versi citati si avverte ancora una volta un'eco funeraria: i petali sono «podridos» e i gerani emanano una fragranza «áspera». Il cromatismo si esplicita nell'enunciato del v. 6 e nella locuzione «y roja flor».

Proprio in questa unità metrica, Machado utilizza una cesura interna molto forte: infatti, dopo la locuzione citata vi è il punto e l'inizio di una frase nominale, che si completa nel verso successivo. Parallelamente, questo medesimo espediente metrico si utilizza anche nel verso successivo; tre versi (6, 7 e 8) sono coinvolti in questa strutturazione che suppone la successione di una forte cesura interna e un *enjambement*; i versi sono tutti settenari; inoltre, è proprio nei primi emistichi dei vv. 6 e 7 che si trovano aggettivi di tipo cromatico come «rojo» e «puro y azul».

La configurazione semantica, morfosintattica e metrica di questa strofa è riprodotta mimeticamente da Tripodo. Delle soluzioni traduttive vanno, tuttavia segnalate: si utilizza «tomba» in luogo di «sepultura»; l'«aire» che «corría» si trasforma in «un vento» che «volava»; lievi sfumature di significato si rilevano fra «áspera», aggettivo che si riferisce alla fragranza, che viene risolto in «amara», e fra il «seco» di Machado e l'«arido» di Tripodo. Per quanto riguarda l'aspetto rimico, quest'ultimo opta per un'assonanza alternata: in à-a fra l'«amàra» del v. 5 e «volàva» del v. 7 e in è-o fra il «cièlo» del v. 6 e il «vènto» del v. 8.

L'assonanza è-o lega l'ultimo verso della seconda strofa con il primo della terza, essendo il rimante l'aggettivo «sospéso». Questa strofa segna un cambiamento di ritmo: dei quattro versi che la compongono, tre sono endecasillabi e solo l'ultimo è un settenario. Inoltre, l'aggettivo «gruesos», l'avverbio «pesadamente» e i sostantivi «ataúd» e «sepultureros» sono semanticamente molto densi e contribuiscono, insieme alla reiterata presenza della vocale -u, a impregnare la strofa di un senso di distesa compostezza e solen-

nità. Il medesimo impianto semantico, morfosintattico e metrico è utilizzato nella versione di Tripodo, senza variazioni di rilievo.

A questo punto inizia una serie di distici: il primo descrive la calata del «ataúd» nella sepoltura e si basa sul contrasto tra il silenzio circostante e il colpo «recio» ma «solemne» che risuona nel silenzio quando il feretro tocca la terra. Si noti anche l'allitterazione dei fonemi -s, -l, -e, oltreché di consonanti nasali, del verso 14: «solemne, en el silencio», volta a riprodurre la gravità del momento. Non si rilevano altre significative variazioni nella traduzione di Tripodo.

Il secondo distico chiosa il precedente, in maniera quasi tautologica: «Un golpe de ataúd en tierra es algo / perfectamente serio»; se ne noti il forte *enjambement* che separa il predicato nominale dall'avverbio e dall'aggettivo. Nella versione italiana, per ragioni in parte metriche, in parte stilistiche si prescinde dall'articolo indeterminativo iniziale; per gli stessi motivi il pronome indefinito «algo», 'qualcosa' in italiano, diventa «cosa», parimenti senza articolo indeterminativo. In questi primi due distici si conserva la struttura metrica (11+7) dell'originale.

Nel terzo, invece, quest'ultima si modifica: «Sopra la cassa nera si spaccavano / le pesanti zolle polverulente...», proponendo in vece della classica coppia endecasillabo e settenario, un dodecasillabo e un endecasillabo. Si conserva, invece, la compagine semantica e morfosintattica della frase. Particolarmente degno di nota è l'impiego dell'aggettivo «polverulente», l'esatto equivalente dell'aggettivo originale, in italiano di uso letterario e molto circoscritto, molto caro al lessico machadiano; si ricordi, infatti, il v. 8 di *A un olmo seco* «al tronco carcomido y polvoriento».¹⁰

Nel quarto distico, Tripodo inverte la combinazione *verso de arte mayor / verso de arte menor*, utilizzando nel primo verso un settenario e nel secondo un alesandrino, ma mantiene l'assetto semantico e morfosintattico. Molto interessante è la soluzione traduttiva per «honda hosa»: Tripodo propone «fonda fossa», con l'accorto utilizzo dell'aggettivo 'fondo', conservando gli echi fonici ó-a, innescando un meccanismo allitterativo che si conclude con il rimante «folata», che ripropone anche le vocali dei due termini precedenti; inoltre, «folata» è indubbiamente più affine, dal punto di vista semantico, al «vento» del verso precedente.

Va notato che nel terzo e quarto distico si propone, sia nel testo machadiano che nel 'rifacimento' tripodo-

diano un contesto cromatico tra «negra caja» / «cassa nera», al v. 17, e «blanquecino aliento» / «biancastra folata» che si oppone alla gamma coloristica presente nella seconda strofa.

I due distici finali, dei quali Tripodo propone una versione nel suo insieme rispettosa, sebbene già nell'originale non siano introdotti da alcun *verbum dicendi*, sono identificabili come discorso diretto, un'apostrofe all'amico scomparso, alluso in maniera eufemistica «Y tú, sin sombra ya» / «E tu, senz'ombra ormai», che contrasta con l'estremo realismo del commiato: «larga paz a tus huesos» / «grande pace alle tue ossa», con la scelta di tradurre «larga», 'lunga' in italiano, con «grande». Nel termine «ossa» si rintraccia il sema del bianco che rimanda al «blanquecino» del v. 20. Il penultimo verso è costituito da un unico vocabolo, l'avverbio «Definitivamente» che esprime l'ineluttabilità del commiato, formulato nell'ultimo verso che si chiude

3

La calle en sombra. Ocultan los altos caserones¹³
 el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.
 ¿No ves, en el encanto del mirador florido,
 el óvalo rosado de un rostro conocido?
 La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo 5
 surge o se apaga como daguerrotipo viejo.
 Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;
 se extinguen lentamente los ecos del ocaso.
 ¡Oh angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?
 No puede ser... Camina... En el azul, la estrella. 10

Il componimento, di stampo chiaramente decadentistico, è composto da distici di alessandrini in rima baciata. Machado 'costruisce', distico dopo distico, un contesto vespertino decisamente malinconico, di strade deserte e in ombra, con alti caseggiati e un belvedere in fiore. Con la stessa progressività, s'individua l'«óvalo rosado» di un volto femminile dietro i vetri ingannevoli di una finestra, che con una tecnica quasi cinematografica si porta in primo piano. E mentre svaniscono le ultime luci del tramonto, il silenzio della strada deserta contrasta con il riecheggiare del «ruido de tu paso», locuzione in cui l'aggettivo possessivo «tu» è verosimilmente riferibile all'ipotetica interlocutrice dell'enunciatore del testo poetico.

Nella chiusa, marcata da una serie di brevi frasi,

con «formulazione ottativa».¹¹

Si è prodotta, quindi, all'interno del testo quella che, nelle parole di Caravaggi, si presenta come «una progressiva frantumazione del discorso in distici gravi e pausati [che] segna la successione dei gesti rituali».¹²

La traduzione di questo testo è complessivamente molto deferente nei confronti dell'originale, sebbene si registri una certa libertà nella misura dei versi: la prima strofa è composta da un verso di 13 sillabe e uno di 12. Il primo e il terzo verso della seconda strofa sono dei novenari, mentre il secondo è di tredici sillabe. Nella terza strofa, il primo verso è un ottosillabo, il secondo un dodecasillabo e il terzo un decasillabo. Decasillabo è anche il primo verso del secondo distico. Il primo del terzo distico è un dodecasillabo e il secondo del terzo un alessandrino. Rimangono, comunque, numerosi gli endecasillabi e i settenari, versi di cui è composto il testo originale.

La strada in ombra. Occultano gli alti casermoni
 il sole che muore; echi di luce sono nei balconi.
 Non vedi nell'incanto del belvedere fiorito
 l'ovale rosato d'un volto conosciuto?
 L'immagine oltre il vetro d'un equivoco riflesso 5
 sorge o dilegua come dagherrotipo vecchio.
 Risuona nella strada solo il rumore del tuo passo;
 s'estinguen lentamente gli echi dell'ocaso.
 Angustia mia! Pesa e dolora il cuore. È lei quella?
 Non può essere, prosegui... Nell'azzurro la stella 10

separate da punti di sospensione, in parte esclamative e interrogative, la descrizione lascia il posto a una rassegnata riflessione e all'emergere dell'angoscia e del dolore.

Il 'rifacimento' di Tripodo è improntato alla deferenza verso il testo di partenza: particolarmente evidente è il rispetto della distribuzione delle unità semantico-sintattiche nelle strutture versali. Il poeta riproduce parzialmente anche l'impianto metrico: il primo distico è composto da un alessandrino e da un verso di 16 sillabe, con rima *ó-j*; nel secondo, si ha la combinazione di un verso di quindici sillabe e uno di tredici; non vi è rima né assonanza, ma un'eco fonica delle vocali *i* e *o* e della consonante *t*. C'è, invece, un legame di assonanza *è-o* nel terzo distico, fra un verso di quindici

sillabe e un alessandrino; nel quarto, analogamente, un verso di diciassette versi e un alessandrino sono relazionati da un assonanza *à-o*. L'ultima coppia di versi, il primo di sedici e il secondo di quindici sillabe, invece, presentano una rima consonante: «quella-stèlla».

Sia nel testo machadiano che nella versione di Tripodo, nei primi due versi è presente una forte cesura sinattica. In entrambi i testi, inoltre, nei primi tre distici è presente un marcato *enjambement*; negli ultimi due distici, invece si riscontra una struttura sticomitica.

Nel suo rifacimento, Tripodo utilizza tre di alessandrini, v. 1, 6 e 8, due versi di sedici sillabe, vv. 2 e 9, tre di quindici, vv. 3, 4 e 10, due di diciassette, vv. 5 e 7. Anche per quanto riguarda il piano lessicale si registra una pressoché totale fedeltà all'originale; tuttavia, vale

la pena segnalare alcune delle soluzioni traduttive di rilievo: al v. 6, si legge «dilegua» per «se apaga», ovvero 'si spegne' in italiano, rinunciando peraltro alla forma pronominale; allo stesso modo, al v. 9, il verbo «dolora», di uso quasi esclusivamente letterario in italiano, traduce «duele» del testo di partenza.

Per finire segnaliamo, al v. 2, «sono» per rendere in italiano lo spagnolo «hay», che corrisponde a 'c'è, ci sono', scelta che comporta la rinuncia alla forma impersonale. Infine, la forma apocopata «s'estinguon», al v. 8, più che a necessità metriche, risponderebbe alla volontà del traduttore di dotare la sua versione di un registro espressivo volto a riprodurre un linguaggio 'd'epoca'.

4

Siempre fugitiva y siempre¹⁴
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.
No sé adónde vas, ni dónde 5
tu virgen belleza tálamo
busca en la noche. No sé
qué sueños cierran tus párpados,
ni de quién haya entreabierto
tu lecho inhospitalario. 10
.....
Detén el paso belleza
esquiva, detén el paso.
Besar quisiera la amarga,
amarga flor de tus labios.

Tu fuggitiva sempre
e sempre attorno a me nel nero manto
maloccultata la sdegnosa linea
del pallido tuo volto.
lo non so dove vai, non so mai dove 5
la tua bellezza vergine ricerchi
finché sia notte un talamo; non so
che sogni serrino quelle tue palpebre
o chi tentò di schiudere
il tuo scontroso letto 10

Tu, altera beltà, ferma il tuo passo,
ferma... Baciare vorrei quell'amaro,
quel fiore amaro
delle tue labbra.

Il quarto componimento del *corpus*, che in alcune edizioni porta il titolo di *Noche*, è un *romance* con assonanza in *á-o*; va segnalato, inoltre, che, come afferma Caravaggi «Qui e in altri casi analoghi [...] non si computa come verso vuoto la linea di punti sospensivi intesa piuttosto come segno tipografico di separazione».¹⁵

Nel testo si mette in scena una figurazione della morte, prettamente decadentistica, come una fanciulla, bella («virgen belleza», v. 6) e ritrosa («el desdeñoso / gesto», vv. 3-4, «belleza / esquiva», vv. 12-13) la cui presenza, tuttavia, si avverte vicina e costante («siempre / cerca de mí», vv. 1-2). Ancora Caravaggi

sottolinea l'impronta parnassiana del componimento, «la conclusione di chiara matrice decadentistica», la «costante [...] scansione iterativa (v. 1 'Siempre v. 1...y siempre'; vv. 5 e 7, 'No sé...No sé'; vv. 11 e 12, 'Detén el paso...detén el paso') che crea effetti anaforici».¹⁶

Tripodo rinuncia alla struttura *romanceril*: i versi sono per lo più endecasillabi e settenari, ma compaiono occasionalmente ottosillabi, vv. 4, 9 e 10, dodecasillabi, vv. 3 e 5, un verso di 13 sillabe, v. 8, un pentasillabo, v. 13 e un senario, v. 14. Allo stesso modo non vi è regolarità rimica: non appaiono significative rime, assonanti o consonanti, che sostituiscano l'assonanza nei versi pari propria del *romance*; tuttavia i rimanti assonanzati

«mànto», v. 2, «pàsso», v. 13, «amàro», nei vv. 13 e 14 garantiscono al componimento una minima ripetitività fonica. È molto presente l'*enjambement*, che Tripodo tende a conservare nella maggior parte dei casi.

I primi quattro versi mantengono la struttura semantica e sintattica della frase nominale, mentre presentano delle innovazioni dal punto di vista della scansione versale. Nell'*incipit*, Tripodo rinuncia all'epanalessi dell'avverbio «Sempre» che, nel metatesto, apre e chiude il verso, a mo' di cornice con lo scopo di enfatizzare la costante presenza / assenza della morte; in questa medesima sede per compensare la dislocazione al secondo verso dell'avverbio «sempre», si aggiunge in apertura di verso il pronome personale «Tu»; la seconda unità metrica, proprio per la presenza di «sempre» appare significativamente più lunga. Degna di nota è la scelta della costruzione avverbiale «attorno a me», molto più pregnante e totalizzante del «cerca de mí» dell'originale. Calco dello spagnolo «mal cubierto», costruito avverbio-aggettivale, è l'aggettivo «maloccultata», desueto ma molto calzante; altrettanto appropriata è la scelta del sostantivo «linea» per tradurre «gesto» che in spagnolo sta a indicare oltre che 'cara', 'rosto', ovvero 'viso', 'volto' in italiano, il sostantivo *semblante*, in italiano 'sembiante', di uso limitato all'ambito letterario.¹⁷

Si mantiene l'*enjambement* tra il terzo e il quarto verso, ma cambiano il *contre-rejet* e il *rejet*, perché mentre in Machado il terzo verso finisce con «el desdeñoso» e il quarto inizia con «gesto», in Tripodo il *contra-rejet* è «sdegnosa linea» è il *rejet* «del pallido». La scelta di questa distribuzione semantica sulle unità versali stabilisce un parallelismo nella costruzione sintattica di due locuzioni, entrambe costituite da aggettivo più sostantivo, tra il secondo e il terzo verso: «nero manto» / «sdegnosa linea», parallelismo che nell'originale era sfumato dall'*encabalgamiento* del primo sintagma tra terzo e quarto verso: «desdeñoso / gesto ». La differente scansione versale permette a Tripodo di formulare un verso costruito sull'iperbato «del pallido tuo volto», la cui funzione è senz'altro quella di dotare il testo di una veste anticheggiante.

Tripodo inserisce in posizione iniziale del quinto verso, nel quale inizia il secondo periodo del componimento, il pronome personale «Io», che stabilisce, al tempo stesso, un parallelismo e una contrapposizione con il «Tu» che apre il primo verso. Il verso prescelto è un endecasillabo che consente a Tripodo di 'dilatare' i

contenuti del quinto verso dell'originale. Oltre al pronome personale, si registrano altri *addenda*: la ripetizione del sintagma «non so mai», nel quale, peraltro, viene intercalato *ex novo* l'avverbio «mai» che instaura una rima interna con il verbo «vai» e rappresenta una carica semantica negativa rispetto al «sempre» del v.1. Il verso risulta, pertanto, suddiviso in due emistichi, uno di sei e uno di cinque sillabe, caratterizzati dalla forte impronta parallelistica e dalla simmetria di ritmo. L'inserimento dell'avverbio «mai» amplifica e drammatizza il sentimento d'incertezza dell'io poetico.

Nonostante i cambiamenti apportati al verso, Tripodo conserva l'*enjambement*, tra i vv. 5 e 6, mantenendo lo stesso *contra-rejet* e *rejet*: «donde» / «dove» e «tu virgen belleza» / «la tua bellezza vergine». Ciò non accade tra il v. 6 e il v. 7: pur essendo presente l'inaratura, sono diversi gli elementi lessicali coinvolti; infatti il verso machadiano «tu virgen belleza talamo / busca en la noche», nel 'rifacimento' tripodiano l'*enjambement* è oggetto di un'inversione di termini: «la tua bellezza vergini ricerchi / finché sia notte un talamo»; per cui, rispetto all'ipotesto, «talamo» viene traslato da un verso all'altro e lo stesso dicasi, in senso inverso, per «busca», che viene collocato al v. 6 risolvendosi in «ricerchi». Si noti come Tripodo sostituisca all'avverbio «en» la congiunzione «finché», dal valore durativo e con una sfumatura di eventualità, dato che è seguita dal congiuntivo: «finché sia notte». All'interno di questo stesso verso, con una pausa forte, un punto, che divide il verso in due emistichi, il primo di cinque e il secondo di due sillabe. La stessa pausa, sebbene di minore entità, si trova nel 'rifacimento', in quanto Tripodo impiega il punto e virgola in luogo del punto. Il secondo, breve emistichio, in entrambi i casi, «No sé» / «non so», ovviamente, si prolunga nel verso successivo: «qué sueños cierran tus párpados» / «che sogni serrino quelle tue palpebre»; nel verso del 'rifacimento', l'indicativo «cierran» lascia il posto al congiuntivo «serrino», in quanto dipendente da «finché» del verso precedente; da segnalare anche il deittico «quelle» che accompagna l'aggettivo possessivo «tue», con l'intento di marcare una distanza tra l'io poetico e la sua muta interlocutrice. Sia nell'ipotesto che nella versione italiana permane, nel v. 8, il *malentendu* su quale sia il soggetto e quale il complemento oggetto, «sueños» / «sogni» o «párpados» / «palpebre» della subordinata dipendente da «No sé» / «Non so». Degno di nota è l'impiego del verbo *serrare*, simile al corrispettivo spa-

gnolo, che secondo il vocabolario Treccani, «pur non essendo voce dialettale, è vivo nell'uso parlato della Toscana e di altre regioni settentrionali» e secondo la prima accezione registrata significa «Chiudere stringendo, stringere con forza». ¹⁸

La seconda delle subordinate nel testo machadiano: «ni de quién haya entreabierto / tu lecho inhospitario» diventa «o chi tentò di schiudere / il tuo scontroso letto»; Tripodo sostituisce all'azione effettiva, «haya entreabierto», il tentativo della stessa: «o chi tentò di schiudere»; nell'*enjambement* tra questo verso e il successivo, s'inverte l'ordine sostantivo-aggettivo; la forma originale di quest'ultimo viene sostituita da un attributo, 'personificante', «scontroso», che ben si sposa con il campo semantico configurato dagli altri aggettivi: «fuggitiva», v. 1, «sdegnosa», v. 3, «altera», v. 13.

I quattro versi finali, come accennato *supra*, sono separati dal resto del testo dalla linea di punti sospensivi. Parallelamente agli altri due periodi da cui è composta la poesia, anche questi ultimi iniziano con un pronome personale, «Tu», ripetendo lo schema «Tu»-«lo»-«Tu» negli *incipit* di altre strofe: «Tu»-«lo»-«Tu» e ricordiamo che, in tutti i tre i casi, si tratta di innova-

zioni apportate nella traduzione. Nei vv.12-13, «Detén el paso belleza / esquivá, detén el paso», Tripodo non riproduce la ripetizione, che apre e chiude la coppia di versi e traduce «Tu, altera beltà, ferma il tuo passo, / ferma...», smorzando la ripetizione presente nel testo machadiano, e rinunciando alla pausa forte, optando per i punti di sospensione. Il v. 14 dell'originale viene anticipato nella traduzione, diventando il secondo, e più lungo, emistichio del verso 13. Viene, in ogni caso, mantenuto l'*enjambement* con l'unità metrica successiva.

Nei vv. 13-14, «Besar quisiera la amarga, / amarga flor de tus labios», Tripodo rinuncia all'anadiplosi esplicita di «amarga», con l'anticipazione del sostantivo «fiore» rispetto all'aggettivo «amaro», sebbene un altro elemento di ripetizione si proponga con la duplicazione del deittico «quel». Secondo quanto segnalato in precedenza, il verso 13 dell'ipotesto è anticipato al precedente, tuttavia il conteggio totale dei versi, 14, non cambia dall'originale alla traduzione. Ciò avviene perché la serie finale di due versi diventa triplice: l'ultima delle unità metriche si scinde in due pentasillabi *encabalgados*: «quel fiore amaro / delle tue labbra».

5

En una tarde clara y amplia como el hastío,¹⁹
cuando su lanza blande el tórrido verano,
copiaban el fantasma de un grave sueño mío
mil sombras en teoría, enhiestas sobre el llano.
La gloria del ocaso era un purpúreo espejo, 5
era un cristal en llamas que al infinito viejo
iba arrojando el grave soñar en la llanura...
Y yo sentí la espuela sonora de mi paso
repercutir lejana en el sangriento ocaso,
y más allá, la alegre canción de un alba pura. 10

Il quinto testo, che porta il titolo di *Horizonte* è composto da versi alessandrini con rima consonante; aprono e chiudono il componimento due quartine a rima alternata, alle quali fa da *enlace* un distico a rima baciata; la rientranza tipografica dopo la prima quartina che, di fatto, divide il componimento in due sezioni, una di quattro e l'altra di sei versi.

Machado configura lo scenario di un tramonto in

Di sera chiara e ampia come ombrio
quando la lancia scuote la torrida estate,
ricalcava il fantasma di un grave sogno mio
teoria d'ombre, mille, diritte sulle piante.
La gloria dell'ocaso era purpurea sfera, 5
cristallo e vampa che a un'immensità vieta
quel sognar grave andavano vibrando alla pianura...
E io sentii lo sprone sonoro del mio passo
Lontano ripercuotersi del sanguigno ocaso
e più in là un lieto canto d'alba pura. 10

una sera di una torrida estate, sospeso tra sogno e realtà; il poeta parla infatti di «mil sombras en teoría», v. 4, che «copiaban el fantasma de un grave sueño mío», v. 3, concetto sul quale s'insiste al v. 7: «iba arrojando el grave soñar en la llanura», che, oltre a comunicare l'inquietudine dell'enunciatore del testo, affermano la specularità tra lo stato d'animo dell'io poetico e l'ambiente descritto; la specularità

è testimoniata nel v. 5, in cui si parla di un «purpúreo espejo». Il finale, tuttavia, sembra andare oltre, «más allá», v. 10, che esprime l'ansia del momento verso «la alegre canción de un alba pura», v. 10.

Tripodo rispetta sostanzialmente la misura dell'alexandrino nei vv. 5, 9 e 10; si trovano anche un decasillabo, v. 1, un verso di tredici sillabe, v. 2, un dodecasillabo, v. 6, due versi di quindici sillabe, vv. 3 e 7, due di sedici, vv. 4 e 8. Si tratta, in ogni caso, di versi lunghi che permettono l'espressione di un concetto complesso, coeso, ai limiti della sticomitia. L'assonanza prende il posto della rima consonante che viene conservata solo tra i vv. 7 e 10; tuttavia, lo schema rimico viene, nel suo complesso, conservato, la quartina finale, presenta una rima abbracciata come nell'originale, sebbene i due rimanti interni siano legati da una rima assonante anziché consonante. Intatta è la collocazione delle unità semantico-sintattiche nelle strutture versali.

La prima quartina, con rime assonanti alternate -io e -à-e, sostituisce nell'*incipit* l'avverbio di tempo «En» con «Di», che in italiano può avere, come noto, anche una funzione temporale; tuttavia, il suo inserimento risulta forzato, ricreando una lingua che ricorda una fase più 'antica' rispetto all'italiano dell'epoca in cui venne effettuata la traduzione. Il primo verso risulta ulteriormente problematico perché il sostantivo scelto per tradurre «hastío», in italiano 'noia', 'tedio' è del tutto divergente dal punto di vista semantico: «ombrio», che secondo il *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia, che definisce il termine antico e regionale, significa: «Ombra diffusa e rada, prodotta dalla vegetazione. – Anche: luogo ombreggiato o poco soleggiato»,²⁰ e quindi in aperta contrapposizione con uno dei due aggettivi precedenti, «chiara». È da scartare l'ipotesi che l'allontanamento semantico dal termine presente nell'ipotesto sia dovuto a un *misunderstanding*, ma è invece probabile che, piuttosto, Tripodo abbia scelto il termine, desueto peraltro, scientemente proprio in virtù di questa distanza dal punto di vista del significato e della rima con «mio», e forse suggestionato dal richiamo con «ombre», del v. 4. Nel secondo verso, la rinuncia all'aggettivo possessivo che nel testo machadiano accompagna «lanza», ne rende ambigua l'interpretazione, rendendo difficoltoso individuare il soggetto della subordinata temporale, operazione possibile solo grazie al confronto

con l'originale. Il medesimo problema si presenta ai vv. 3-4: la resa della locuzione «mil sombras en teoría» con il singolare «teoría d'ombre», il cui numero, «mille», viene specificato nell'inciso posto immediatamente dopo, complica la disambiguazione tra soggetto e complemento oggetto, ancora una volta identificabili grazie al confronto con il testo machadiano; in questo, infatti, il soggetto è chiaro in virtù della concordanza tra «mil sombras en teoría», v. 4, con il verbo al plurale, «copiaban», posto nel verso precedente. Tripodo, inoltre, sceglie come corrispettivo di quest'ultimo verbo «ricalcava», che presenta un certo slittamento di significato rispetto al vocabolo dell'originale. Va segnalato anche la scelta del plurale femminile «piane» per tradurre il singolare maschile «llano», scelta dettata dall'esigenza di permettere l'assonanza con «estate».

Nella sezione successiva, il v. 5 della versione di Tripodo conserva le eco gongorine e neo barocche del testo machadiano, così come il v. 9; l'opzione di tradurre «espejo» con «spera» non risponde solo alla necessità di saldarsi rimicamente con «vieta», e non comporta un distanziamento semantico dall'originale, in quanto, secondo il *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia, il termine *spera*, di uso toscano, indica un «Specchio di piccole dimensioni, per lo più da tavolo o a mano»;²¹ il termine scelto da Tripodo indica la vastità del suo dizionario e anche lo scavo filologico alla ricerca di termini di uso ristretto o desueti, ma appropriati per il suo testo *in fieri*. Tale scelta, inoltre, rimanda a una stratificazione di significati, in quanto rimanda anche all'espressione 'la sfera solare'. Il sintagma «cristal de llamas», del v. 6, viene scisso in una suggestiva coppia di sostantivi, «cristallo e vampa». Il rimante è nuovamente un vocabolo 'di altri tempi': «vieta», di gran lunga preferibile all'aggettivo di uso comune e più scontato 'vecchia'. Al v. 7 del testo di Tripodo si registra un'inversione della combinazione predicato verbale-complemento oggetto; il gerundio della perifrasi, «arrojando», in italiano 'gettare', 'scagliare', viene sostituito da un verbo, «vibrando», che ha con il termine originale una relazione metonimica, in quanto un oggetto può vibrare una volta 'gettato' o 'scagliato'. Per concludere, si segnala che il «del» che compare nel v. 10 è probabilmente un refuso, in quanto la lettura corretta sarebbe 'nel'.

Mientras la sombra pasa de un santo amor, hoy
 [quiero²²
 poner un dulce salmo sobre mi viejo atril
 Acordaré las notas del órgano severo
 al suspirar fragante del pífano de abril.
 Madurarán su aroma las pomos otoñales, 5
 la mirra y el incienso salmodiarán su olor;
 exhalarán su fresco perfume los rosales,
 bajo la paz en sombra del tibio huerto en flor.
 Al grave acorde lento de música y aroma,
 la sola y vieja y noble razón de mi rezar,
 levantará su vuelo suave de paloma, 10
 y la palabra blanca se elevará al altar.

Il sesto componimento tradotto da Tripodo è composto da tre quartine di alessandrini a rima alternata ossitona nei versi pari; porta il titolo *Preludio*, ed è il primo di «una delle sezioni più compatte delle *Solitudini*, ovvero «De camino». Secondo le parole di Caravaggi, «Il sottotitolo della breve silloge rileva uno dei motivi emblematici più ricorrenti nella lirica machadiana che si ripropone, di volta in volta, come riflessione poetica sul destino umano e sul significato delle scelte esistenziali». ²³ Nel componimento è evidente il manifestarsi del Modernismo nella sua formulazione più piena, come si può vedere dalla presenza dell'irrazionale, «Mientras la sombra pasa de un santo amor», v. 1, e dalle parole scelte per il loro valore sensoriale ed evocativo. Già dalla quartina d'esordio, infatti, si delinea una manierata atmosfera rituale, che si sviluppa nelle strofe seguenti, come testimonia un compatto campo semantico di termini di significato liturgico: «santo amor», v. 1, «dulce salmo», «atril», v. 2, «órgano severo», v. 3, «la mirra y el incienso salmodiarán», v. 6, «rezar», v. 10, «altar», v. 12.

L'intero componimento fa appello all'ambito sensoriale dell'olfatto e dell'udito che in varie occasioni, si sovrappongono in una relazione sinestetica, come esplicitamente dichiarato al v. 9: «al grave acorde lento de música y aroma»; al campo semantico della musica si riconducono esplicitamente i vv. 3-4: «Acordaré las notas del órgano severo / al suspirar fragante del pífano del abril», il già citato v. 9, e «palabra blanca», del v. 12. Il richiamo al dominio percettivo dell'olfatto si ravvisa al v. 5, «Madurarán su aroma los pomos otoñales», nel v. 6, costruito su una dei molteplici cortocir-

Mentre d'un santo amore, l'ombra va, quest'oggi
 cerco
 sul mio leggìo consunto di posare un salmo mite.
 Accorderò le note dell'organo severo
 Al sospirar fragante del flauto d'aprile.
 Matureran l'aroma le mele autunnali, 5
 incenso e mirra salmodieranno odore;
 esaleranno il lor fresco profumo i rosai
 sotto la pace in ombra del tiepido orto in fiore.
 Al grave accordolento di musica e aroma
 la sola e vecchia e nobile ragione del pregare
 solleverà il suo volo soave di palomba 10
 e la parola bianca si eleverà, all'altare.

cuiti sensoriali presenti nel testo, «la mirra y el incienso salmodiarán su olor», nel v. 5, «exhalarán su fresco perfume del tibio huerto en flor».

La tendenza all'evasione, spaziale e temporale, alla dimensione onirica, tratti molto cari al Modernismo alla Rubén Darío, si manifesta negli ultimi tre versi «la sola y vieja y noble razón de mi rezar / levantará su vuelo suave de paloma, / y la palabra blanca se elevará al altar». Proprio in questo luogo testuale si trova la volontà della ricerca di una lingua poetica nuova, vergine, cifrata nella metafora della «palabra blanca» che «se elevará al altar», v. 12, che prenda il posto della «sola y vieja y noble razón de mi rezar», v. 10, che si alzerà in un volo «suave de paloma». Altri esempi di sinestesia, figura privilegiata e funzionale alle istanze del Modernismo, si trova al v. 6, «suspirar fragante del pífano» e al già citato v. 9, «la mirra y el incienso salmodiarán su olor».

La versione di Tripodo si caratterizza per la sua conservatività, iniziando dalla veste metrica e rimica. Come nel testo anteriormente analizzato, infatti, in questo 'rifiacimento', sebbene non si riproponga puntualmente il verso alessandrino, si opta, comunque, per versi lunghi, due versi di diciassette sillabe, vv. 1 e 2, quattro alessandrini, vv. 3, 4, 5 e 8, un dodecasillabo, v. 6, due versi di 13 sillabe, vv. 7 e 9, due versi di 15 sillabe, 9 e 11 e uno di 16, v. 10, che permettono il riallestimento nelle unità versali dei contenuti sintattico-semantici dell'ipotesto. Analogamente al caso anteriore la rima assonante alternata prende il posto della rima consonante. Quest'ultima compare solo occasionalmente nei vv. 6-8 e 10-12.

Sono contate le divergenze rispetto all'ipotesto; si segnalano «quest'oggi cerco» in luogo di «hoy quieto», in italiano, letteralmente, 'oggi voglio'; l'inversione degli elementi nella frase al v. 2, in cui «posare» sostituisce «poner», in italiano 'porre', 'mettere' e l'aggettivo «consunto» prende il posto, elevando il registro, di

7

En la desnuda tierra del camino²⁴
 la hora florida brota,
 espino solitario,
 del valle humilde en la revuelta umbrosa.
 El salmo verdadero 5
 de tenue voz hoy torna
 al corazón, y al labio,
 la palabra quebrada y temblorosa.
 Mis viejos mares duermen; se apagaron sus
 espumas sonoras 10
 sobre la playa estéril. La tormenta
 camina lejos en la nube torva.
 Vuelve la paz al cielo;
 la brisa tutelar esparce aromas
 otra vez sobre el campo, y aparece, 15
 en la bendita soledad, tu sombra.

Il testo machadiano è una *silva-romance* con assonanza *ó-a*, sebbene vada notata la rima consonante tra gli aggettivi «umbrosa», v. 4 y «temblorosa», v. 8; esso è, inoltre, caratterizzato da un generalizzato uso dell'*enjambement*. Il poeta sivigliano disegna nell'esordio un paesaggio campestre che si configura come riflesso del suo tortuoso e inquieto itinerario esistenziale, si veda il «camino» del v. 1; subentra poi nella poesia un'immagine marittima e, immediatamente dopo, lo sguardo dell'io poetico si alza verso il cielo. Si succedono, dunque, nel componimento terra, mare e cielo.

Nei vv. 1-4, dedicati all'ambiente campestre, e 5-8, che sono semanticamente legati a i primi, si alternano immagini dal significato negativo e positivo: al primo ambito appartengono «desnuda tierra», v. 1, «espino solitario», v. 2, «valle humilde» y «revuelta umbrosa» e «palabra quebrada y temblorosa», v. 8; per la seconda sfera semantica si segnalano: «la hora florida brota», v. 2, ivv. 5-7, «El salmo verdadero / de tenue voz hoy torna / al corazón»; che non possono non

«viejo». Nei vv. 4, 5 e 10, l'eliminazione dell'aggettivo possessivo risponde ad esigenze metriche.

Particolarmente degno di nota è il recupero della variante tipica dell'Italia centrale e meridionale per 'colomba', ovvero "palomba", l'esatto equivalente dello spagnolo «paloma», al v. 11.

Lì nella nuda terra del sentiero
 l'ora fiorita germina,
 un rovo solitario,
 della valle umile al tornante ombroso.
 Il salmo veritiero 5
 con tenue voce torna
 al cuore, e alle labbra,
 oggi, la rotta tremante parola.
 Dormono i vecchi mari miei; placate
 son le spume sonore 10
 sopra la spiaggia sterile. Tormenta
 volge lontano nella nube torva.
 Torna la pace al cielo;
 la brezza tutelare sparge aromi
 sul campo ancora e appare l'ombra tua 15
 in quella benedetta solitudine.

riportare alla memoria «el dulce salmo», presente nel testo 6, al v. 2. Si nota anche che la «palabra blanca» che «se elevará al altar», dello stesso testo, diventa in questo «la palabra quebrada y temblorosa» che torna al «labio», v. 8 e 7, conseguenza del fatto che «El salmo verdadero / de tenue voz hoy torna / al corazón». Osservando il testo, si evidenzia anche la costruzione parallelistica tra i due sostantivi del v. 7, «al corazón y al labio», e i due aggettivi, «quebrada y temblorosa» del verso seguente.

La seconda parte del componimento, dedicata al mare, è un insieme di immagini negative: «Mis viejos mares duermen», al v. 8; nel sesto verso, benché separato da una pausa sintattica il verbo «se apagaron» forma una dittologia sinonimica con il verso precedente. Cosa si è spento? Le «espumas sonoras», v. 10, probabilmente i suoni e i rumori della sua infanzia e della gioventù; altra immagine negativa è «la playa estéril», v. 11.

La terza parte, incentrata sul cielo, comincia dopo la forte pausa sintattica del v. 11, con un'immagine po-

lisemica, in cui positivo e negativo si sovrappongono: «La tormenta / camina lejos sobre en la nube torva», vv. 11-12; sono stati posti in corsivo i termini negativi dei versi, il che permette di osservare che tali vocaboli aprono e chiudono, incorniciandola, la frase e che, in seconda istanza, l'affinità tra essi, a livello testuale, è sottolineata dal fatto che entrambi iniziano con la sillaba *tor-*.

La quarta e ultima strofa, dalla carica semantica assolutamente positiva, si apre con l'assertività del verso «Vuelve la paz al cielo», che segna il definitivo approdo alla fase finale della pacificazione: la «tormenta» si converte in «brisa tutelar», v. 12; l'aggettivo di quest'ultimo sintagma rimanda a un ambito sacrale, insieme a «paz», del verso precedente, e alla locuzione «bendita soledad», del v. 16. Secondo Caravaggi, le citate «premesse naturalistiche» sono «propizie alle evocazioni di una figura amata»:25

Peraltro, è in quest'ultima strofa che più si apprezzano le influenze del Modernismo nella sua declinazione manieristica: le si ritrovano nella «brisa tutelar que esparce aromas», così come la presenza dell'irrazionale che si manifesta nella «sombra» che chiude il componimento.

Nella versione di Tripodo è conservata l'alternanza di versi di endecasillabi e settenari, con alcune eccezioni: il secondo verso è un ottonario e l'ultimo un dodecasillabo; va osservato, a questo proposito, un dato di notevole importanza: nel 'rifacimento' viene rispettato il posizionamento dei versi di *arte mayor* e di *arte menor*, dell'originale: infatti, i versi lunghi della traduzione, gli endecasillabi e il dodecasillabo finale, sono i vv. 1, 4, 8, 9, 11, 12, 14, 15 e 16; mentre i versi corti, i settenari e l'ottonario del secondo verso, sono i vv. 2, 3, 5, 6, 7, 10 e 13, riproponendo l'identica alternanza dell'ipotesto spagnolo. Tuttavia, non vi è regolarità dal punto di vista della rima: si rinuncia all'assonanza nei versi pari, caratteristica del *romance*. Si segnala la rima consonante tra «sentiero», v. 1, e «vertitiero», v. 5 e l'assonanza tra «tòrna», v. 6, «paròla», v. 8, e «tòrva», v. 12; gli altri versi sono irrelati.

Nell'insieme, il riallestimento delle proposizioni nelle unità versali non subisce significativi cambiamenti; per quanto riguarda la quartina d'apertura, per esigenze metriche, Tripodo aggiunge l'avverbio

di luogo «Li» e l'articolo indeterminativo «un», rispettivamente al principio del primo e del terzo verso, che funge da apposizione. Nella seconda quartina, al v. 6, si presenta rispetto all'ipotesto la dislocazione di «hoy», che migra per esigenze metriche, al v. 8, nel quale, fra i due aggettivi «rotta tremante» non si riproduce la congiunzione presente nel testo machadiano. Nella terza strofa, nel v. 9, vi è un'innovazione di Tripodo, un iperbato, nella prima parte del verso; analogamente dopo la pausa sintattica marcata dal punto e virgola, la parte finale dell'unità metrica, il verbo «se apagaron», al passato remoto, si trasforma in un diverso modo verbale, un participio passato, «placate», con uno slittamento semantico rispetto all'originale, dato che *apagarse* in italiano potrebbe tradursi con 'spegnersi', 'smorzarsi'; il participio è seguito, nel verso successivo, dal verbo apocopato «son», che sostituisce l'aggettivo possessivo «sus». Come nel testo di partenza, il v. 12, è diviso da una marcata pausa sintattica, un punto, che divide l'unità metrica in due emistichi. Il secondo, come nel componimento machadiano, dà inizio a una nuova fase: ancora una volta, per regolarizzare il verso sulla misura endecasillabica, Tripodo elimina l'articolo determinativo «La» e la seconda parte del verso che dà inizio a un'altra frase, inizia con uno straniante «Tormenta». Nel verso successivo, di nuovo per ragioni prosodiche, il verbo «camina» diventa «volge», certamente meno colloquiale e di registro più elevato nell'impiego che se ne fa in questa sede. Vanno segnalate alcune modifiche introdotte da Tripodo, rispetto alla redistribuzione delle frasi, che riguardano gli ultimi due versi: la traslazione di «ancora» all'interno del v. 15, rispetto alla posizione incipitaria di «otra vez»; in secondo luogo «tu sombra», sintagma finale del componimento viene integrato in chiusura, nel penultimo verso, nella forma con iperbato «l'ombra tua». Queste seppur lievi modifiche, che riguardano i rimanti, portatori di una carica semantica aumentata rispetto agli altri termini del verso, enfatizzano nella versione di Tripodo la sensazione di «solitudine», sulla quale sono incentrati l'ultimo verso ed il vocabolo che suggella il testo.

¡Tenue rumor de túnicas que pasan²⁶
sobre la infértil tierra! ...

¡Y lágrimas sonoras
de las campanas viejas!

Las ascuas mortecinas 5
del horizonte humean...

Blancos fantasmas lares
van encendiendo estrellas.

-Abre el balcón. La hora
de una ilusión se acerca... 10

La tarde se ha dormido
y las campanas sueñan.

Lieve fruscio di tuniche nel transitò
sulla sterile terra;

e lacrime sonore
delle campane vecchie;

e le braci morenti 5
dell'orizzonte fumano;

bianchi fantasmi lari
vanno accendendo stelle.

-Apri il balcone. Il tempo
illusorio s'accosta... 10

S'è addormentato il vespro
e le campane sognano.

Il componimento oggetto di analisi è una *silva-romance* con assonanza *é-a*; diviso in tre strofe, nelle quali si distingue un uso continuativo dell'*encabalgamiento*; vi è un unico endecasillabo, il v. 1, mentre le restanti unità metriche sono settenari. Si tratta di un modello, molto frequente in *Soledades*, che descrive uno stato d'animo momentaneo dell'io poetico, nel quale si alternano presente e passato e si ravvisano alcune riprese intertestuali, quale il «¡Tenue rumor de túnicas que pasan», che è quasi una «traccia sonora»²⁷ di altri stilemi e sintagmi presenti in altre poesie della raccolta, non presenti nel *corpus* dei testi tradotti da Tripodo.

Con il verso citato, si apre *ex abrupto* il componimento; la frase si completa nel verso successivo: «sobre la infértil tierra», che rimanda alla «estéril playa» del testo precedente, v. 11. Si tratta di una frase esclamativa, una subordinata che non si ricollega ad alcuna proposizione principale, seguita da puntini sospensivi. Il «tenue rumor» si converte nella successiva coppia di versi, una frase nominale, anch'essa esclamativa, «lágrimas sonoras / de las campanas viejas», come se il lieve fruscio delle tuniche suscitasse il pianto sonoro delle vecchie campane. L'atmosfera di soffusa malinconia, testimoniata dall'aggettivo «infértil», v. 2, e dal costruito aggettivo-sostantivale «lágrimas sonoras», caratterizzati da una carica semantica negativa, si estende nella seconda strofa, culminando nell'aggettivo «mortecinas», nella metafora che paragona le ultime luci del giorno a delle braci morenti dell'orizzonte; è dunque l'ora dopo il tramonto che precede il calare della notte, come confermano i due versi seguenti; il progressivo illuminarsi delle stelle è esplicitato grazie alla perifrasi verbale «van en-

ciendo estrellas», il cui soggetto si trova nell'unità metrica precedente: «Blancos fantasmas lares». Il sostantivo «fantasmas» è quindi incastonato tra due aggettivi: «Blancos» e «lares»; la funzione aggettivale di quest'ultimo termine, che nella religione romana designa gli spiriti degli antenati defunti che proteggevano e vigilavano la famiglia e la casa, è segnalato, da Marcrí²⁸ e Caravaggi.²⁹ I fantasmi nel testo machadiano, dunque, non sono entità ostili, bensì propizie e benigne. I primi due versi dell'ultima strofa, 9 e 10, si identificano, grazie al segno tipografico, come discorso diretto: una voce, o forse l'io poetico che dialoga con se stesso, lo invita ad aprire il balcone, poiché l'ora dell'illusione si approssima. Il v. 9 presenta una forte pausa sintattica, marcata dal punto, che divide l'unità metrica in due emistichi: «-Abre el balcón. La hora»; la frase, il cui soggetto, «La hora», prosegue nel verso successivo, che, come il v. 2 e 6, si conclude con dei punti di sospensione. La reiterazione di questo segno d'interpunzione contribuisce a creare l'atmosfera di vaghezza e di illusorietà di cui il poeta riveste il componimento. La coppia finale di versi decreta l'arrivo della notte, attraverso immagini relazionate al campo semantico del sonno: «La tarde se ha dormido / y las campanas sueñan»; si noti anche la paronomasia tra i verbi «soñar» e «sonar», che sarebbe più propriamente relazionato con il sostantivo «campanas». La sera si è addormentata e le campane tacciono: il silenzio della coppia finale di versi si contrappone alla voce dei versi anteriori e alle differenti sonorità della prima strofa. Sono molti i richiami all'avanguardista: l'ora crepuscolare, che è quella del raccoglimento interiore, l'introspezione e dell'incontro fra ricordi e

le illusioni; la presenza di immagini ed entità extrarazionali e incorporee: «¡Tenue rumor de túnicas que pasan», v.1, e «Blancos fantasmas lares», v.7, la voce non identificata che invita ad aprire il balcone, perché «La hora / de una ilusión se acerca...».

Nella traduzione di Tripodo, così come nel testo spagnolo l'unico verso lungo è il primo, benché non rispetti la misura dell'endecasillabo, sostituendolo con un dodecasillabo; analogamente le restanti unità metriche sono versi corti, per la maggior parte settenari, tranne il v. 6 e il v. 12, che sono ottonari. Non viene riproposta l'assonanza nei versi pari; è comunque presente una rima assonante, in è-o, tra «tempo» del v. 9 e «vespro» del v. 11, e una consonante tra «fuma-no» del v. 6 e «sognano» del v. 12. Pressoché identica all'originale è la distribuzione delle unità semantico-sintattiche negli elementi versali, mantenendo, quindi la successione degli *enjambements*.

Per quanto riguarda la prima strofa, va segnalato, in prima istanza che Tripodo rinuncia alla struttura esclamativa delle due coppie di versi, modificando in maniera significativa la prosodia dell'*incipit*. Rinuncia, inoltre, ai punti di sospensione alla fine della prima emistrofe. Il segno d'interpunzione che marca la pau-

sa fra la prima e la seconda strofa, il punto nell'ipotesto machadiano, viene sostituito dal punto e virgola. Nel primo verso il sintagma verbale «que pasan» viene permutato in uno sostantivale: «nel transito»; nel secondo, al non comune aggettivo 'infertile' viene preferito «sterile». Nella seconda strofa, il segno d'interpunzione tra le coppie di versi viene ancora una volta modificato: al posto dei puntini di sospensione si trova il punto e virgola. Nella terza strofa la trasformazione del sintagma «La hora / de una ilusión» in «Il tempo / illusorio», vv. 9 e 10, comporta, rispetto al testo spagnolo, una diversa sfumatura di significato, in quanto nei versi di Tripodo è il tempo stesso a creare illusione, mentre per Machado è la sera a recarla all'io poetico; si segnala, inoltre, che solo nel v. 10, vengono riprodotti i punti di sospensione dell'originale. Particolarmente suggestivo è l'uso di «vespro» per tradurre «tarde», si tratta, in quest'accezione, di un termine pregnante, desueto e di uso letterario, ricco di ulteriori significati, legati all'ambito liturgico. Per cui «las lágrimas sonoras», v. 3, sarebbero il rintocco delle campane che richiama i fedeli a recitare la preghiera serale della comunità cristiana.

9

La tarde todavía³⁰
 dará incienso de oro a tu plegaria,
 y quizás el cenit de un nuevo día
 amenguará tu sombra solitaria.
 Mas no es tu fiesta el Ultramar lejano, 5
 sino la ermita junto al manso río;
 no tu sandalia el soñoliento llano
 pisará, en la arena del hastío.
 Muy cerca está, romero
 la tierra verde y santa y florecida 10
 de tus sueños; muy cerca, peregrino
 que desdeñas la sombra del sendero
 y el agua del mesón en tu camino.

Nuovamente darà la sera
 incenso d'oro a quella tua preghiera
 e lo zenit di un'altra giornata
 accorcerà la tua ombra solitaria.
 Più non t'è gioia l'Oltremare lontano, 5
 se non l'eremitaggio al fiume quieto;
 non la tua scarpa il sonnolento piano
 calcherà, né l'arena del tedio.
 A te vicina se ne sta, romero,
 la terra verde e santa e rifiorita 10
 dei tuoi sogni; vicina, pellegrino
 c'hai disdegno per l'ombra del sentiero,
 per l'acqua all'osteria sul tuo cammino.

Il nono componimento tradotto da Tripodo ha come ipotesto una *si/va* di endecasillabi e settenari. Quest'ultima tipologia di verso si trova all'inizio della prima e della terza strofa; in totale, si tratta di due quartine e una strofa di cinque versi; con rima consonante alternata; nell'ultima strofa, il v. 10 è fuori rima. È rilevante, anche se non generalizzato, l'uso dell'*encabalgamien-*

to; infatti non sono interessati da questo procedimento stilistico i vv. 2, 3, 5, 6, e 9. Analogamente alla poesia analizzata precedentemente, anche questo testo inizia *in medias res*. Il componimento è incentrato su un pellegrino, probabilmente una proiezione dello stesso io poetico, che appare, mediante un'apostrofe, soltanto al v. 9. Dal punto di vista tematico, il componimento

è divisibile in tre parti: la prima, vv. 1-4, propone uno scenario vespertino, arricchito, nei primi tre versi, da termini di registro alto e immagini preziose; la seconda parte, costituita da un unico verso, il quinto, benché introdotto dalla congiunzione avversativa «Mas», si sofferma sull'evocazione di un altrove esotico, mentre la terza, vv. 6-13, evoca per il pellegrino, un contesto reale, concreto e molto prossimo.

La parola «tarde», accompagnata dall'avverbio «todavía», 'ancora' in italiano, crea il contesto crepuscolare tanto caro ai modernisti, il cui codice linguistico si dispiega ampiamente nel v. 2 «dará incienso de oro a tu plegaria»: si noti la sinestesia «incienso de oro» e il termine di tradizione colta «plegaria», riconducibile ad un ambito religioso, che si manifesterà in modo più pieno nella seconda e terza strofa. La «tarde» si oppone allo «cenit de un nuevo día», v. 3, ovvero il momento di un nuovo giorno in cui la «sombra solitaria», si noti l'allitterazione della -s e della -r, e l'allusione modernista all'ombra, sarà più corta, ovvero il mezzogiorno.

Tuttavia, l'aggettivo «nuevo» è semanticamente vincolato all'avverbio «todavía». Il v. 5 è allo stesso tempo lo *zenit* del linguaggio e dello stile modernista con il vagheggiare di un esotizzante «Ultramar lejano» e il verso di raccordo fra la prima e la terza parte. Il primo verso di quest'ultima, il v. 6, ha come *incipit* da un'altra congiunzione avversativa «sino», che ha la funzione di contrapporre un concetto positivo a un altro negativo, anteriore. Il contesto positivo è quello della «*ermita* junto al *manso río*»; i termini posti in corsivo sono quelli dal valore propizio; nel v. 7 la «*sandalía*», metonimia per 'pellegrino', non dovrà calpestare un «*soñoliento llano*», né «*la arena del hastío*», si noti l'allitterazione della -s, della -n e della -l. Più problematica è l'interpretazione di «arena», che tanto in spagnolo come in italiano, è un termine polisemico: può significare tanto 'anfiteatro', 'stadio', quanto 'sabbia'. Per cui, non si è in grado di disambiguare il termine e stabilire, quindi, se «*la arena del hastío*» significhi 'l'arena' o 'la sabbia' del tedio. Va sottolineato, inoltre, il legame semantico tra «*soñoliento*» e «*hastío*».

Al ritmo pausato e all'atmosfera 'smorzata' dei vv. 6 e 7, si contrappone la veduta vitale della terza strofa e compare l'apostrofe al pellegrino: è vicina la terra, definita da una tripla aggettivazione, dalla valenza fortemente positiva, sottolineata dal polisindeto «verde y santa y florecida» dei suoi sogni; l'attributo «santa», s'interpone tra due aggettivi 'primaverili', «verde»

e «florecida». L'ultima strofa è composta da un'unica frase; la parte della proposizione che si distende sui vv. 9-11, è incorniciata dai sintagmi sinonimici «Muy cerca está, romero» e «Muy cerca, peregrino». Il pellegrino cerca il raccoglimento e la penitenza, scegliendo di non camminare all'ombra del sentiero e rifiutando l'acqua delle locande che incontra lungo il suo percorso.

Nel 'rifacimento' tripodiano non compaiono settenari né altre tipologie di versi corti: possiamo parlare di una composizione in versi liberi, su base endecasillabica, poiché appaiono, un novenario, v. 1, due decasillabi, vv. 3 e 8, un dodecasillabo, v. 5. Per quanto riguarda l'aspetto rimico, la versione italiana propone delle soluzioni diverse. L'esordio è caratterizzato da un distico i cui rimanti sono «sera» e «preghiera». I due versi successivi sono, invece, legati da una assonanza tra «giornata» e «solitaria». La seconda quartina presenta una rima consonante alternata tra il v. 5, «lontano» e il v. 7, «piano»; una rima assonante, parimenti alternata, tra «quieto», v. 6, e «tedio», v. 8.

Nell'ultima strofa, di 5 versi, vi è una rima assonante tra il v. 9, «romeo», e il v. 12, «sentiero»; una rima consonante, invece, lega il v. 11, «pellegrino» e il v. 13, «cammino»; come nell'ipotesto, il v. 10, che termina con «rifiorita», è irrelato. Viene riprodotta, quindi, la struttura rimica del testo machadiano, sebbene non in maniera identica, poiché in quest'ultimo appare unicamente la rima consonante, che, invece si alterna con l'assonanza nella versione di Tripodo. Analogamente a quanto segnalato per i componimenti precedenti, la ripartizione del contenuto semantico-sintattico viene riallestito nelle unità versali nel rispetto dell'ipotesto e lo stesso vale per la ricorrenza delle inarcature.

Nel primo verso, l'avverbio «nuovamente», che traduce «todavía», viene posto in posizione iniziale per questione rimiche; e in questo stesso verso Tripodo colloca il verbo «darà», che nell'ipotesto appare all'inizio del secondo verso, nel quale, probabilmente per ragioni metriche e per colmare il vuoto lasciato dall'avulsione del verbo, «tu plegaria» diventa «quella tua preghiera»; nel terzo verso si segnala la rimozione dell'avverbio «quizás», 'forse' in italiano; tale operazione cancella dalla frase ogni sfumatura di dubbio, dotando la frase di un'assertività assente nell'originale. Si osservi nella traduzione l'iperbato, «accorcerà l'ombra tua solitaria giornata». Nel quinto verso viene elusa la congiunzione avversativa «Mas» e sostituita dall'avverbio «Più» e subito dopo «no es tu fiesta» diventa «non

t'è gioia»; nel v. 6, una ulteriore congiunzione avversativa, «sino», è rimpiazzata dal costruito paronomastico «se non»; la «ermita junto al manso río» si converte in «l'eremitaggio al fiume quieto»: Tripodo opta per un sostantivo appartenente al medesimo campo semantico: infatti, secondo il *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia, il termine «eremitaggio» designa una «cella isolata o gruppo di celle piccole e modeste dove vivono gli eremiti e vi è di solito una cappella per la preghiera, un deposito per i viveri, una foresteria, ecc.»;³¹ tuttavia, «eremitaggio» non sembrerebbe affine dal punto di vista del significato: infatti, il termine, associato al sintagma «al fiume quieto», sembrerebbe indicare il viaggio che conduce all'eremo.

La «sandalia» del v. 7, viene tradotto con un termine meno connotato, «scarpa»; il significato di questo verso viene modificato dalla sostituzione della preposizione che indica lo stato in luogo «en» con l'a congiunzione avversativa «né». Nella strofa finale, il nono verso nel 'rifacimento' è lievemente differente: «Muy cerca está» diventa «A te vicina se ne sta», che rafforza l'apostrofe al protagonista della poesia: il «romero»: Tripodo, con un'acuta operazione filologica recupera un termine antico e di uso letterario, «romeo», «Pellegrino diretto a Roma o (con riferimento al periodo delle

Crociate ed estensivamente) in Terrasanta o, in senso generico, verso qualsiasi luogo considerato santo dalla religione cristiana come il santuario de Santiago de Compostela (e nella tradizione iconografica è per lo più caratterizzato da abiti umili, dal sanrocchino e dal Bordone)».³² Come nel testo machadiano, Tripodo usa delle locuzioni equivalenti sebbene con un diverso grado di sinonimia, per aprire e chiudere il tritico di versi 9-11: «A te vicina se ne sta, romeo», v. 9, «vicina, pellegrino»; questa unità metrica, come nell'originale, è divisa, da una pausa sintattica, in due emistichi, di cui l'ultima locuzione è, ovviamente il secondo membro. In effetti, tanto nel testo spagnolo come in quello italiano il termine «peregrino» / «pellegrino», v. 11, è collegato sintatticamente ai due versi seguenti. In questi, Tripodo conserva la frase relativa, modificando, tuttavia, la morfologia del pronome «che»: al v. 12 si legge infatti «c'hai disdegno». Tripodo, dunque, utilizza il pronome *che* nella sua forma elisa *c*, che si utilizza dinanzi al presente indicativo del verbo avere, sebbene la forma più corretta sia *ch* accompagnata dall'apostrofo. Per cui, in luogo del verbo *desdeñar*, utilizza la perifrasi *avere disdegno*, che è intransitiva e abbisogna della preposizione *per*, e che ha la funzione di rivestire il verso di una forma anticheggiante.

10

Crear fiestas de amores³³
 en nuestro amor pensamos,
 quemar nuevos aromas
 en montes no pisados,
 y guardar el secreto 5
 de nuestros rostros pálidos,
 porque en las bacanales de la vida
 vacías nuestras copas conservamos,
 mientras con eco de cristal y espuma
 rien los zumos de la vid dorados. 10

 Un pájaro escondido entre las ramas
 del parque solitario
 silba burlón...
 Nosotros exprimimos
 la penumbra de un sueño en nuestro vaso...
 Y algo, que es tierra en nuestra carne, siente 15
 la humedad del jardín como un halago.

Crear feste d'amori
 pel nostro amor pensiamo ,
 bruciare nuovi aromi
 su montagne inviolate
 e serbare il segreto 5
 dei nostri volti bianchi
 perché nei baccanali della vita
 vuote le nostre coppe conserviamo
 mentre con eco di cristallo e spuma
 ridono i succhi della vite d'oro. 10

 Un passero nascosto fra le rame
 del parco solitario
 zuffola e burla...
 E
 rispremiamo
 la penombra d'un sogno nel bicchiere...
 Qualcosa, terra nella carne, sente 15
 che l'umido dell'orto è una lusinga

Il decimo testo del *corpus* delle poesie machadiane è una *silva-romance*, di endecasillabi e settenari con assonanza *á-o* nei versi pari; in base alla misura sillabica, il componimento è divisibile in tre parti: i vv. 1-6 versi sono settenari, i vv. 7-11 sono endecasillabi, mentre il segmento di testo che comprende i vv. 12-16 è composta da 1 settenario e quattro endecasillabi; il v. 10 è fuori rima.

La poesia oggetto di analisi è una delle molte che propongono quasi ossessivamente il motivo del contrasto tra la sfera del sogno, creato dall'essere umano, caratterizzato dalla bellezza, la vitalità, la luce, e il mondo reale opaco e oscuro. Quindi, tenendo conto di questo contrasto tematico il testo si può ripartire in due sezioni: la prima comprende i vv. 1-10 e la seconda i vv. 11-16; nella prima parte è, inoltre, presente un altro motivo fondamentale della poetica machadiana: l'amore è capace di «Crear fiestas de amores», v.1; il sentimento è, quindi, una entità creatrice di sogni e di mondi.

Tale antagonismo è in realtà già presente nella prima parte: si pensi alle «fiestas de amores», v. 1, plasmate dalla capacità onirica dell'amore e i «bacanales de la vida», v. 7, durante i quali «vacías nuestras copas conservamos», v. 8; emerge, dunque, il desiderio di riempire tali coppe con «los zumos de la vid dorados», dei nostri sogni.

Dopo la linea di punti, che, come già segnalato, nelle edizioni machadiane non si fa rientrare nel computo dei versi, nella seconda parte della poesia, vi è una cesura semantica quasi parodica e un totale cambiamento di contesto: da un mondo di fantasie estetizzanti si passa all'ambito del reale; un uccello tra i rami fischia in maniera burlona, mettendo bruscamente fine al fantasticare dell'enunciatore del testo poetico, che in questo caso è una prima persona plurale che appare già dal secondo verso mediante l'aggettivo possessivo «nuestro» che è presente, diversamente declinato ai vv. 6, 8 e 14, mentre il pronome personale «Nosotros» fa la sua comparsa soltanto nel v. 13.

La prima sezione del componimento è caratterizzata da un tessuto lessematico che potrebbe definirsi non solo pienamente modernista, ma addirittura parnassiano, ovvero caratterizzato dalla significativa presenza di sintagmi o significati che riconducono a oggetti lussuosi, distanti dal quotidiano: «bacanales de la vida», v. 7, «copa», v. 8, «eco de cristal y espuma», v. 9, «rien los zumos de la vid dorados», v. 10.

Quest'ultimo verso e il sintagma del verso precedente fanno supporre che i succhi dorati della vite che ridono con echi di cristallo e spuma siano *champagne*, una bevanda dal colore dorato, spumeggiante nelle coppe di cristallo, una bevanda preziosa da consumare in «bacanales de la vida». Ma in questa prima parte in cui si succedono immagini estetizzanti è anche patente il concetto di esclusione dalle suddette occasioni festose; le coppe dell'enunciatore sono vuote: «vacías nuestras copas conservamos», v. 8.

E per questo motivo, nella seconda parte, la modalità enunciativa afferma «Nosotros exprimimos / penumbra de un sueño en nuestro vaso», vv. 13-14; si noti come «vaso», 'bicchiere' in italiano, un oggetto della quotidianità, si opponga alla «copa» del v. 8. La frase che si snoda nei primi sette versi, inoltre, è retta dal verbo «pensamos», v. 2; per cui il creare feste di amori, il bruciare nuovi aromi su montagne inviolate, e serbarne il segreto è una pura illusione.

Questa frase principale si raccorda tramite il «porque» del v. 7 alla seguente, che è dunque una subordinata causale. Immagini moderniste sono i «rostros pálidos», del v. 6, e quella del v. 3, «quemar nuevos aromas», che rimanda, inoltre a un ambito esotico. Stilemi modernisti si trovano anche nella seconda parte: si pensi al «parque solitario», un contesto ricorrente in suddetta corrente poetica, v. 12,³⁴ la presenza del sogno «la penumbra de un sueño», v. 14; anche i punti di sospensione, posti alla fine di questo verso, sono segni d'interpunzione molto usati dai poeti modernisti. Gli ultimi due versi esprimono l'ineffabilità della penetrazione tra sogno e quotidianità.

L'intelaiatura metrica della traduzione di Tripodo è costituita prevalentemente da settenari ed endecasillabi, ovvero le uniche tipologie di versi presenti nell'originale; tuttavia, si riscontra la presenza di un quinario, il v. 13, che come nel testo machadiano è un verso *partido*, e di un quaternario, il v.14. L'impianto semantico e sintattico in relazione alla distribuzione versale si mantiene essenzialmente immutato, per quanto rispetto ai sedici versi dell'ipotesto il 'rifacimento' tripodiano ne presenti diciassette; per quanto riguarda l'aspetto rimico, non viene conservato l'uso sistematico della rima assonante nei versi pari, che si trova solo tra il v. 1 e il v. 3, «amóri» / «aròmi», tra i vv. 13-14, «bicchière» / «sènte», e in forma meno ravvicinata, quasi un'eco fonica, una rima consonante, espressa tramite la desinenza della prima persona plurale della prima declinazione,

tra i vv. 2, 8 e 14 «pensiàmo» / «conserviàmo» / «rispremiàmo», che a loro volta si legano tramite assonanza al «solitario» del v. 12. Si segnala che Tripodo riproduce la linea di punti sospensione tra i vv. 10 e 11, intesa come segno tipografico di separazione, con un rigo vuoto.

L'enunciatore del testo è ancora la prima persona plurale che, tuttavia, non viene mai espressa tramite il pronome personale, ma, oltre che con forme verbali, attraverso gli aggettivi possessivi «nostro» / «nostri» / «nostre», ai vv. 2, 6, 8. Nel primo verso il verbo all'infinito è apocopato, possibilmente per ricreare mimeticamente l'*incipit* originario, ma soprattutto per adattare il sintagma alla misura del settenario; il «pel» del v. 2, potrebbe essere una contrazione della preposizione 'per' con l'articolo determinativo 'il', una forma letteraria, non più in uso, che cambierebbe il significato della frase; è plausibile che possa trattarsi di un refuso per 'nel', che sarebbe più in sintonia con il testo machadiano. Nel v. 4 il sintagma «no pisados» si risolve in un unico aggettivo privativo «inviolate», caratterizzato da un registro più alto e di maggiore suggestività; nel v. 6, per ragioni metriche, i volti da «pálidos» diventano «bianchi»; nel v. 10, l'aggettivo «dorados», riferito a «zumos», permuta in un sintagma preposizionale «d'oro», che potrebbe essere riferito a vite, ma per anastrofe anche a «succhi». Nel v. 11, il generico «pájaro» diventa uno specifico tipo di uccello, il «passero», molto simile dal punto di vista fonetico; nella stessa unità versale, va segnalato l'impiego di «rama»: la scelta di adottare la forma meno consueta, la variante femminile in uso in Toscana, manifesta la deferenza verso il prototesto. Il v. 13 è un *verso partido*, ovvero un verso formato da emistichi situati su due righe diverse; nel metatesto il primo emistichio racchiude un verbo e un aggettivo riferite al «pájaro» del verso precedente; nel-

la traduzione di Tripodo, si trova, invece una coppia di verbi: «silba», 'fischia' in italiano, diventa «zufola» e l'aggettivo «burlón» si risolve nella forma verbale «burla»; il secondo emistichio è formato da un soggetto e un predicato verbale «Nosotros exprimimos», mentre nella versione di Tripodo il secondo emistichio è formato unicamente dalla congiunzione «E»: ci troviamo, quindi di fronte a un quinario sdrucchiolo, dato che l'accento principale cade sulla prima sillaba di «burla». Il verbo «exprimimos», tradotto con «rispremiamo», con una lieve sfumatura di significato, privato del pronome personale, viene traslato in un'unica metrica a sé stante, un quaternario.

Queste due ultime operazioni comportano l'aumento dei versi nel 'rifacimento', che da sedici diventano diciassette. Nel v. 15 della traduzione, il v. 14 nell'originale machadiano, si elimina «nuestro»; per cui, in tale luogo testuale si legge «nel bicchiere»: si tratta di soluzione che permette di far rientrare il contenuto semantico-sintattico nella misura versale dell'endecasillabo. Nel verso successivo, Tripodo non include nella traduzione il medesimo aggettivo possessivo; inoltre, nel penultimo verso viene esclusa la congiunzione, che nell'originale si trova a inizio verso, e la subordinata viene trasformata in un inciso di carattere appositivo; inoltre il verbo «siente», con cui inizia l'ultimo verso, diventa il vocabolo con cui si conclude il penultimo. Nel contempo, l'eliminazione degli aggettivi possessivi, dal punto di vista semantico, implica una spersonalizzazione rispetto al prototesto. Il verso finale, inoltre, si trasforma in una frase relativa subordinata, retta da «sente» e il sostantivo «humedad» cambia categoria grammaticale, trasformandosi nell'aggettivo «umido». Ancora una volta, tali soluzioni traduttive consentono di conservare un'unità metrica endecasillabica.

11

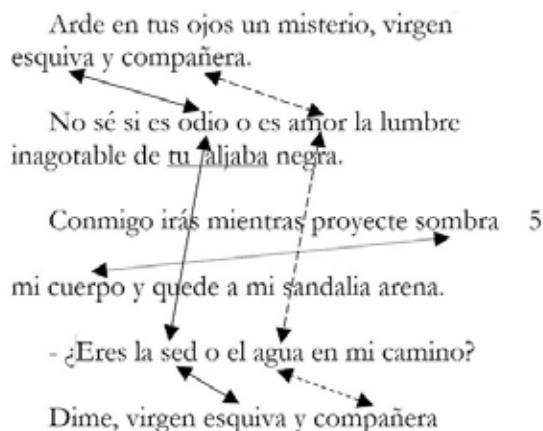
Arde en tus ojos un misterio, virgen³⁵
 esquiva y compañera.
 No sé si es odio o es amor la lumbre
 inagotable de tu aljaba negra.
 Conmigo irás mientras proyecte sombra 5
 mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.
 -¿Eres la sed o el agua en mi camino?
 Dime, virgen esquiva y compañera 10

lo non lo so, non so s'è odio o amore
 questa, che dalla tua nera faretra mi giunge,
 fiamma che non si spegne, vergine altera
 compagna della mia vita, ché in te un segreto
 brucia dentro le iridi senza finire; 5
 con me camminerai finché mandi ombra
 il mio corpo e rimanga nei sandali l'arena.
 -Sul mio sentiero sei la sete o l'acqua?
 Rispondimi vergine altera della mia vita
 [compagna. 10

«Gemma di *Soledades*», secondo Oreste Macrí,³⁶ l'undicesimo componimento machadiano tradotto da Tripodo è una *silva-romance* con assonanza in *é-a* nei versi pari, divisa in quattro strofe di due versi ciascuna, caratterizzata dal significativo impiego dell'*enjambement*, ad esclusione delle due unità metriche finali, che presentano una struttura sticomitica. In esso, il poeta sivigliano configura una simbolizzazione della morte, chiaramente espressa dall'immagine dell'«aljabá negra»,³⁷ e nel solco di una tradizione letteraria secolare, quest'ultima viene presentata nella doppia accezione, positiva e negativa: la morte viene infatti definita «virgen / esquiva y compañera» (vv. 1-2), e soprattutto enigmatica, nel cui occhi «Arde [...] un misterio» (v. 1).³⁸ L'io poetico cerca di carpirne il segreto nella domanda del penultimo verso, esortandola, inoltre, a rispondere nel finale della poesia; l'enunciatore del testo afferma di non sapere se la luce inestinguibile emanata dalla faretra «es odio o amor», e più in avanti, nel verso in discorso diretto, secondo quanto indica il segno tipografico, si porrà un'analogia alternativa: «-¿Eres agua o sed en mi camino? / Dime virgen esquiva y compañera» (vv. 7-8). Tra l'enunciatore del testo e quest'ultima, tuttavia, si stabilisce un sodalizio duraturo e definitivo: «Conmigo irás mientras proyecte sombra / mi cuerpo y quede a mi sandalia arena», vv. 5-6. Afferma ancora Macrí: «il confine vita morte [risiede] nel duplice quesito ('si es odio o amor', 'la sed o el agua'), nei due aggettivi ('esquiva y compañera'), nel tempo della fedeltà d'amore: [si vedano i già citati vv. 5-6]».³⁹

Nello schema proposto di seguito, si è tentato di evidenziare la struttura parallelistica del componimento, per quanto riguarda le coppie, di aggettivi e sostantivi, ciascuna costituita da vocaboli antinomici, e come, in ognuna di esse il termine negativo occupi la prima posizione del sintagma e quello positivo la seconda; allo stesso modo si evince che la diade aggettivale «esquiva y compañera», vv. 2 e 8, a mo' di cornice, apre e chiude il componimento; in entrambi i casi, i due attributi sono accompagnati dal sostantivo «virgen», che nella prima occorrenza occupa la posizione finale del v. 1, costituendo il controripetto dell'*enjambement* fra i vv. 1-2, mentre il binomio aggettivale, occupa l'intero secondo verso, di cui «virgen» rappresenta il rigetto. Al contrario, nell'ultimo verso il sintagma è distribuito su un'unica unità metrica.

Le frecce continue uniscono i vocaboli di accezione negativa, le frecce tratteggiate quelli di accezione positiva; questa stessa tipologia di freccia unisce anche due vocaboli di significato contrario «cuerpo» e «sombra»:



Per quanto riguarda la versione di Tripodo, essa costituisce il caso più significativo di rielaborazione dell'intero *corpus*; innanzitutto, rinuncia all'impiego dei settenari, o di ogni altra tipologia di verso corto: si tratta, infatti, di una composizione in versi lunghi e liberi, rispettivamente di 14, 12, 15, 12, 11, 16 13 e 18 sillabe. Parimenti, abdica all'uso dell'assonanza nei versi pari e si riscontra un solo legame fonosillabico di questa tipologia tra i vv. 2-6, «alterà / arèna», mentre gli altri versi sono irrelati. Come segnalato *supra*, e contrariamente ai componimenti analizzati finora, si tratta di un testo i cui primi quattro versi sono oggetto di un importante processo di ristrutturazione e innovazione. Il v. 1, non replica il v. 1 del prototesto ma recita: «Questa che dalla tua nera faretra mi giunge»: traduce, quindi, il sintagma «tu aljabá negra».

Tripodo decide non solo per la traslazione di questo elemento dalla quarta posizione dell'originale, alla prima, ma per la dilatazione dell'aggettivo possessivo «tu», che diventa una proposizione compiuta: «Questa che dalla tua nera faretra mi giunge»; in corsivo si segnalano le innovazioni introdotte nella traduzione. La «lumbre / inagotable», vv. 2-3, è un sintagma grammaticalmente connesso alla proposizione «No sé si es odio o amor», che non viene

riprodotta da Tripodo, privando il componimento di una delle tre coppie oppositive presenti nell'originale e trasformando l'impianto fortemente parallelistico della composizione; il sintagma 'luce inesauribile' oltre a mutare di posizione, occupando la prima parte del secondo verso, si risolve in «fiamma che non si spegne»: *in primis*, si nota che il sintagma diventa una frase relativa, con carattere appositivo; in secondo luogo, «fiamma» è semanticamente connessa, in maggiore misura rispetto alla «lumbre» del testo machadiano, al «brucia» del v. 4. Quest'ultimo verbo è il verbo che regge la frase subordinata causale «brucia dentro le iridi senza finire», il cui soggetto occupa la parte finale del verso precedente: «ché in te un segreto». Si tratta evidentemente dell'*incipit* del testo di partenza, traslato nel 'rifacimento' al v. 4, sintatticamente trasformato, ma soprattutto si amplia con una locuzione introdotta *ex novo* da Tripodo. Quest'ultima si raccorda semanticamente alla frase subordinata del v. 2: «fiamma che non si spegne»; si può quindi dire che l'aggettivo «inagotabile», che nell'originale si trova all'inizio del v. 4, in riferimento a «lumbre», nella versione italiana studiata in questa sede si sdoppia in una proposizione relativa e in una locuzione verbale, che sono riferite a due sostantivi-soggetti distinti: si tratta di un processo che dota questa parte della poesia di una forte coesione semantica.

Va segnalato, inoltre, che Tripodo nella resa di alcuni vocaboli impiega delle parole appartenenti alla stessa sfera di significato, ma non del tutto sinonimiche: si vedano «ojos» tradotto con «iridi» e «misterio», reso con «segreto». Si noti anche che l'apostrofe «virgen / esquivá y compañera», vv. 1-2, che Machado nel suo mono-dialogo ai limiti dell'onirico, dirige alla morte che, oltre ad apparire in unità metriche differenti, diventa «vergine altera / compagna della mia vita»: l'aggettivo «compagna» è affiancato dalla locuzione genitivale «della mia vita», che intensifica, giungendo al paradosso, l'antitesi vita-morte; significativa è anche la relazione asindetica tra i due aggettivi che non sono neppure separati da una virgola: ciò lascia intendere che nella visione di Tripodo le due qualità, antinomiche dal punto di vista semasiologico, sono in relazione alla morte, inscindi-

bili. Appare mutata anche la punteggiatura: ciò non sorprende se si considera il cambiamento della distribuzione della sintassi e del significato nelle unità versali, che di fatto trasformano la prima metà del componimento in un'unica frase, e la soppressione della parte iniziale del v. 3, «No sé si es odio o amor». Non compaiono dunque i punti che dividevano le prime due coppie di membri metrici; tra i vv. 4 e 5 non vi è la pausa forte del punto fermo che si trova nell'originale, ma un punto e virgola; quest'ultimo e la pausa versale segnano la biforcazione, del metatesto, come d'altronde accade nell'originale, in due sezioni. Nella seconda di queste non si individuano innovazioni rilevanti; i cambiamenti riguardano, in primo luogo, il livello lessicale: nel v. 5 «irás», si risolve in «camminerai»; tra questa unità metrica e la seguente è conservato l'*enjambement*. Nel v. 7, anch'esso marcato come discorso diretto dal segno tipografico, vi è un'inversione dei termini: Tripodo pone in posizione incipitaria il complemento di luogo, «Sul mio sentiero», che nel prototesto «en mi camino» era collocato nella parte finale; si noti anche il lieve slittamento semantico tra «camino» e «sentiero»; viceversa il soggetto e il predicato verbale occupano, generando una sottile anastrofe, la posizione finale. L'ultimo verso che nella struttura ricalca il prototesto, risolve il «Dime» con «Rispondimi»; nell'*explicit* che ripropone la coppia aggettivale dei vv. 2-3; tuttavia il secondo aggettivo, «compagna», rispetto alla prima occorrenza, si vede preceduto dalla locuzione genitivale «della mia vita»; tale rovesciamento determina una ulteriore disposizione anastrofica dei componenti dell'unità metrica. Si segnala, inoltre, che gli ultimi due versi, che costituiscono la parte in discorso diretto, analogamente al testo machadiano, sono gli unici due che non sono relazionati da un *enjambement*, bensì presentano una forma sticomitica.

Questa seconda sezione, in conclusione, è decisamente mimetica dell'originale nella compagine semantico-sintattica, rispetto alla prima che, come si è tentato di mostrare, appare estremamente rielaborata, frutto di una appropriazione e rielaborazione profonda da parte di Tripodo, che porta a un vero e pieno 'rifacimento'.

12

Algunos lienzos del recuerdo tienen⁴⁰
 luz de jardín y soledad de campo;
 la placidez del sueño.
 en el paisaje familiar soñado.
 Otros guardan las fiestas 5
 de días aun lejanos;
 figuritas sutiles
 que pone un titerero en su retablo...

 Ante el balcón florido
 está la cita de un amor amargo. 10
 Brilla la tarde en el resol bermejo...
 La hiedra efunde de los muros blancos...
 A la revuelta de una calle en sombra,
 un fantasma irrisorio besa un nardo.

Alcune scene del ricordo accennano
 a splendore di broli e agresti eremi;
 alla quiete del sogno
 entro un passaggio antico già sognato.
 Ci sono scene che poi feste serbano 5
 d'ancor lontani giorni;
 figurettine che un burattinaio
 pone sul palcoscenico...

 Sotto il balcone in fiore
 sarà il ritrovo d'un amore amaro. 10
 Brilla la sera al riflesso vermiglio,
 pei muri bianchi l'edera s'espande...
 E alla curva della strada in ombra
 un fantasma giullare bacia un nardo.

La dodicesima poesia tradotta da Tripodo è una *silva-romance* di endecasillabi e settenari con assonanza in *á-o* nei versi pari; contrariamente ai componimenti finora analizzati si tratta di un componimento enunciato da una voce impersonale. Quello che sembra un tenue filo narrativo è in realtà un vagheggiare tra la ricordanza e il sogno: dal richiamo alla memoria di alcune tele prende l'abbrivio il componimento; va notato che la polisemicità del termine *lienzo*, che appare varie volte nella raccolta, e, che secondo il *DRAE*, designa oltre all'accezione qui impiegata, «Pintura que está sobre lienzo» anche una «Tela que se fabrica de lino, cáñamo o algodón»;⁴¹ *tela* che rammenta le tante *túnicas*, per lo più relegate a uno spazio onirico, che costellano *Soledades*. Tali dipinti serbano l'immagine di luci di giardini e solitudini di campagna, la quietezza del sogno in cui riappare il paesaggio familiare, espressione anch'essa ambigua perché, nell'interpretazione più semplicistica, potrebbe indicare una veduta abituale, ricorrente nel passato dell'enunciatore; una ulteriore e forse più remota possibilità interpretativa, ossia, che «el paisaje familiar soñado», sia la rievocazione del focolare, l'immagine della propria famiglia, ormai, per vari motivi, diversa e dispersa. Altri «lienzos» tramandano le scene di feste ormai lontane nel tempo, con esili figure collocate da un burattinaio nel suo teatrino. In questo punto il testo, come testimonia la linea di punti come segno di separazione, si biforca. Sarebbe spostarsi in una dimensione temporale diversa,

quella in cui la voce impersonale della poesia ricorda scene che vengono dal passato. Non a caso il momento è quello della «tarde», tanto cara a simbolisti e modernisti, e che nell'immaginario machadiano è il momento dedicato al ricordo.

In realtà, crediamo che in questa sezione del testo, dal ritmo molto meno pausato, composto da tre strofe diverse, ciascuna con una propria autonomia sintattica e significativa, ai limite della giustapposizione si alternino visioni del passato e del presente. Il primo che viene presentato è lo scenario reale e / o sognato di un balcone fiorito, luogo prescelto per il «convegno di un «amore amaro», quest'ultimo probabilmente, l'immagine di un idillio di un'epoca distante, quella della gioventù, anch'essa contemplata nel ricordo, in cui si distingue la nota malinconica dell'amore non corrisposto o impossibile da realizzare. Il v. 11, a nostro parere, sembra essere dedicato al momento della «tarde», in cui il protagonista della poesia ricorda, la dimensione del tempo narrante: «Brilla la tarde en el resol bermejo»; il v. 12, al contrario, crediamo appartenga all'ambito della rievocazione: i muri bianchi sui quali si espande l'edera dovrebbero essere quelli dell'Andalusia, della città di Siviglia dove Antonio visse dalla nascita fino ai 12 anni, indizio avallato anche dalla presenza del balcone in fiore.

L'ultima coppia di versi sembra tornare al tempo narrante, che non necessariamente coincide con la realtà: «A la revuelta de una calle en sombra, / un fanta-

sma irrisorio besa un nardo», la presenza extrazionale di un insolito fantasma «infrange l'impressione di verosimiglianza ancorata all'osservazione di un scorcio: «la revuelta de una calle en sombra», rimanda al momento del crepuscolo; si noti inoltre che quest'ultimo verso richiama il v. 4, del componimento 7, il XXIII di *Soledades*: «revuelta umbrosa».

Per quanto riguarda la forma e la tecnica espressiva, si osserva che soprattutto nella prime due strofe vi è un uso marcato dell'*enjambement*; nei primi tre versi si nota la presenza di un sostantivo accompagnato da un complemento di specificazione: «lienzos del recuerdo», il verso parallelistico «luz de jardin y soledad de campo»; va segnalata con la contrapposizione tra la luce di un *hortus conclusus* e la vasta solitudine della campagna, per definizione senza confini, con la presenza confortante del v. 3, «placidez del sueño». Il v. 4, «en el paisaje familiar», in cui il termine «paisaje» è accompagnato da una doppia aggettivazione e il secondo attributo «soñado» costituisce, in maniera esibita, un poliptoto con il «sueño» del verso precedente, entrambi in posizioni finale e pertanto portatori di maggior carica semantica. Nel verso iniziale della seconda strofa, il sostantivo «lienzos» è omissivo, ma espresso da «Otros», qui impiegato con funzione pronominale, in cui il verbo «guardan» corrisponde al «tienen» del v. 1; i partecipanti alle feste di giorni «aún lejanos», con un insolito uso dell'avverbio «aún», 'ancora' in italiano, accanto all'aggettivo «lejanos», con un effetto lievemente straniante, non sono altro che «figurette» che un burattinaio pone nel suo teatrino, dotando la sfera del ricordo di una componente di illusorietà.

Nella seconda parte del componimento si segnala una significativa presenza, che si lega al «jardín» e al «campo» del v. 1, del mondo vegetale: appaiono, infatti, un «balcón florido», al v. 9, della «hiedra» al v. 12 e un «nardo» nell'*explicit* della poesia. Si segnala, inoltre, che i vv. 9 e 10 hanno un carattere sticomitico, segnando una marcata differenza rispetto alla versificazione anteriore e posteriore. Altrettanto importante è, in questa parte del testo, il carattere cromatico: si veda l'indistinta macchia di colore del «balcón florido», il «resol bermejo» del v. 10; nel v. 11 si trovano contemporaneamente il verde dell'edera e il bianco dei muri, che si oppongono all'ombra della «revuelta della calle»; l'ombra, tuttavia, contrasta anche con il brillare del riflesso vermiglio. Allo stesso tempo, il sema del bianco si trova, nei termini «fantasma» e un fiore candido e dal

profumo dolce e penetrante.

Il componimento, letto nel contesto più ampio della raccolta in cui è inserito, presenta richiami intertestuali ai componimenti X e XXV, con i quali condivide la specularità tra la dimensione intima e quella paesaggistica.

La traduzione di Tripodo si dimostra nel complesso ossequiosa verso l'organizzazione semantico-sintattica dell'ipotesto anche in relazione alla sua distribuzione nelle strutture versali. Per quanto riguarda questi ultimi, vi è una larga prevalenza di versi lunghi: un decasillabo, v. 13, cinque endecasillabi, vv. 2, 4, 7, 11 e 14, due dodecasillabi, vv. 1 e 5, e due versi da tredici sillabe, vv. 12 e 10; vengono impiegati solo quattro versi corti: tre ottosillabi, vv. 3, 6 e 8, e un unico settenario, il v. 9. La proporzione tra unità metriche lunghe e corte è la stessa dell'ipotesto: ovviamente in quest'ultimo le misure versali sono omogenee, trattandosi unicamente di endecasillabi e settenari. Per quanto riguarda il legame rimico, si osserva la presenza della rima consonante, originata dall'identica desinenza verbale, tra i vv. 1 e 5: «accennano» / «serbano»; inoltre le medesime vocali toniche stabiliscono un'assonanza tra i rimanti dei vv. 4, 10 e 14, un participio passato con funzione aggettivale, «sognato», un aggettivo, «amargo», e un sostantivo «nardo».

Nel v. 1, i «lienzos» machadiani si risolvono nel termine «scene», nel quale si può constatare un certo scarto semantico rispetto all'originale; lo stesso può dirsi del verbo seguente «accennano» che dal punto di vista del significato risulta piuttosto distante dall'originale «tienen», che in questo caso si sarebbe potuto tradurre con il verbo *conservare*. Ma è ovvio che Tripodo decide scientemente di inserire nel testo un verbo più 'tenue', più 'sfumato'; il v. 2 è completamente rinnovato dal punto di vista lessicale: «luz de jardín» diventa «splendore di broli»: in questa locuzione si nota, *in primis*, l'intensificazione del sostantivo «luz» che ascende a «splendore»; in secondo luogo il singolare «jardín», viene tradotto con il plurale «broli»; *brolo* secondo il *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia, che definisce il termine antico e dialettale, designa un «giardino cintato con fiori e piante da frutta, verziere». ⁴² La seconda parte del verso, «soledad de campo» vede trasformato il sintagma formato da un sostantivo accompagnato da complemento di specificazione in un altro, composto da un aggettivo e un sostantivo: «agresti eremi», vocaboli che insieme a «broli», hanno un sapore *fin de siècle*. Tripodo co-

stella quindi di termini desueti, di registro alto o uso letterario, il suo 'rifacimento', termini che hanno come obiettivo, insieme ad altri espedienti retorici e metrici, di riportare la lingua della traduzione, à *rebours*, il più vicino possibile alla lingua italiana dell'epoca di *Solidades*.

La «placidez» del v. 3, separato dal v. 2 da un punto e virgola, come nell'originale, si risolve in «quiete»; nel v. 4, Tripodo sceglie come avverbio di tempo, in luogo del semplice «en», «entro», una forma più antiquata rispetto al più comune *dentro*; successivamente si legge «un paesaggio antico già sognato». *Ergo*, l'aggettivo «antico», sostituisce «familiar» ed è evidente che i due attributi non appartengono allo stesso campo di significato; per quanto riguarda il vocabolo «sognato» è preceduto da «già», che modifica il significato del sintagma, facendo pensare a un paesaggio più volte apparso nei sogni.

Nella seconda strofa in luogo del pronome «otros», che sottintendeva «lienzos», Tripodo scioglie la frase in «Ci sono scene che poi»: si noti l'aggiunta del «poi», che può anche significare *inoltre*,⁴³ racchiudendo in sé il sema di «otros»; il verbo «guardano» viene efficacemente tradotto con «serban», che oltre a corrispondere al campo di significato del verbo spagnolo, è un termine che potrebbe definirsi 'ad alto tasso di poeticità', ancor più esaltato dalla sua posizione di rimante. Nel v. 6 si osserva, rispetto all'originale un'anastrofe: «di ancor lontani giorni»; il v. 7 presenta, a sua volta, delle modifiche interessanti: il sintagma formato da sostantivo e aggettivo «figuritas sutiles», in cui il sostantivo e un diminutivo, vengono condensati in un unico termine «figurette», un termine sostantivale che potremmo definire un diminutivo al quadrato, che ingloba in sé l'aggettivo «sutiles»; nel verso successivo appare anche la proposizione relativa che occupa nel prototesto l'intero v. 8 estendendosi anche nel v. 9: «figurette che un burattinaio / pone sul palcoscenico»; ricordiamo che nel metatesto l'inciso recitava «figuritas sutiles / que pone un titerero en su retablo...»; la traduzione di Tripodo rende ancor più marcato l'*enjambement*, legatura metrica, che, peraltro, si dà tra la maggior parte dei versi, dividendo in questo caso soggetto e predicato verbale. A questo punto va aperta una piccola parentesi sul termine *retablo* che è entrato a far parte del vocabolario italiano, come prestito linguistico, con l'accezione di «tipo di icona frequente in Spagna a partire dal periodo gotico (e che raggiunse il suo massi-

mo sviluppo, anche nell'America Latina, nel periodo barocco, raggiungendo anche dimensioni colossali), a molti scomparti disposti in più ordini, con incorniciatura architettonica assai elaborata e ricca di figure ed elementi intagliati; a volte tutti i riquadri sono scolpiti, e in tal caso il retablo, oltre che di legno può essere di marmo, stucco ecc. (generalmente policromo)».⁴⁴ Evidentemente, in questo contesto, non è il significato pertinente; perché, attenendosi alla seconda accezione che ne dà María Moliner, nel testo machadiano indica un «pequeño escenario de un teatro títeres»,⁴⁵ termine che non ha un corrispettivo in italiano e per la cui traduzione, come in questo caso, si ricorre a vocaboli affini.

Analogamente a quanto accade nel testo precedentemente, si separa con un segno tipografico, un rigo vuoto, la prima parte del componimento dalla seconda. Nel v. 9, che si chiude, come nell'ipotesto con punti di sospensione, l'avverbio di luogo «Ante», in italiano 'davanti', 'di fronte', è sostituito da un altro che designa una differente ubicazione: «Sotto»; l'aggettivo «florido» si risolve nella locuzione «in fiore», probabilmente per posizionare il sostantivo «fiore» in posizione finale e costruire una sorta di parallelismo con «nardo» che, nell'ultimo verso, occupa la medesima posizione; nel v. 10 «está» viene tradotto con una forma flessa del verbo essere al futuro, «sarà», che foneticamente richiama la paronomasia del dittico «amore amaro».

Nel v. 12, risalta la presenza di una contrazione della preposizione 'per' con l'articolo determinativo 'i', una preposizione articolata, desueta e limitata alla lingua letteraria; il verso rispetto al suo corrispettivo nel testo di partenza presenta una struttura anastrofica con il soggetto e il predicato verbale posposti rispetto al complemento di luogo. Nel verso successivo va notato unicamente l'inserimento della congiunzione «E», che funziona da raccordo con l'unità metrica precedente, e la mutazione dell'articolo da indeterminativo, «de una», a determinativo, «della», cambiamento attraverso il quale Tripodo lascia intendere che si tratta di una strada in particolare, con un significato più personale per l'enunciatore del testo. In ultimo, va indicata la suggestiva traduzione dell'aggettivo riferito a fantasma, «irrisorio», nel v. 14, 'giocoso', 'burlone' in italiano, che viene risolto con un ulteriore sostantivo: «giullare», che ha un'importante valenza metapoetica, in quanto rimanda all'ambito della recitazione, della musicalità, della poesia.

Si yo fuera un poeta⁴⁶
galante, cantarí
a vuestros ojos un cantar tan puro
como en el mármol blanco el agua limpia.
Y en una estrofa de agua 5
todo el cantar sería:
«Ya sé que no responden a mis ojos,
que ven y no preguntan cuando miran,
los vuestros claros, vuestros ojos tienen
la buena luz tranquila, 10
la buena luz del mundo en flor, que he visto
desde los brazos de mi madre un día».

L'ipotesto è una *silva-romance* con assonanza in *í-a* nei versi pari, composta da endecasillabi, vv. 3, 4, 7, 8, 9, 11 e 12, e settenari, vv. 1, 2, 5, 6 e 10.

Nel componimento si assiste all'esordio immediato dell'io poetico, «Si yo fuera», v. 1, che esprime il desiderio di essere un «poeta galante» per poter rivolgere a una donna, metonimicamente indicata tramite il costrutto «vuestros ojos», v. 3, un canto. Il componimento, contraddistinto da un ripetuto impiego dell'*enjambement*, è chiaramente divisibile in due parti: la prima comincia *ex abrupto* con la citata frase subordinata condizionale «Si yo fuera un poeta / galante»; il verbo della frase principale è «cantaría», v. 2, diretto a un *tu*, individuabile nel testo grazie all'aggettivo possessivo «vuestros» che accompagna «ojos», al v. 3; il complemento oggetto è «[...] un cantar tan puro / como en el mármol blanco el agua limpia», vv. 3-4: va segnalata innanzitutto la relazione, basata sul poliptoto, tra «cantaría», verbo, e «cantar», sostantivo, presente nel verso successivo e che si ripete anche al v. 6. A partire da v. 3, si inaugura un nuovo tema, legato alla purezza e alla chiarezza, la trasparenza, dell'ipotetica poesia, che sarebbe «[...] un cantar tan puro / como en el mármol blanco el agua limpia», vv. 3-4: si segnalano in corsivo i termini, aggettivi e sostantivi, e riconducibili all'ambito semasiologico della purezza. I due eptasillabi successivi, ultimi versi della prima parte, che sono una sorta di *formula dicendi* che introduce la seconda parte, si distinguono per la loro notevole grazia ed eleganza: «'Y en una estrofa de agua / todo el cantar sería':», vv. 5-6. In particolare la locuzione «'una estrofa de agua'» produce un'atmosfera di nitore, armoniosità, lievità. Va notata, inoltre, nella prima sezione la ripetizione di

Se io fossi un poeta,
un poeta galante, canterei
agli occhi vostri un cantar così puro
quale sul marmo bianco l'acqua limpida.
E in una strofe d'acqua 5
tutto il cantar sarebbe:
«Già so che non rispondono ai miei occhi,
che nel guardar ben vedono e non chiedono,
i vostri chiari, i vostri occhi hanno
la buona luce calma, luce buona 10
della terra fiorente che soltanto
dal seno di mia madre vidi un giorno».

«agua» in due versi successivi, il 5 e 6, volta ad enfatizzare la sensazione di limpidezza e trasparenza.

La seconda parte, vv. 7-12, come già segnalato, è introdotta dall'enunciatore del testo attraverso i vv. 5-6; si tratta di una *mise en abyme*, ovvero della poesia stessa che il poeta canterebbe al *tu*, individuabile al v. 3. Secondo Caravaggi si tratta di una «raffinata rielaborazione stilistica di un madrigale petrarcheggiante di Gutiérrez de Cetina che conobbe un successo notevole e viene qui adattato ad una vicenda autobiografica in gran parte fittizia». ⁴⁷ Ulteriore testimonianza della parentela tra il testo machadiano e quello cinquecentesco è data da una segnalazione dello stesso studioso: nella prima versione del componimento, pubblicata sulla rivista *Helios*, nel maggio del 1904, portava il titolo *Madrigal*, e recava l'epigrafe: «*Ojos claros serenos... / CETINA*». Il madrigale, della seconda metà del XVI secolo, composto da settenari ed endecasillabi, è esplicitamente una fonte d'ispirazione:

Ojos claros, serenos,⁴⁸
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué, si me miráis, miráis airados?
Si cuando más piadosos,
más bellos parecéis a aquel que os mira, 5
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay tormentos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos. 10

Gutiérrez de Cetina parla di una dama dagli occhi trasparenti, sereni, essi stessi omaggiati da un dolce sguardo. Ma quando la dama volge lo sguardo verso

l'io poetico, individuabile grazie al pronome personale «me», al v. 3, ripetuto al v. 6 e al v. 10, lo guarda con occhi adirati, come si evince dalla domanda espressa nel v. 3: «¿por qué, si me miráis, miráis airados?»; si noti la *geminatio* del verbo «miráis». La dama è ovviamente, in piena sintonia con la poesia spagnola dell'epoca, una *coy mistress*; l'io poetico cerca di scalfirne la freddezza argomentando che quando i suoi occhi sono più miti, appaiono più belli a colui che la guarda; pertanto la invita, affinché essi non appaiano meno belli di quanto siano, a non guardarlo con ira. Il tono pacato si innalza al v. 8: «¡Ay tormento rabiosos!», verso che manifesta, in questo caso, l'ira dell'io poetico. Significativo è il fatto che «rabiosos» sia l'elemento interno di un trittico di aggettivi posti nella stessa posizione finale, i cui elementi esterni son «hermosos», v. 7, con cui il succitato aggettivo rima, e «serenos», v. 9, discordanti dal punto di vista del significato rispetto a «rabiosos»: infatti quest'ultimo aggettivo è riferito all'io poetico e gli altri due alla dama.

Dopo questo picco semantico e prosodico, il tono nel distico finale torna disteso «Ojos claros, serenos, / ya que así me miráis, miradme al menos». Il componimento è quindi incorniciato dalla reiterazione di una coppia di versi, coppia in cui il primo è del tutto identico in entrambi i casi, mentre il secondo cambia, pur impernandosi sugli stessi termini, ed estrinseca un diverso significato: nell'ultimo verso, infatti, l'io poetico prega la dama, sebbene ella lo guardi sdegnosamente, di guardarlo «al menos»: va notata anche in questo caso la parziale *geminatio* «miráis, miradme»,⁴⁹ definibile comunque come poliptoto; caso analogo è presente nel v. 3, in cui la pausa sintattica, indicata dalla virgola, coincide con una cesura dell'unità metrica, tanto nel v. 3 quanto nel v. 10, in due emistichi.

Nella riscrittura del poeta sivigliano del madrigale cinquecentesco, che si dipana lungo 7 versi, si esprime in maniera assertiva il silenzioso isolamento dell'io poetico: «Ya sé que no responden a mis ojos, / que ven y no preguntan cuando miran, / los vuestros claros, », vv. 7-9. Fin qui, la linea poetica machadiana è in linea con quella del testo di Gutiérrez de Cetina, ribadendo la mancanza del dialogo visivo tra l'io e il *tu*; nondimeno, nello stesso v. 9, viene ribaltata la visione della *belle dame sans merci*: infatti, nel secondo emistichio inizia una delle due frasi principali di cui è composta la seconda parte, nella quale a partire da «vuestros ojos», che esercita la funzione di soggetto, si rende

il *tú* una donna portatrice della «buena luz tranquila, / la buena luz del mundo en flor», che riconduce alla figura materna. Del *madrigal* non rimangono in realtà che poche tracce testuali: i vv. 7-8, e l'aggettivo «claros», riferito a «ojos», che rimandano direttamente agli sguardi non ricambiati del testo di Cetina; tuttavia, tali indizi testuali ed extratestuali, citati *supra*, riconducono indubbiamente *Si yo fuera un poeta* al componimento dell'autore rinascimentale.

Machado, tuttavia, sceglie di risemantizzare il resto del componimento, come detto, facendone un omaggio alla figura materna, l'*alma mater*, custode di un mondo scomparso, vivo solo nel ricordo di Machado e oggetto del suo costante rimpianto e nostalgia. Per quanto riguarda le caratteristiche stilistiche di questa seconda parte, si può notare che nella posizione finale del v. 7, appare il motivo dominante del componimento: gli «ojos», che sono in questa sede gli occhi dell'enunciatore del metatesto, verosimilmente coincidenti con quello del testo primario; il secondo verso è una frase relativa, nella quale è inserita una ulteriore subordinata, di carattere temporale: si tratta di una successione di verbi, «ven», «preguntan» e «miran»; è immediatamente visibile che i verbi dal significato affine, *ver* e *preguntar*, occupano le posizioni periferiche della serie e *preguntar* quella centrale. Al v. 9, del quale risalta la struttura bimembre, e ciascuno dei due membri inizia in maniera molto simile: «los vuestros claros, vuestros ojos tienen»; «los vuestros» ha funzione pronominale ed è accompagnato dall'aggettivo «claros», che rimanda tanto al campo semantico della purezza, quanto a quello della «luz» dei versi successivi. Di questi ultimi va sottolineato l'*incipit* anaforico, la locuzione «la buena luz», accompagnata nel v. 10 dall'aggettivo «tranquila», mentre nel v. 11 va a costituire un sintagma preposizionale: «la buena luz del mundo en flor», complemento oggetto della frase che si sviluppa nei vv. 11-12: «la buena luz del mundo, que he visto / desde lo brazos de mi madre un día». Questi ultimi tre versi presentano un tessuto lessicale di valenza assolutamente positiva: la locuzione «la buena luz», nella prima occorrenza accompagnato dall'aggettivo «tranquila», con il sostantivo incastonato tra due aggettivi; nella seconda accompagnato dal complemento di specificazione «del mundo en flor»; un lessico, quindi, in sintonia con la figura materna, che pur apparendo solo nell'ultimo verso si staglia nitidamente nel componimento.

La traduzione di Tripodo appare, nell'insieme, deficiente nei confronti del metatesto, malgrado si evidenzino un significativo scarto riguardo alla misura delle unità metriche: sono presenti tre dodecasillabi, vv. 4, 8 e 12, tre endecasillabi, vv. 3, 10 e 11, due decasillabi, vv. 2 e 7, un novenario, v. 9, un ottosillabo, v. 5, due eptasillabi, vv. 1-6. Allo stesso modo, Tripodo si emancipa dal sistema rimico regolare dell'originale: elementi residui di quest'ultimo sono le assonanze tra i vv. 9 e 11, «soltanto» / «hanno». La divisione in due parti è, ovviamente, vigente anche nella versione tripodiana; la prima parte non presenta innovazioni di rilievo, ad esclusione dell'epanadiplosi che si dà tra i vv. 1-2: «Se io fossi un poeta / un poeta galante», ripetizione che ha la funzione di porre l'accento su «poeta», termine chiave del componimento. Nel v. 3 si ha un iperbato rispetto alla locuzione «vuestros ojos» che diventa «occhi vostri»: si noti come tra i due termini si verifichi quella che si potrebbe denominare 'assonanza al mezzo'. Si conserva inoltre la relazione retorica, basata sulla figura etimologica, tra «cantar», forma apocopata di *cantare*, vv. 3 e 6, sostantivi, e «canterei», v. 2, verbo. Di registro più alto e più confacenti al modello di lingua poetica di Tripodo sono «quale» in luogo di *come*, v. 4, e il meno comune «strofe» per tradurre «estrofa», v. 5. Più significative sono le modifiche introdotte nella seconda parte del componimento; nel v. 8, ad esempio, si legge «che nel guardare ben vedono e non chiedono»; l'aspetto più vistoso è la trasposizione di verbi: rispetto alla serie dell'originale «ven» / «preguntan» / «miran», si ha «guardare» / «vedono» / «chiedono»; inoltre la costruzione della frase temporale, non si serve dell'avverbio

di tempo *quando* e del verbo *guardare* coniugato alla terza persona plurale, ma della forma *al + infinito* che è funzionalmente equivalente; infine il verbo «vedono» è connotato dall'avverbio «ben», anch'esso nella forma apocopata.

Nel v. 9 si segnala l'inserimento dei due punti, un segno d'interpunzione che ha carattere esplicativo e consequenziale. Negli ultimi tre versi Tripodo rielabora il contenuto sintattico-semanticamente in relazione alla sua distribuzione nelle unità versali, che diventano tutti versi lunghi: il v. 10, ingloba nella parte finale, invertendo l'ordine aggettivo-sostantivo, quello che nell'ipotesto era l'*incipit* del verso successivo, che segnaliamo in corsivo: «la buona luce calma, *luce buona*». In questo modo, il verso, caratterizzato dalla sticomitia nel metatesto, forma un *enjambement* con il successivo; inoltre la modifica introdotta da Tripodo si riflette sulla struttura retorica del verso; difatti, in luogo del parallelismo presente nel testo machadiano, si ha un chiasmo «la buona luce calma, *luce buona*»; nel v. 11, nel quale si trova il complemento di specificazione «della terra fiorentina», si noti anche la sostituzione della locuzione «en flor» con l'aggettivo;⁵⁰ viene introdotto *ex novo* l'avverbio «soltanto»; per indicare l'esclusività affettiva della figura Madre. Il verbo al passato prossimo «he visto» viene dislocato nel verso successivo, convertendosi in un passato remoto: «vidi». Nell'ultimo verbo si osserva un unico, ma molto significativo, cambiamento di tipo lessicale: in luogo di «brazos», Tripodo introduce il sostantivo «seno» assai più connotativo nell'intelaiatura semantica relativa alla maternità presente in questa parte del testo.

14

Sé que habrás de llorarme cuando muera
para olvidarme y, luego,
poderme recordar, limpios los ojos
que miran en el tiempo.
Más allá de tus lágrimas y de 5
tu olvido, en el recuerdo,
me siento ir por una senda clara,
por un «Adiós, Guiomar» enjuto y serio.

So: tu dovrai piangermi
quando morirò per già dimenticarmi
e solo allora potermi ricordare, limpidi gli occhi
che guardano nel tempo.
Più in là delle tue lacrime, più in là 5
della tua dimenticanza, nel tuo ricordo,
mi sento andare per un chiaro viale
a un «Guiomar, addio» severo, secco.

Il testo machadiano oggetto di analisi è il primo degli ultimi tre che non fa parte della raccolta *Soledades*; esso è infatti incluso nella quarta edizione di *Poesías completas* (1936) e vi appare la figura di Guiomar, pseudonimo della donna con la quale Machado in-

trattenne una relazione amorosa nella sua maturità, la poetessa Pilar de Valderrama; in questo componimento, per il quale viene utilizzata nuovamente una *silva-romance* di eptasillabi e settenari con assonanza *é-o* nei versi pari, il poeta sivigliano utilizza le figure di due

dei suoi più importanti eteronimi, il filosofo metafisico Abel Martín e Juan de Mairena; quest'ultimo, secondo quanto recita l'intestazione della poesia «lee y comenta versos de su maestro»: il testo s'inserisce dunque in un contesto compositivo molto complesso, che si potrebbe definire metatestualità nell'eteronimia, che vede coinvolti l'autore reale, Antonio Machado, l'autore fittizio, Abel Martín, colui che, se parlassimo di un testo romanzesco si definirebbe *narratore*, e infine Juan de Mairena che legge e chiosa i versi del suo mentore.

Si tratta di un congedo amoroso che Machado scrive indossando le vesti di Abel Martín: questo addio che Caravaggi definisce «patetico»,⁵¹ suggella la separazione definitiva e con essa l'oblio, temuto da Machado e quindi dai suoi eteronimi, come se fosse la morte stessa. Il testo, caratterizzato dal costante ricorso all'*enjambement*, è composto da due frasi principali, che si articolano ciascuna in cinque versi, suddividendo di fatto il testo in due sezioni. Nella prima l'io poetico si presenta in maniera repentina e assertiva: «Sé que habrás de llorarme cuando muera» e si svolge su una linea diacronica proiettata nel futuro, come testimoniano il verbo «habrás» e la frase subordinata «quando muera», v. 1, e l'avverbio di tempo «luego», v. 2, in italiano 'dopo'. In questa strofa, Machado plasma il proprio concetto dialettico *olvido* / *recuerdo*, che si riproporrà in maniera ancor più incisiva nella seconda parte; infatti il primo termine riconducibile a questa dicotomia è «olvidarme», v. 2, a cui fa da contrappunto il sintagma verbale «poderme recordar», nel verso successivo, del quale occupa, analogamente a quanto accade nel secondo verso, il primo emistichio.

Tuttavia, un oblio provvisorio sembra essere per Machado una *conditio sine qua non* affinché la sua amata possa ricordarlo una volta che saranno «limpios los ojos»; quest'ultima frase nominale indica, oltre all'immagine concreta, la serenità del cuore; quegli stessi occhi che «miran el tiempo»: lo sguardo che contempla il tempo sembra aver la capacità di eternizzare il ricordo. Questa ipotesi è suffragata dal concetto espresso nella seconda parte: «Más allá de tus lágrimas y de / tu olvido, en el recuerdo»: al di là delle lacrime e dell'oblio, ma ormai nel ricordo, l'io poetico immagina di vedere se stesso andare per un chiaro sentiero; le «lágrimas» del primo verso della seconda parte, richiamano il verbo «llorarme» ed entrambi i termini si oppongono alla locuzione «limpios los ojos»; nel v. 6 appaiono entrambi i termini della dicotomia che strut-

tura il componimento: «olvido» e «recuerdo», ai quali si raccordano, rispettivamente i verbi «olvidarme», v. 2, e «recordar», v. 3; l'aggettivo del v. 9, «clara», si coniuga con quello del v. 3, «limpios», i versi della seconda parte analizzati fin qui, introducono alle due clausole finali, vv.9-10: «Me siento ir por una senda clara,⁵² / por un 'Adiós, Guiomar' enjuto y serio»; proprio nell'ultimo verso l'enunciatore del testo immagina di pronunciare una brevissima frase in discorso diretto; frase che nella traslazione metaforica diventa una sorta di cammino per il quale si allontanerebbe, equiparandola, di fatto al sintagma preposizionale «por una senda clara». L'io poetico s'immagina di camminare per un chiaro sentiero, e come in una immagine cinematografica si volge indietro pronunciando questo addio all'amata, Guiomar, il cui nome appare solo in questa parte finale, un addio senza lacrime, «enjuto y serio».

In quest'ultima parte prende corpo una dicotomia già accennata nei vv. 1-5: quella tra vita e morte, che corrisponde all'esplicita dialettica che vertebrava l'intero componimento, ovvero quella tra *olvido* e *recuerdo*, relazione in cui l'*olvido* corrisponde alla morte e il *recuerdo* alla vita. Ma non si può non notare che esiste anche una frattura tra realtà ed immaginazione, in cui il piano dell'immaginazione sovrasta quello dalla realtà, espresso tramite il «Sé» iniziale e dal quale si origina la dimensione immaginativa, predominante nel componimento. Non va trascurata, inoltre, la polarizzazione che scaturisce da una lettura più approfondita del testo: quella fra lo *yo* e il *tú*: nel primo verso, essi appaiono all'interno di un'unica frase: «Sé que habrás de llorarme cuando muera», nella quale il verbo riferentesi al *tú*, «habrás» è in una posizione interna, quasi nascosta dagli elementi grammaticali che invece rimandano allo *yo*, ovvero, «Sé», «llorarme» e «muera», ulteriormente presenti nei vv. 2-3 con «olvidarme» e «poderme recordar»; nel v. 4 è invece presente la più volte citata locuzione «limpios los ojos», che andrebbe letta come «limpios *tus* ojos» e quindi come un riferimento al *tú*. Quest'ultimo continua a essere presente nei vv. 5 e 6: «Más allá de *tus* lágrimas y de / *tu* olvido, en el recuerdo»; nel v. 6, «el recuerdo», analogamente, andrebbe letto come «*tu* recuerdo». Gli ultimi due versi vedono di nuovo protagonista lo *yo*: «Me siento ir», v. 9. Nonostante la preminente posizione dell'io, i cui riferimenti, in maniera circolare, aprono e chiudono il componimento, è abbastanza equilibrata la distribuzione delle parti del discorso che si riferiscono al *tú*.

Nel testo machadiano, sono presenti cinque endecasillabi, vv. 1, 3, 5, 7 e 8, e tre settenari, vv. 2, 4 e 6; nella versione italiana non viene riproposta l'alternanza tra queste due tipologie di strutture versali; Tripodo infatti opta per una costruzione in versi liberi: si contano un endecasillabo, v. 2, un verso da tredici sillabe, v. 5, un alessandrino, v. 6, un verso di addirittura diciassette sillabe v. 3, due settenari, vv. 1 e 4, due dodecassillabi, vv. 7 e 8; per quanto riguarda i legami metrici, va notato, che essi si riducono a uno pseudoomeoteleuto, «piangermi» / «dimenticarmi», tra i vv. 1 e 2; e in secondo luogo a un'assonanza, stemperata dalla distanza dei rimanti, tra «tèmpo» e «sécco», vv. 4-8. Per quanto riguarda la distribuzione dei contenuti di significato, con la relativa forma sintattica, nelle unità versali, essa è sostanzialmente affine a quella dell'ipotesto, ad esclusione dei vv. 1-3. Innanzitutto, nel v. 1, dopo il verbo «So» non si trova una frase relativa come nel testo machadiano, ma una frase coordinata introdotta dai due punti, «So: tu dovrai piangermi», che innalza il tono assertivo del verso. L'avverbio di tempo e il verbo al congiuntivo, che in spagnolo è usato nella costruzione delle subordinate temporali, «quando muera», che nel prototesto fa parte del primo verso, un endecasillabo, nel 'rifacimento' migra nel secondo verso, trasformando il primo in un settenario. Nel v. 2 ci sono delle interessanti innovazioni: oltre all'inserimento

della subordinata temporale, si aggiunge «già» prima di «dimenticarmi», che ha il compito di accelerare il processo di oblio; allo stesso tempo si elimina la congiunzione «y» e l'avverbio di tempo «luego», che nel v. 3, anteposto alla parte di verso ricalcato direttamente sull'originale, «potermi ricordare, limpidi gli occhi», si trasforma nella locuzione «solo allora».

Nella seconda metà del componimento all'allungamento della misura versale, corrisponde una dilatazione del contenuto: infatti Tripodo pone a fine verso la ripetizione di «più in là», invece che il «de» che chiude il v. 3 dell'ipotesto, e così facendo apre e chiude il verso, incorniciandolo. Nel v. 7, si osserva l'inversione anastrofica del costruito sostantivo+aggettivo: «senda clara» che, infatti, diventa «chiaro viale». Nel verso conclusivo sembra esserci un *misunderstanding* nella traduzione di «por un» che nella versione di Tripodo diventa «a un», indicando un complemento di moto a luogo, che in spagnolo oltre che dalla preposizione *a* è espresso dalla preposizione *para*, mentre si impiega *por* nella costruzione del complemento di moto per luogo. Nella brevissima frase in discorso diretto «'Adiós, Guiomar'» vi è un'inversione dei termini; inversione che si dà tra la coppia aggettivale che chiude il componimento: «enjuto y serio» diventa, infatti, «severo, secco»; tra i due aggettivi, inoltre, viene eliminata la congiunzione.

15

Perdón, Madona de Pilar, si llego
al par que nuestro amado florentino,
con una mata de serrano espliego,
con una rosa de silvestre espino. 5
¿Qué otra flor para ti de tu poeta
sino es la flor de melancolía?
Aquí, sobre los huesos del planeta,
pule el sol, hiela el viento, diosa mía.
¡con qué divino acento
me llega a mi rincón de sombra y frío 10
tu nombre, al acercarme el tibio aliento
de otoño el hondo resonar del río!
Adiós: cerrada mi ventana, siento
junto a mi un corazón... ¿Oyes el mío?

Il componimento che ci si accinge a commentare con il suo *pendant* tripodiano è il più classico e canonico dal punto di vista della veste metrica: si tratta, infatti, di un sonetto, benché qui declinato secondo la

Mercé, madonna del Pilar, se giungo
insieme al nostro amato fiorentino,
e con un ciuffo d'alpestre lavanda,
con una rosa di silvano spino. 5
Quale altro fiore a te dal tuo poeta
se non il fior di sua malinconia?
E qui, dove le ossa del pianeta
brunisce il sole, il vento gela, mia
divinità, con che celeste acento
al mio angolo d'ombra e freddo arriva 10
il nome tuo, all'accostarmi il vento
d'autunno tiepido il sonar del rivo!
Addio; la mia finestra chiusa sento
vicino a me un cuore... Tu senti il mio?

le modalità moderniste, che obbediscono a un diretto influsso francese: in effetti il sonetto con rima alternata ABAB, molto coltivato nell'avanguardia spagnola dei primi del Novecento, e per quanto riguarda la tradizio-

ne castigliana, già presente nella produzione dell'insigne poeta quattrocentesco Íñigo López de Mendoza, più conosciuto come Marqués de Santillana, imita la disposizione rimica adottata nelle *quatrain* dei sonetti di autori francesi della seconda metà dell'Ottocento.⁵³

Esso apparve postumo sul quotidiano *El heraldo de Aragón*, edito a Zaragoza, in data 12 ottobre 1956; si tratta di un sonetto, non di tipo religioso come potrebbe indurre a credere l'*incipit*, «Perdón, Madona del Pilar,» ma di un sonetto d'amore dedicato all'amata Guiomar, lontana dal poeta, che in questa sede non viene evocata con il citato e consueto pseudonimo, ma con il nome reale: Pilar. Guiomar, come già indicato *supra*, altri non era che la poetessa Pilar de Valderrama. Grazie agli studi di José Luis Cano,⁵⁴ sappiamo che il sonetto costituiva la lettera di accompagnamento che Machado accluse all'invio di un lussuoso volume delle opere di Dante, «al par que nuestro amado florentino», alla stessa Pilar Valderrama. Il v. 2, che abbiamo appena citato, conferisce al testo un'aura di intimità e tenerezza e lascia intendere che Antonio e Pilar dovettero aver conversato di Dante, mettendo in luce l'amore che entrambi sentivano per l'autore italiano, amore che stabiliva fra di loro una sorta di legame spirituale.

Indubbiamente, l'*incipit* del sonetto cerca di rivestirsi di una *elocutio* che rammenti i sonetti stilnovisti e il centro di questa imitazione è l'appellativo *Madona*. Secondo Treccani, si tratta di un «titolo d'onore che si usava anticamente rivolgendosi a una donna o parlando di essa, non preceduto dall'articolo» e «per antonomasia, nell'uso poetico, la donna amata».⁵⁵ Si aggiunga che nel sonetto è contemplato un ulteriore dono, che potremmo definire testuale, perché l'enunciatore afferma: «Perdón, Madona del Pilar, si llego / al par que nuestro amado florentino / con una mata de serrano espliego, / con una rosa de silvestre espiño» (vv. 1-4); dunque, l'esordio, dai toni stilnovisti, vv. 1-2, viene adeguato al contesto castigliano, con due versi fortemente parallelistici: gli omaggi floreali, infatti, sono un ramo di lavanda montana, con pochi fiori di biancospino,⁵⁶ la flora tipica dell'*adusto* e desolato paesaggio castigliano, che fa da cornice agli amori di Antonio e Pilar. Tale paesaggio, per lo più selvatico, contrasta con la sognata dolcezza dei contesti naturali o con spazi di una natura addomesticata: pensiamo alla struttura dell'*hortus conclusus*, del verziere, ricalcando il *topos* del *locus amoenus*, evocati nelle letture

dei due innamorati. A questi ultimi è toccato in sorte un contesto di una natura agreste, a tratti addirittura inospitale. Questo paesaggio si materializza nei vv. 7 e 8, rimandando a una dimensione indomabile e preistorica: «Aquí, sobre los huesos del planeta / pule el sol, hiela el viento, diosa mía».

Tornando alle specificità del sonetto in questione, abbiamo già segnalato che esso risponde alle abitudini compositive moderniste, con le quartine con rima alternata, ABAB, anziché abbracciata, ABBA, come nella forma codificata. Il primo verso della prima terzina è definito da Caravaggi «quebrado».⁵⁷ Dal punto di vista prosodico, nelle due quartine, il discorso poetico procede facendo coincidere metro e sintassi. Lo stesso tipo di affermazione non può farsi per le due terzine, nelle quali l'*enjambement* si dà fra tutti versi.

La seconda quartina si apre con una domanda, che costituisce la seconda frase del testo e ha anch'essa a che fare con l'ambito floreale: «¿Qué otra flor para ti de tu poeta / si no es la flor de la melancolía?», vv. 5-6: l'unico fiore vero, significativo, simbolico e di gusto lievemente decadentista, che il poeta può donare alla sua amata è quello della sua malinconia. Si osservi che proprio il termine «flor» si ripete in entrambi i versi, occupando in ciascuno di essi la medesima posizione; al v. 6 si chiude la prima frase del componimento.

Dopo questa parentesi intimistica, gli ultimi due versi della quartina, già citati, oltre a inaugurare la terza proposizione del sonetto, tornano a riproporre un discorso poetico incentrato sul luogo dell'amore fra l'enunciatore del testo e la sua innamorata, caratterizzato dalla durezza e l'inospatialità: «Aquí, sobre los huesos del planeta / pule el sol, hiela el viento, diosa mía», vv. 7-8. Si noti l'iterazione del costruito verbo+soggetto nel v. 8 e che in entrambi il soggetto sia riferibile a una realtà celeste o atmosferica. La terza frase terminerebbe con il terminare della quartina, se Machado non avesse deciso di inserire il vocativo, «diosa mía» che protende la frase fino al primo verso della seconda terzina; i vv. 9-12, quelli dell'intera prima terzina, più il primo della seconda, costituiscono un inciso di carattere esclamativo: «¡con qué divino acento / me llega a mi rincón de sombra y frío / tu nombre, al acercarme el tibio aliento / de otoño el hondo resonar del río!». Il poeta, dunque, dal suo «Aquí» sente arrivare, con una divina intonazione, nel suo angolo di ombra e freddo il nome dell'amata quando il tiepido soffio dell'autunno lo avvicina al profondo risuonare del fiume. In questa par-

te sono ricorrenti le costruzioni aggettivo+sostantivo e allo stesso modo, sono presenti vari sostantivi accompagnati da un complemento di specificazione: si veda «divino acento», v. 9, «rincón de sombra y frío», v. 10, «tibio aliento de otoño», vv. 11-12, «el hondo resonar del río» v. 12. In questa parte l'aggettivazione è particolarmente interessante: nel v. 9, l'aggettivo «divino» richiama il sostantivo «diosa», mentre «tibio» del v. 11 si oppone alla «sombra y frío» del «rincón». Alla fine del v. 12, e della frase esclamativa, gli ultimi due versi costituiscono la quarta e conclusiva frase: «Adiós: cerrada mi ventana, sientos / junto a mi un corazón... ¿Oyes el mío?», vv. 13-14.

Il poeta chiude la finestra e il suo essere a tutti i rumori di un mondo circostante e reale; ma come nella migliore tradizione modernista, sente una presenza non razionale, un cuore battere vicino al proprio, quello della sua amata probabilmente. Infatti, dopo tre punti di sospensione l'io poetico enunciato chiede alla sua amata «¿Oyes el mío?».

Le versioni avanguardiste del sonetto lavorano alla disgregazione della 'forma-sonetto' o 'sistema sonetto': il sonetto che nella sua versione classica assegna alla quartina, chiamata 'fronte' e alla terzina, denominata 'sirma' delle funzioni con un certo grado di fissità. Nelle quartine viene presentato e ampliato il tema che si vuole sviluppare nel testo e in genere tra esse e le terzine vi è quasi sempre una forte cesura sintattica. A queste ultime, soprattutto alla prima è in genere affidato il motivo-chiave del sonetto; oppure la terzina può avere una funzione avversativa o palinodica rispetto alle quartine, lasciando alla seconda e ultima terzina la funzione di chiusa.

Paragonando questa breve e schematica descrizione del sonetto nella sua versione classica con la struttura del sonetto machadiano, si può notare che il ruolo assegnato a quartine e a terzine e soprattutto i sistemi di pausa fra ciascuna strofa sono, se non completamente, decisamente ripensati. La prima quartina rimane un contenitore perfettamente chiuso; la seconda, presenta una prima frase completa e conclusa, ma si apre e si collega sintatticamente con la prima terzina, che a sua volta prosegue, concludendo la frase, nel primo verso della seconda terzina. I due versi finali, funzionalmente, ricordano il distico shakespeariano, e hanno il compito di suggellare la poesia.

Il sonetto tripodiano è per lo più composto da endecasillabi; sono presenti, infatti, misure versali di dif-

ferente lunghezza: quattro dodecasillabi, vv. 3, 5, 10 e 12, e un verso di tredici sillabe, v. 13; per quanto riguarda l'aspetto rimico, si osserva che nella prima quartina la rima consonante si dà unicamente nei versi pari, mentre i versi dispari rimangono irrelati: ABCB; nella seconda, invece, la rima consonante, in forma alternata come nel prototesto, riguarda tutti e quattro i versi: DEDE; e, come si nota, le rime della seconda quartina sono diverse da ciascuno dei rimanti della prima. Nelle terzine, invece, vi è una sorta di rima incatenata: FGF HFH; diciamo 'una sorta' perché nella rima incatenata propriamente detta, che riguarda nella fattispecie strofe di tre versi, il primo e il terzo verso rimano tra loro, e con il secondo verso della terzina seguente, mentre il secondo verso della prima strofa rima con il primo e terzo della strofa successiva. In questo sonetto invece nelle terzine si ha un'infrazione di questo canone, rispettato anche nell'originale machadiano: infatti, mentre il primo e il terzo verso della prima terzina rimano regolarmente con il secondo della successiva, il secondo verso della prima non rima con il primo e il terzo della seconda. In conclusione, lo schema del 'rifacimento' è il seguente: ABCB DEDE FGF HFH, che risulta alquanto eccentrico, non solo se confrontato con lo schema del sonetto classico, ma anche rispetto a quelli adottati nelle esperienze avanguardiste tra Otto e Novecento.

Nella versione tripodiana il sonetto inizia con l'invocazione «Mercé», troncamento di *mercede*, usata per chiedere 'pietà', 'grazia'; si tratta di una parola *antica*, di uso per lo più letterario, che tende a costruire un contesto medievaleggiante. Altrettanto desueti o comunque di uso limitato sono gli aggettivi «alpestre», che traduce «serrano», e «silvano» che traduce «silvestre»; va notato che l'aggettivo «alpestre» è molto più connotante rispetto al suo corrispettivo spagnolo «serrano», che potrebbe tradursi con 'montano', mentre l'aggettivo scelto da Tripodo rimanda a una catena montuosa in particolare, le Alpi, e quindi all'Italia, e cambia il contesto situazionale. Si segnala, inoltre, che all'inizio del v. 3 si introduce una congiunzione non presente nell'ipotesto. Nella seconda terzina un'identica innovazione si trova al principio del v. 7, mentre al v. 6, in luogo del costruito preposizione+ articolo determinativo, «de la», si trova una diversa struttura, ovvero preposizione+aggettivo possessivo, che tra l'altro, non comprende l'articolo. Questa modifica, che riguarda «el flor de su melancolia» che l'io poetico vorrebbe do-

nare alla sua amata, oltre a obbedire senz'altro a delle necessità metriche, concorre a dotare il verso di una nota più personale.

Nell'ultimo verso della quartina, Tripodo scrive: «brunisce il sole, il vento gela», invertendo l'ordine dei termini «hiela» e «viento», e dando luogo a una struttura chiastica; in questo stesso verso si ravvisa, parimenti, l'inversione tra sostantivo e aggettivo possessivo, «diosa» e «mía»; e non solo: mentre l'aggettivo possessivo conserva la sua posizione all'interno del v. 8, il corrispettivo italiano, «divinità» migra a principio del primo verso della prima terzina rendendo ancor più marcato l'*enjambement* interstrofico già presente nell'originale; l'«accento» non è più «divino», probabilmente per evitare la ripetizione, ma «celeste». Nel v. 10, il verbo che nell'ipotesto era a principio del verso, nel 'rifacimento' è posto alla fine; nel v. 11, «tu nombre», di nuovo vede l'inversione tra l'aggettivo possessivo e il sostantivo, che disegna una costruzione anastrofica ancora una volta diretta ad 'invecchiare' il linguaggio poetico; nella seconda parte del verso, dopo il verbo «accostarmi», vi è il sostantivo «vento», a cui nel prototesto corrisponde «aliento».

Tramite un ulteriore *enjambement* interstrofico, che ricalca quello che già compariva nella poesia machadiana, tanto il complemento di specificazione che l'aggettivo che si riferiscono a «vento», si spostano nel primo rigo della seconda terzina, che diventa «d'autunno tiepido il sonàr del rivo!»; *in primis*, si nota che è, in questo caso, difficile disambiguare se l'aggettivo «tiepido» si riferisca a «vento» oppure a autunno; in secondo luogo, è evidente che Tripodo sceglie dei traduttori mimetici dei vocaboli originali, come «sonàr» e «rivo», entrambi limitati a un uso letterario; l'obiettivo di questa scelta, più volte esplicitato, è quello di rispecchiare un *modus scribendi* primonovecentesco. Gli ultimi due versi ricalcano nella struttura e nel lessico quelli del prototesto, anche con qualche forzatura: il sintagma «la mia finestra chiusa», un ablativo assoluto di cui s'indovina il valore temporale, irrigidisce il verso e ne complica la comprensione.

In conclusione, si può affermare che, aldilà di alcune innovazioni che coinvolgono l'aspetto metrico, Tripodo non introduce mutamenti di grande portata; al contrario, si dimostra molto conservativo per quanto riguarda il rapporto tra discorso sintattico-semantico e strutture versali.

16

Ya casi tengo un retrato
 de mi buen padre, en el tiempo,
 pero el tiempo se lo va llevando.
 Mi padre, cazador, -en la ribera
 de Guadalquivir ¡en un día tan claro!- 5
 -es el cañón azul de su escopeta
 y del tiro certero el humo blanco!
 Mi padre en el jardín de nuestra casa,
 mi padre, entre sus libros, trabajando.
 Los ojos grandes, la alta frente, 10
 el rostro enjunto, los bigotes lacios.
 Mi padre escribe (letra diminuta-)
 medita, sueña, sufre, habla alto.
 Pasea - oh padre mío ¡todavía
 estás ahí, el tiempo no te ha borrado! 15

Ya soy más viejo que eras tú, padre mío,
 cuando me besabas. / Pero en el recuerdo, soy
 también el niño que tú llevabas de la mano. / Mu-
 chos años pasaron sin que yo te recordara, padre
 mío! / ¿Dónde estabas tú en esos años?

L'effigie quasi nitida posseggo
 del mio buon padre e il tempo la minaccia,
 il tempo a poco a poco la sbiadisce.
 Mio padre il cacciatore -ecco la riva 5
 del Guadalquivir, giorno così chiaro-,
 è la canna azzurra del fucile,
 il fumo bianco del suo tiro certo.
 Mio padre nel giardino della casa,
 mio padre coi suoi libri e il suo lavoro. 10
 Occhi grandi, alta fronte,
 il volto asciutto, i baffi lucidi.
 Mio padre che scrive e quei caratteri minuti
 e lui che medita, sogna, soffre, parla a voce alta.
 Passeggia - oh padre mio, ancora
 sei lì, il tempo non t'ha cancellato! 15
 E sono ormai più vecchio di te, padre, di quando
 mi baciavi.
 Ma ora nel ricordo io sono anche il bimbo che tu
 portavi per
 [mano.
 Quanti anni sono passati senza che io ti ricordassi,
 padre mio!
 Dove stavi nei giorni di tutti questi anni?

L'ultimo componimento in analisi è stato pubblicato per la prima volta in *Poesía y prosa*, monumentale edizione dell'opera machadiana curata da Oreste Macrí, con il numero XXXVIII.⁵⁸ Il testo fu trascritto da Machado in una parte rimasta libera nel f. 22 dell'autografo de *Los complementarios*; porta come titolo *En el tiempo*, e come sottotitoli *1882. 1890. 1892*, e sotto queste cifre il sottotitolo *Mi padre*; alla fine del componimento compare la data del 13 marzo 1916. Nel margine destro del foglio si legge la nota, anch'essa autografa: «Las fechas se refieren al retratado cuando van a la cabeza de la composición, y al retratista cuando van al fin».

Il testo è un polimetro la cui prima parte è costituita da quindici versi, due ottosillabi seguiti da tredici endecasillabi con assonanza in *á-o*, nei versi dispari: secondo Caravaggi, si tratta di «una scansione popolareasca che richiama quella più nota dei *romances*».⁵⁹ Segue la sezione in versi una breve prosa ritmata, che funge da chiusa al ricordo e alla descrizione, in toni lirici, della figura paterna. Quello che Machado propone in questo componimento di difficile classificazione è un ritratto di suo padre, il folclorista Demófilo, morto nel 1893.

L'io poetico esordisce fin dal primo verso «Ya casi tengo un retrato / de mi buen padre», vv. 1-2; nel secondo verso è aggiunto il sintagma «en el tiempo», che in forma estremamente sintetizzata indica un'immagine che l'io poetico ha del padre defunto in differenti momenti del tempo, come indicano i sottotitoli *1882. 1890. 1892*, un tempo che in questo caso è *costruens*. Tuttavia, immediatamente dopo, nel verso successivo, tramite un'epanadiplosi, torna «en el tiempo», preceduto da una congiunzione avversativa «pero el tiempo se lo va llevando»: in questo luogo del testo il tempo è *destruens* perché, poco a poco, porta via con sé l'immagine paterna.

Di questo padre, Machado inserisce degli aspetti diversi, che corrispondono a quattro sequenze testuali e a periodi verbali finiti e, secondo quanto indica lo stesso Machado a momenti cronologici diversi, che sono contraddistinti da un *incipit* anaforico e quasi ossessivo: «Mi padre», vv. 4, 8, 9, 12. Procedendo con ordine:

•1882, i vv. 4-7 descrivono il padre con l'apposizione «cazador», sulla riva del Guadalquivir, e con toni esclamativi afferma «¡en un día tan claro», frammenti di frasi che sembrano rispondere a interrogativi infantili: 'chi?', 'dove?', 'quando?' Nei quattro versi in esame si

vede tutto lo stupore e l'ammirazione di un Machado piccolissimo, di sette anni, essendo nato nel 1875 e postulando che il 1882 sia il primo nucleo temporale della serie: appare il Padre nella sua forma più virile, il cacciatore, con un oggetto affascinante e proibito: la «escopeta», il fucile; il Padre è «-es él cañon azul de su escopeta / y del tiro certero el humo blanco», vv. 6-7. Il Padre è un cacciatore, il cacciatore la cui canna di fucile è azzurra, o meglio grigia dai riflessi azzurri, e il fumo bianco, dal tiro esperto, sicuro: il Padre invincibile.

Questi versi ricchi di aggettivi e sostantivi sono, pertanto, molto descrittivi: «ribera / de Guadalquivir», vv. 5-6, «cañon azul de su escopeta», v. 6, «del tiro certero el humo blanco»; ogni sostantivo è accompagnato da un aggettivo, o da un complemento di specificazione con funzione aggettivale, che ha come scopo quello di empatizzare con il lettore e renderlo capace di visualizzare l'immagine con tutti i suoi dettagli. E lo stesso accade nei due versi seguenti. Se ci si sofferma ancora in questa sequenza è possibile notarne il cromatismo: «cañon azul» e «humo blanco».

•1890. Il Padre è nel giardino della casa, «nuestra casa», v. 9, mentre lavora tra i suoi volumi; un Machado *quinceanero* ce ne fornisce una descrizione, che non è verbalmente strutturata, nei vv. 10-11: «Los ojos grandes, la alta frente, /el rostro enjunto, los bigotes lacios».

•I vv. 12-13, non sono facilmente riferibili a una delle date indicate da Machado, anche se logicamente dovrebbe ricondursi alla data del 1892, quando Machado era abbastanza adulto da apprezzare l'attività intellettuale paterna: «Mi padre, escribe (letra diminuta) / medita, sueña, sufre, habla alto»: in questa sequenza appaiono in maniera maggioritaria forme verbali, se si esclude l'inciso «(letra diminuta)», un sostantivo più un aggettivo, slegati grammaticalmente dal resto della frase; nei due versi sono presenti cinque verbi, mentre le frasi precedenti erano esclusivamente frasi nominali, in cui, come detto, comparivano aggettivi e sostantivi, ma nessun verbo. Questi cinque verbi, uno di seguito all'altro, sono disposti in modo tale da formare una progressione e costruzione tendente al *climax*.

L'assenza di verbi nelle prime tre delle quattro tappe analizzate e il fatto che nella quarta vi sia una vistosa abbondanza di verbi al presente, tende a svellere la figura paterna dal passare del tempo, a cristallizzarlo in un eterno presente; i verbi che si trovano nei vv. 12-15, tutti al presente, hanno lo scopo di rendere viva per sé

e per i lettori la figura paterna e di ritenere l'immagine, le abitudini, i gesti, le parole, inevitabilmente destinate all'oblio.

Negli ultimi due versi, 14-15, uno stato d'animo non è più quello del ricordo ma di un desiderio intenso che diventa quasi allucinativo, tanto che l'io poetico si rivolge direttamente al Padre: «Pasea – oh padre mío ¡todavía / estás ahí, el tiempo no te ha borrado!». Il Padre, come indicano il deittico «ahí» e l'avverbio di tempo «todavía», sembra non essere andato via e che il tempo non l'abbia cancellato.

Nella prosa ritmata che segue i quindici versi vi è una cesura temporale; il tempo è instabile e siamo non nel tempo narrato, ma in quello della narrazione: «Ya soy más viejo que eras tú, padre mío, cuando me bebabas». L'io poetico è ormai più vecchio di suo padre quando lo baciava. A questo punto l'obiettivo si sposta dal Padre all'io poetico: «Pero en el recuerdo, soy también el niño que tú llevabas de la mano». Le ultime due frasi hanno un tono più lirico e vengono dopo una cesura temporale: si passa dal tempo narrato al tempo della narrazione: «¡Muchos años pasaron sin que yo te recordara, padre mío! / ¿Dónde estabas tú en esos años?». Emerge da queste parole il rimpianto dell'io poetico di aver tenuto per tanti anni il Padre in un angolo della sua memoria. E ritorna qui la dicotomia *olvido* / *recuerdo*, che corrisponde all'altra dicotomia fondamentale della poetica machadiana: quella fra vita e morte; questa corrispondenza identifica l'*olvido* con la morte e il *recuerdo* con la vita, già viste nel componimento 14 di questo *corpus*. E chiede dunque l'io poetico al Padre: "Dov'eri tu in quegli anni di non vita durante i quali io non ti ho ricordato?"

La maggiore peculiarità del rifacimento tripodiano risiede nel fatto che la *cauda* in prosa del testo machadiano, venga inglobato nel componimento in versi, giungendo, quindi, a 20 unità metriche. Osserviamo i tre versi che fanno da esordio, iniziando dal primo: «Ya casi tengo un retrato» diventa «L'effigie quasi nitida posseggo»; va notato che l'avverbio "casi", riferito a "tengo", esercita la sua funzione attenuativa sull'aggettivo «nitida», inserito *ex novo* da Tripodo; dal punto di vista lessicale segnaliamo la trasformazione di «retrato» in «effigie», termine più colto e con una plurivocità di significati rispetto al vocabolo impiegato nell'ipotesto; lo stesso cambio di registro si ha anche con la conversione del semplice e colloquiale «tengo» in «posseggo», semanticamente più pregnante.

In questo esordio è abolita la valenza del tempo che salvaguarda, costruisce. L'aspetto del tempo, che non solo viene conservato ma che addirittura viene enfatizzato, è quello del *tempus destruens*, la cui azione negativa, che segnaliamo in corsivo viene duplicata: «del mio buon padre e il *tempo la minaccia*, / il *tempo a poco a poco la sbiadisce*»; in quest'ultimo verso la formula di valore temporale "poco a poco" traduce la perifrasi *ir+gerundio* del v. 3 del prototesto: «se lo va llevando». Sono quindi due i verbi che danno al «tempo» un'accezione negativa, in una sorta di *anticlimax*: «minaccia», v. 2, «sbiadisce», v. 3. Va notato che nessuno dei due verbi selezionati da Tripodo corrisponde al termine presente nell'ipotesto, ma che uno di questi due, «sbiadisce», è in netta antitesi con l'aggettivo del v. 1: «nitida». I vv. 4-15 seguono fundamentalmente il *pattern* usato da Machado per descrivere la figura paterna, attraverso specifiche occupazioni e la descrizione dei tratti del suo viso, nei versi lirici ed esclamativi che il poeta sivigliano aveva pensato come suggello della parte poetica del componimento.

Anche Tripodo utilizza sezioni del testo compiute, così come pensate da Machado, per distribuire l'informazione sintattico-semanticamente; si segnala, inoltre, che a esclusione dei significativi rimaneggiamenti introdotti da Tripodo nei primi tre versi, queste ultime sezioni non sono oggetto di innovazioni di rilievo. Nella prima sequenza endecasillabica, vv. 4-7, ad esempio, nella prima parte del v. 4, «Mi padre, cazador» diventa «Mio padre, il cacciatore», mentre la seconda parte che nell'ipotesto recitava «en la ribera» si trasforma in «ecco la riva», in cui probabilmente l'interiezione ha il compito di avvicinare e rendere presente la figura del padre. Nel secondo emistichio del verso successivo, la frase nominale esclamativa «¡en un día tan claro», viene risolta nella traduzione con «giorno così chiaro», locuzione privata del tono esclamativo e dei legami sintattici con il resto della frase, con il quale conserva solo una relazione semantica. Nel v. 6, il termine «escopeta» è accompagnato dall'aggettivo possessivo «su», che non viene riproposto nella traduzione, ma ricompare nel v. 7, per accompagnare il sintagma costituito da sostantivo e aggettivo: «tiro certo»; a proposito di questo verso, va detto che il metatesto presenta un'inversione anastrofica, chiarificatrice, rispetto al testo di partenza: «y del tiro certero el humo blanco» diventa «il fumo bianco del suo tiro certo».

Nella seconda sequenza, vv. 8-9, allo stesso modo,

la locuzione «nuestra casa» diventa «della casa»; l'aggettivo viene mantenuto nel v. 9, accanto a «libros», sebbene l'«entre» sia convertito nella preposizione articolata «coi», e venga introdotto *ex novo* nella parte finale del verso: Tripodo, difatti traduce il gerundio «trabajando» con «e il suo lavoro». I costrutti aggettivo+ sostantivo e viceversa, nel primo verso della terza sequenza, vengono privati sistematicamente dell'articolo determinativo. Nel v. 12 della quarta sequenza un verso sintatticamente molto semplice e «slegato», «Mi padre escribe (letra diminuta)», diventa una proposizione relativa: «Mio padre che scrive e quei caratteri minuti». Il v. 13 della traduzione presenta la stessa serie di verbi presente nel testo machadiano, «medita, sogna, soffre, parla a voce alta», ma aggiunge a inizio del verso «e lui che». La quinta sequenza, vv. 14-15, viene riprodotta mimeticamente da Tripodo senz'alcun tipo d'innovazione. Lo stesso può dirsi della *cauda* in prosa che Tripodo ingloba nella composizione in versi: si segnala unicamente «E sono ormai», in luogo di «Ya», nel v. 16; l'introduzione dell'avverbio di tempo «ora» e del pronome personale «io», nel verso 17. Nel v. 18 «Quanti» sostituisce «Muchos»; ma l'innovazione più interessante di tutta questa serie prosastica divenuta poesia risiede nell'ultimo verso: »¿Dónde estabas tú en esos años?» cambia in «Dove stavi tu nei giorni di tutti questi anni»; il tempo dell'oblio verso suo padre e quindi il tempo della colpa si dilata grazie all'inserimento di «giorni» e «tutti».

3. Conclusioni

Le traduzioni presentate in questo studio, nel solco della strategia traduttiva di Pietro Tripodo, si presentano come il frutto di un attento lavoro, di scavo filologico, di interpretazione e appropriazione dei testi machadiani, lavoro la cui *ratio* risiede nell'intenzionalità di riprodurre almeno l'andamento ritmico del testo originale, nella varia misura dei versi e nella disposizione strofica. Al contempo, Tripodo lavora tenendo ben presente una frase di Pannwitz che pose come *esergo* alla traduzione italiana di Arnaut Daniel: «Il traduttore deve lasciar scuotere e sommuovere la sua lingua da quella straniera. Deve risalire agli ultimi elementi della lingua stessa; egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante quella straniera». ⁶⁰

Nei «rifacimenti» che Tripodo realizza a partire dai

testi machadiani, infatti, si assiste alla decostruzione, all'esplosione e la conseguente ricomposizione del tessuto sintattico degli originali, operazioni audaci che tuttavia preservano prodigiosamente l'architettura sintattico-semantiche degli ipotesti e in un considerevole numero di casi sono mantenute le misure versali e le strutture strofiche: l'unico sonetto, nella sua declinazione modernista, con rima alternata nelle quartine, è riproposto in una compagine molto simile dal punto di vista metrico-strofico; allo stesso modo, vengono mantenuti i versi alessandrini, che negli ipotesti sono presentati in varie combinazioni, ovvero a rima baciata, alternata e abbracciata.

Per quanto riguarda la riproposizione dell'aspetto ritmico, sia nel caso del sonetto che in quello degli alessandrini, Tripodo pur non rinunciandovi del tutto, non lo considera essenziale: le assonanze vengono, infatti, impiegate frequentemente, ma non pretendono di rispecchiare mimeticamente l'impianto dell'originale. È assai meno apprezzabile la presenza della rima consonante: nella maggior parte dei casi, infatti, si decide di convertire la relazione fra i rimanti da consonante ad assonante.

Analogamente, per le *silvas* e le *silvas-romance* si rinuncia alla riproduzione della rima assonanzata nei versi pari, optando in un significativo numero di occasioni per l'alternanza di endecasillabi e settenari del modello strofico spagnolo. Va inoltre segnalato che nei «rifacimenti» di Tripodo vengono esaltate le risonanze gongorine e barocche delle poesie machadiane, che risultano quasi sempre attenuate in versioni italiane precedenti e successive. Machado è, infatti, uno dei poeti spagnoli che ha goduto di maggior fortuna nell'ispanistica italiana del secondo Novecento: si ricordino le traduzioni di Oreste Macrì, pioniere degli studi machadiani in Italia, di Claudio Rendina, Francesco Tentori Montalto e Giovanni Caravaggi.

Gli esercizi traduttivi proposti in questo studio corrispondono in pieno, dunque, al *modus traducendi* di Tripodo, che secondo Pier Vincenzo Mengaldo, è seguace di quella che lo studioso definisce «linea Benjamin», prediligendo un approccio «straniante o spaesante», che unisce la lingua di arrivo a quella di partenza⁶¹, nel senso che ricalca molto della versione originale, ricreando, tuttavia, una nuova lingua, sostituendo lo spagnolo con un italiano raffinato, innovativo e al tempo stesso costellato di richiami a un registro linguistico *fin de siècle*.⁶²

Bibliografia

- Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*, ed. V. de Lama, Madrid, EDAF 1993.
- Baher, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos 1989.
- Benjamin, Walter, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi 2014.
- Cano, José Luis, *Un soneto de Machado a Guiomar*, «Caracola», 84-87 (1959-1960), pagg. 116-125.
- Caravaggi, Giovanni, con la collaborazione di G. Chiappini, «Commento e note alle poesie», in A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura e con due saggi introduttivi di G. Caravaggi. Traduzioni poetiche di O. Macrì, Milano, Mondadori («I Meridiani») 2010.
- Machado, Antonio, *Poesie*, studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografia a cura di O. Macrì, Milano, Lercì 1959.
- Machado, Antonio, *Poesía y Prosa*, ed. O. Macrì, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado 1989, 4 voll.
- Machado, Antonio, *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura e con due saggi introduttivi di G. Caravaggi. Traduzioni poetiche di O. Macrì, Milano, Mondadori («I Meridiani») 2010.
- Macrì, Oreste, «Note al testo e commento», in A. Machado,

Poesie, studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografia, a cura di O. Macrì, Milano, Lercì 1959.

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Arnaut Daniel nuovamente tradotto*, «Paragone», 27-29 (2000), pagg. 4-15.

Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos 1998, 2 voll.

Tripodo, Pietro, *Pietro Tripodo traduce Antonio Machado*, a cura di R. Alvitì, segni e incisioni di E. Pulsoni, Roma, Edizioni «I Bulino» 2018, consultabile sul sito di *Insula Europea*: <http://www.insulaeuropea.eu/2018/11/24/pietro-tripodo-traduce-antonio-machado/>.

Sitografia

Accademia della Crusca-UTET, *Grande dizionario della lingua italiana (Prototipo edizione Digitale)*: <http://www.gdli.it/>.

Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *Vocabolario Treccani on line*: <http://www.treccani.it/vocabolario/>.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versione 23.3 on line]: <https://dle.rae.es>.

Note

- ¹ *A un olmo seco*, in A. Machado, *Poesie*, studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografia, a cura di O. Macrì, Milano, Lercì 1959, pag. 390, vv. 9-11.
- ² In realtà si dovrebbe dire che il lavoro sui testi machadiani cominciò intorno agli anni Settanta, ma si protrasse nel corso degli anni: il sedicesimo testo del *corpus* è rimasto inedito fino al 1989; cfr. nota 60.
- ³ Il libro, leggibile e scaricabile sul sito *Insula Europea*, <http://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2018/11/Pietro-Tripodo-traduce-Antonio-Machado.pdf>, è stato realizzato grazie all'impegno della famiglia Tripodo e di Ines Morisani, cugina dello scrittore. Il volume, corredato da un'introduzione a cura di chi scrive, da segni ed incisioni di Enrico Pulsoni, è stato tirato in 150 esemplari.
- ⁴ A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura e con due saggi introduttivi di G. Caravaggi. Traduzioni poetiche di O. Macrì, Milano, Mondadori («I Meridiani») 2010.
- ⁵ G. Caravaggi, con la collaborazione di G. Chiappini, «Commento e note alle poesie», in A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura e con due saggi introduttivi di G. Caravaggi. Traduzioni poetiche di O. Macrì, Milano, Mondadori («I Meridiani») 2010, pag. 1333.
- ⁶ Si tratta del componimento numero III della raccolta *Soledades*.
- ⁷ Nella morfologia strofica modernista «una forma especial de la silva asonantada es la silva arromanzada [o silva-romance]. En este caso, todos los versos pares muestran la rima asonante, como en los romances», R. Baher, *Manual de versifi-*
- cación española*; Madrid, Gredos 1989, pag. 383.
- ⁸ È il componimento IV di *Soledades*.
- ⁹ M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos 1998, s. v.
- ¹⁰ *A un olmo seco*, CXV componimento di *Campos de Castilla*, in A. Machado, a cura di O. Macrì, *cit.*, pagg. 390-391, v. 8.
- ¹¹ Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1328.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ È il XV componimento della raccolta *Soledades*.
- ¹⁴ È il componimento XVI di *Soledades*.
- ¹⁵ Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1333.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ «sm. Ant. e lett. Aspetto fisico fattezze di una persona. In partic. (anche al plur.): aspetto del volto, fisionomia, tratti, lineamenti (e la persona considerata per le fattezze: viso, volto, anche in quanto rivela un determinato stato d'animo, un sentimento, il carattere)», http://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI18/GDLI_18_ocr_550.pdf&parola=; data di consultazione: 10 aprile 2020.
- ¹⁸ <http://www.treccani.it/vocabolario/serrare/>; data di consultazione: 16 marzo 2020.
- ¹⁹ Si tratta del XVII componimento di *Soledades*.
- ²⁰ http://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI11/GDLI_11_ocr_930.pdf&parola=, data di consultazione: 3 febbraio 2020.
- ²¹ http://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI19/GDLI_19_ocr_824.pdf&parola=; data di consultazione: 2 marzo 2020.
- ²² È il componimento XX di *Soledades*.
- ²³ Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1335.

- ²⁴ Si tratta del testo XXIII di *Soledades*.
- ²⁵ Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1336.
- ²⁶ Si tratta del componimento XXV di *Soledades*.
- ²⁷ Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1336.
- ²⁸ O. Macrì, «Note al testo e commento», in A. Machado, *Poesie*, studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografia, a cura di O. Macrì, Milano, Lerici 1959, pag. 549.
- ²⁹ Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1336.
- ³⁰ Si tratta del componimento XXVII di *Soledades*.
- ³¹ http://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI05/GDLI_05_ocr_244.pdf&parola=, data di consultazione: 5 aprile 2020.
- ³² <http://www.gdli.it/JPG/GDLI17/00062.jpg>, data di consultazione: 5 aprile 2020.
- ³³ È il XXVII componimento di *Soledades*.
- ³⁴ Si pensi al titolo della raccolta di Juan Ramón Jiménez, risalente per l'appunto alla sua fase modernista, ovvero *Jardines lejanos* del 1904.
- ³⁵ Si tratta del XXIX testo di *Soledades*.
- ³⁶ O. Macrì, in Machado, *Poesie*, pag. 113.
- ³⁷ «La «lumbre / 'inagotable» ('fiamma inestinguibile') della faretra richiama l'«oro» dell'«aljabá» della Diana cacciatrice nella cit. XLII, nume e imperio della vita e della primavera, ch'è la «¡La fugitiva ilusión de ojos guerreros» [...]», *ibidem*.
- ³⁸ Caravaggi definisce questo componimento «apprensivo richiamo a una presenza oscura e ambigua che accompagna il poeta con un potere di attrazione inquietante lo induce a ripetute inchieste chiarificatrici»; Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1137.
- ³⁹ O. Macrì, in Machado, *Poesie*, pag. 113.
- ⁴⁰ Si tratta del componimento XXX di *Soledades*.
- ⁴¹ <https://dle.rae.es/tela?m=form>, data di consultazione: 7 marzo 2020.
- ⁴² http://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI02/GDLI_02_ocr_396.pdf&parola=, data di consultazione: 11 marzo 2020.
- ⁴³ http://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI13/GDLI_13_ocr_729.pdf&parola=, data di consultazione: 13 marzo 2020.
- ⁴⁴ <http://www.treccani.it/vocabolario/retablo/>, data di consultazione: 15 marzo 2020.
- ⁴⁵ M. Moliner, *op. cit.*, s.v.
- ⁴⁶ Si tratta del componimento LXVII di *Soledades*.
- ⁴⁷ Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1349.
- ⁴⁸ Utilizziamo l'edizione presente in *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*, ed. V. de Lama, Madrid, EDAF 1993, pag. 93.
- ⁴⁹ «mirar», v. 2; «mirar», v. 5; «miréis», v. 6.
- ⁵⁰ Si tratta di un processo inverso a quello che Tripodo mette in atto nel dodicesimo componimento di questo *corpus*: il v. 9, «Ante el balcón florido», diventa nel rifacimento «Sotto il balcone in fiore».
- ⁵¹ Caravaggi, *op. cit.*, pagg. 1413-1414.
- ⁵² Questo verso ricorda, tanto semanticamente quanto stilisticamente l'*incipit* del testo XI di *Soledades*, «Yo voy soñando caminos»; a testimonianza della continuità di alcuni stilemi nelle varie epoche della poesia machadiana.
- ⁵³ Baher, *op. cit.*, pagg. 398-399.
- ⁵⁴ Il sonetto rimase inedito, appunto, fino al 1956. Don José María Zugazaba, che era stato segretario di Manuel Machado, fratello di Antonio, lo aveva rinvenuto nei documenti che la vedova di Manuel, doña Eulalia Cáceres, aveva donato alla Institución Fernán González di Burgos. Doña Eulalia concesse a *El heraldo de Aragón* di pubblicare il sonetto; cfr. J. L. Cano, *Un soneto de Machado a Guiomar*, «Caracola», 84-87 (1959-1960), pagg. 116-125.
- ⁵⁵ <http://www.treccani.it/vocabolario/madonna/>, data di consultazione: 15 marzo 2020.
- ⁵⁶ Le piante menzionate da Machado ricordano «hierbas montaraces / de fuerte olor –romero, tomillo, salvia, espliego», vv. 10-11 di *A orillas del Duero*, componimento XCVII di *Campos de Castilla*; cfr. A. Machado, a cura di O. Macrì, *cit.*, pag. 302.
- ⁵⁷ Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1460.
- ⁵⁸ A. Machado, *Poesía y Prosa*, ed. O. Macrì, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado 1989, 4 voll.
- ⁵⁹ Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1435.
- ⁶⁰ Vale la pena riportare l'illuminante brano di Rudolf Pannwitz: «L'errore fondamentale del traduttore è quello di attenersi allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera. Egli deve, soprattutto quando traduce da una lingua molto remota, risalire agli ultimi elementi della lingua stessa, dove parola, immagine e suono si confondono; egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera; non si ha l'idea della misura in cui ciò è possibile, e in cui ogni lingua si può trasformare, e lingua da lingua si distingue quasi solo come un dialetto dall'altro, e non già se è presa troppo disinvoltamente alla leggera, ma proprio quando è presa in tutto il suo peso», *apud* W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi 2014, pag. 51.
- ⁶¹ P. V. Mengaldo, *Arnaut Daniel nuovamente tradotto*, «Paragone», 27-29 (2000), pag. 7.
- ⁶² Desidero ringraziare la famiglia Tripodo per aver generosamente messo a mia disposizione le sedici traduzioni inedite dei testi machadiani, la dottoressa Ines Morisani, per l'appoggio e le preziose informazioni, e l'amico e collega Carlo Pulsoni per la generosità, e i suggerimenti e consigli che mi ha elargito durante la redazione del presente lavoro.