

# SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

*Il nostro domicilio filologico è la terra*

*Erich Auerbach*

LXII (2020/1)

Pacini Editore

*Direttore responsabile*

Francesco Stella (Univ. di Siena)

*Coordinamento redazionale*

Gianfranco Agosti (Sapienza Università di Roma), Cecilia Bello Minciocchi (Sapienza Università di Roma), Alessandro De Francesco (Cambridge), Antonella Francini (Syracuse Univ.), Michela Landi (Univ. di Firenze), Mia Lecomte (Linguafranca), Niccolò Scaffai (Univ. di Siena), Paolo Scotini (Prato), Andrea Sirotti (Liceo Internazionale N. Machiavelli, Firenze), Lucia Valori (Liceo "Pascoli", Firenze), Fabio Zinelli (École Pratique de Hautes Études, Paris)

*Comitato di consulenza*

Prisca Agustoni (Letteratura brasiliana, Univ. Juiz de Fora), Massimo Bacigalupo (Letteratura angloamericana, Univ. di Genova), Maurizio Bettini (Filologia classica, Univ. di Siena), Gregory Dowling (Letteratura inglese, Univ. di Venezia), Martha L. Canfield (Letteratura ispanoamericana, Univ. di Firenze), Antonio Carvajal (Letteratura spagnola, Univ. di Granada), Francesca M. Corrao (Letteratura araba, Univ. LUISS Roma), Annalisa Cosentino (Letteratura ceca, Sapienza Università di Roma), Pietro Deandrea (Letterature postcoloniali anglofone, Univ. di Torino), Anna Dolfi (Letteratura italiana, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio (Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Letteratura comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia italiana, Scuola Normale Superiore, Pisa), Gabriella Macri (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Simone Marchesi (Italian Literature, Princeton University), Camilla Miglio (Letteratura tedesca, Sapienza Università di Roma), Pierluigi Pellini (Letteratura italiana contemporanea, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura comparata e mediolatina, Harvard University)

*Hanno collaborato anche:* Giancarlo Alfano, Roberta Alvitì, Anna Belozorovich, Federico Bellini, Stefano Carrai, Michel Cattaneo, Alice Cencetti, Nancy Anna Ceravolo, Alberto Comparini, Riccardo Donati, Stefano Giovannuzzi, Francesca Ippoliti, Concetta Maria Pagliuca, Giovanni Parrini, Eleonora Rimolo, Luigi Socci, Valentina Tanzi, Laura Toppan, Riccardo Vanin, Zeno Verlato.

*Si studiano:* Pietro Tripodo traduttore, la traduzione dei classici, Ausonio, Catullo, Orazio, Arnaut Daniel, Giovanni Pascoli, Antonio Machado, l'auto-traduzione in Kazimir Severinovič Malevič.

*Si recensiscono le opere di:* Cristina Annino, Ben Borek, Riccardo Castellana, Ewa Chruściel,

## PIETRO TRIPODO E LA TRADUZIONE DEI CLASSICI

a cura di Niccolò Scaffai

Pietro Tripodo, la traduzione come figura <i>Niccolò Scaffai</i>	3
Traduzione e riscrittura in Pietro Tripodo: Orazio, Ausonio, Catullo <i>Eleonora Rimolo</i>	6
Pietro Tripodo traduttore di Arnaut Daniel <i>Zeno Verlato</i>	12
«Imitabere Pana canendo». Pietro Tripodo traduttore del Pascoli latino <i>Alice Cencetti</i>	29
«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 <i>Roberta Alvitì</i>	35
<b>Saggi</b>	
“L'allargarsi della coscienza” ovvero l'auto-traduzione da saggio a poesia in Malevič <i>Anna Belozorovich</i>	72
<b>Recensioni</b>	81
<b>Riviste / Journals</b>	105
<b>Abstract</b>	110

Alessandro De Santis, Luigi Di Ruscio, Federico Italiano, Paolo Maccari, Lorenzo Mari, Eugenio Montale, Antonio Prete, Antonio Riccardi, Paolo Ruffilli, Francesca Santucci, Michele Sovente, Robert Louis Stevenson, Gian Mario Villalta.

**Direzione:**

piazza Leopoldo, 9  
50134 Firenze, Italia

**e-mail:** semicerchiorpc@libero.it

La rivista aderisce al Centro di Studi Comparati «I Deug-Su» dell'Università di Siena e al *Coordinamento Riviste Italiane di Cultura* (CRIC)

Membro dell'Associazione di Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura

**Amministrazione:** Pacini Editore Srl, via Gherardesca, 1  
56121 Ospedaletto - Pisa, Italia - tel. +39 50 313011  
www.pacineditore.it

**Abbonamenti:** Pacini Editore  
abbonamento annuo: euro 40,00  
singolo fascicolo: euro 22,00

ISSN 1123-4075  
ISBN 978-88-6995-781-9

**Realizzazione grafica**



Via A. Gherardesca  
56121 Ospedaletto (Pisa)  
www.pacineditore.it

**Fotolito e stampa**

IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di gennaio 2020

Registrazione Tribunale di Firenze n. 4066 del 4-2-1991

Per immagini, testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in questo numero, o per eventuali omissioni nell'indicazione dei riferimenti di copyright, l'editore è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.

I materiali inviati alla rivista per la pubblicazione sono sottoposti a blind peer review (valutazione anonima).

**In copertina:**

Dettaglio da Kazimir Severinovich Malevič, *Il Boscaiolo* (1912); originale alla Stedelijk Museum Collection, Amsterdam

**Redazione:** presso il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne, Università di Siena, via Roma 56 - 53100 Siena (Italia). Responsabile di redazione Elisabetta Bartoli.

La rivista è parzialmente consultabile in Internet all'indirizzo: <http://www.unisi.it/semicerchio>

**Norme redazionali**

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

- i titoli di volume, di singola poesia, ecc. vanno in corsivo (*Ossi di seppia*, ma anche *I limoni*);
- i titoli delle sezioni interne dei libri di poesia fra « ' («Sarcofaghi», in *Ossi di seppia*);
- le virgolette sono **sempre** uncinata (« »), salvo che nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief*, ove si usano gli apici semplici ( ' ' );
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi 1925, pp. 26-7. L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108);
- le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre ([...]).

Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine con: nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: MARIO LUZI, **Tutte le poesie**, Milano, Garzanti 1971 (1983), pp. 758, € 20,00.

L'indicazione della collana non è richiesta: se si ritiene opportuno introdurla, va dopo l'editore. Delle riviste si specifica ove possibile l'indirizzo della redazione e l'e-mail. I nomi dei recensori si riportano per esteso nella prima recensione, in sigla fra parentesi quadre nelle successive.

# Pietro Tripodo, la traduzione come figura

Niccolò Scaffai

Sono molti e importanti i poeti del Novecento italiano che hanno composto un quaderno di traduzioni, tra le forme-libro più rappresentative nell'ambito della lirica contemporanea. Per contro, sono pochi gli autori che hanno costruito quasi per intero la loro opera creativa intorno alla traduzione come 'figura', cioè come restituzione della voce dei modelli e insieme come espressione viva e originale della propria poetica.<sup>1</sup> Tra questi autori spicca Pietro Tripodo (Roma, 1948-1999), i cui testi – come ha scritto Raffaele Manica – «sembravano essere attratti da un punto antecedente come da una calamita: Orazio e Shakespeare non smisero mai di fargli luce, va bene. I poeti del bilinguismo italiano-latino, e Pascoli, erano tra i suoi prediletti»<sup>2</sup>. Ora, queste letture non sono i semplici riferimenti di un poeta erudito, ma le istanze con le quali la scrittura si confronta per alimentare una singolare energia espressiva, mai semplicemente delegata ai modelli, anche quando questi sono i poeti più importanti della tradizione antica, medievale e moderna: Callimaco, Catullo, Orazio, Arnaut Daniel, Trakl, George, Valéry e gli altri che Tripodo ha tradotto, curato o su cui ha scritto saggi e interventi<sup>3</sup>. Sono rifacimenti o appropriazioni, quelli di Tripodo, mai solo traduzioni. Sono tutti «suoi», ha osservato ancora Manica, anche i libri che ha curato e tradotto<sup>4</sup>; del resto, come testimonia la postuma raccolta *Altre visioni*, il confine tra il fare (*poiein*) e il ri-fare non è solo debole, ma è anche irrilevante per l'interpretazione della sua opera.

Il poeta romano, collaboratore di riviste come «Prato pagano», «Nuovi Argomenti», «La Taverna di Auerbach», «Anticomoderno», è oggi parte di quel canone insigne e mobile (o forse insigne *perché* mobile) del secondo Novecento, i cui esponenti, se non raggiungono per ragioni estrinseche lo statuto di 'classico' presso il pubblico largo, abitano tuttavia sul terreno d'elezione della critica e dei lettori più consapevoli. Pietro Tripodo vive ora in quel territorio, in cui l'autore da persona diventa anche personaggio che trascende l'esistenza storica e la 'traduce' in un altro significato. Nel caso di Tripodo, questo significato è la poesia stessa, quale presenza costante e 'imperdonabile' che attraversa i giorni e gli anni, persistente e sfuggente come la presenza degli scomparsi. È questa l'idea, la versione che di Tripodo si ricava da un libro – non un saggio ma piuttosto un *memoir*, 'qualcosa di scritto' – a lui dedicato da Emanuele Trevi, *Senza verso*: «come scrittore, apparteneva alla famiglia nevrotica dei cesellatori mai contenti, dei kamikaze della variante, ma la cosa impressionante di Pietro, come avrei scoperto conoscendolo da subito abbastanza a fondo, era il fatto che tutto, nella vita, poneva crudeli tranelli alla sua irrisoluzione e al suo senso di incapacità»<sup>5</sup>. Le vie dell'amicizia (lungo le quali si manifesta il ricordo dell'indole personale e della cifra umana di Tripodo) e la vocazione del traduttore sono legate a doppio filo nel racconto di Trevi: «Il motivo per cui Pietro mi aveva cercato, quella prima volta, è che aveva tradotto,

o rifatto, come amava dire lui, una decina di sonetti di Shakespeare, e voleva farmeli leggere. Aveva approfittato di qualche giorno di vacanza (per campare, insegnava italiano e storia in un istituto tecnico) e si era messo a lavorare su quei sonetti, che sapeva praticamente a memoria, al Circeo, dove aveva una casa di famiglia<sup>6</sup>. Le poesie di Tripodo e i suoi poeti sono quasi inseparabili dalla memoria stessa dell'amicizia: «Quando me ne ero andato da casa, iniziando una serie di inutili e penosi spostamenti in ricoveri sinistri e transitori, tra le poche cose che mi ero portato con me c'erano i libri di Pietro: la raccolta delle poesie, *Altre visioni*, con il particolare di un'acquaforte di Morandi (le fronde di un grande pioppo) incorniciato nella copertina verde, che gli piaceva tanto, i libretti rossi con le traduzioni di Callimaco e Trakl, quello grigio di Arnaut Daniel, l'edizione a tiratura limitata delle prose con due incisioni di un artista contemporaneo... Tutta l'opera di Pietro si può tenere comodamente in una mano, peserà poco più di un etto, avevo pensato cercando i libri e mettendoli da parte in uno zaino»<sup>7</sup>.

È proprio Arnaut l'autore che più interpellò Tripodo, negli ultimi tempi della sua vita; quell'Arnaut che, «come sempre nel Novecento, rappresenta una vera e propria cartina di tornasole dei temperamenti più 'fabbrili'; e che Tripodo, unico di questa schiatta, ha avuto l'ardimento di trasporre in un travestimento volgare due-trecentesco»<sup>8</sup>. Di quella traduzione, tesa a far reagire la lingua d'arrivo con quella di partenza<sup>9</sup>, si può leggere ora una nuova edizione, promossa e introdotta da Carlo Pulsoni, che conobbe Tripodo e, da filologo romanzo, dialogò con lui e Palo Canettieri nella ricerca di soluzioni per la versione italiana del «miglior fabbro»<sup>10</sup>.

Di recente, lo stesso Carlo Pulsoni è stato moderatore di un convegno dedicato a *Pietro Tripodo poeta e traduttore*: «Vampe del tempo» (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 29 ottobre 2019), a cura di Ines Morisani, con il sostegno della Fondazione CR Firenze e gli auspici della Città Metropolitana di Firenze, della Società Dante Alighieri, della Fondazione Giovanni Pascoli. Alcuni dei partecipanti al convegno hanno sviluppato i loro interventi nei saggi che qui si raccolgono e che costituiscono il dossier monografico di questo numero di «Semicerchio». I quattro contributi sono tutti incentrati sulle traduzioni di Tripodo da lingue e autori diversi e in tutti i casi l'analisi si è estesa dai fatti linguistici alla relazione letteraria e ai procedimenti creativi che so-

vrintendono ai rifacimenti così come alla scrittura *con o senza verso* di Tripodo.

Il saggio di Eleonora Rimolo è incentrato sulle traduzioni di Tripodo 'classicista' e sul suo rapporto con la cultura classica: *Traduzione e riscrittura in Pietro Tripodo: Orazio, Ausonio, Catullo*. Alla luce dei suoi studi, Rimolo colloca l'opera dell'autore nel quadro della poesia degli anni Ottanta, segnalandone le peculiarità e osservando come in quella «il classico e il moderno coincidono e diventano una voce sola, nuova, in cui il tradotto e il traduttore dialogano sullo stato presente e sul rapporto controverso, ma pur sempre attuale e vivo, tra lo e Natura».

Le traduzioni dal latino sono oggetto anche del saggio di Alice Cencetti («*Imitabere Pana canendo*»). *Pietro Tripodo traduttore del Pascoli latino* che osserva come, a partire da una sorta di predestinazione familiare (lo zio paterno di Tripodo, suo omonimo, era stato allievo di Pascoli a Messina), il poeta di *Altre visioni* abbia incontrato l'opera pascoliana sul terreno della forma più che dei contenuti, in particolare per quella strenua ricerca di esattezza unita all'espressività che ha contraddistinto la poesia di entrambi gli autori.

Torna su *Pietro Tripodo traduttore di Arnaut Daniel* il saggio di Zeno Verlato, che si distende in una riflessione complessiva su modi e stili della traduzione nell'intera opera dell'autore, e oltre. Verlato dedica infatti un'attenta analisi anche alla traduzione in latino del *Cimetière marin* di Valéry e al confronto fra le traduzioni da Arnaut di Tripodo e di Fernando Bandini. Il saggio si concentra infine sulle implicazioni fra traduzione e scrittura: il poeta – osserva Verlato – apre «una via d'uscita al chiuso circolo testo-traduzione con il lavoro in parallelo a *Vampe del tempo*, una raccolta di prose liriche, o meglio di poesie 'senza verso' (secondo la definizione che ne dava l'autore), che nel rendere 'segreti' metrica e ritmo, paiono quasi fornire un'alternativa alla scoperta esibizione di stile resasi necessaria nel confronto diretto con Arnaut».

Il saggio di Roberta Alviti, «*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*, offre un'approfondita analisi delle traduzioni dal poeta spagnolo, cui Tripodo si interessò, stando a testimonianze familiari, a partire dagli anni Settanta. I sedici testi presi in considerazione, recentemente pubblicati nel libro d'artista *Pietro Tripodo traduce Antonio Machado* (Roma,

Stamperia Il Bulino 2018), provengono in gran parte da *Soledades, galerías y otros poemas* (1899-1907), la prima raccolta di Machado; per la trascrizione dei testi machadiani Alviti si è servita dell'edizione in possesso del poeta, curata da Oreste Macrì e pubblicata da Lerici editore nel 1959.

## Note

- <sup>1</sup> Per Tripodo «fondamentale è la riscoperta dei 'classici', non solo greci e latini (Mimnemo, Callimaco, Catullo, Orazio), ma anche europei (Arnaut Daniel, Shakespeare) e italiani (Pascoli, D'Annunzio, Montale), in quanto capaci di 'veicolare' emozioni al di là del contesto storicoculturale, dunque di suggerire strategie comunicative per chi voglia proporsi come poeta, ed eventualmente come traduttore o rifattore di classici *en poète*» (Eleonora Cavallini, *Poeti traduttori di Ibico: Cesare Pavese e Pietro Tripodo*, in *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di Eleonora Cavallini, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2017, p. 138).
- <sup>2</sup> Raffaele Manica, *Pietro*, introduzione, in Pietro Tripodo, *Altre visioni*, a cura di Raffaele Manica, Roma, Donzelli 2007, pp. 111-2.
- <sup>3</sup> Cfr. Flavia Giacomozzi, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta* (antologia di «Prato Pagano» e «Braci»). Introduzione di Gabriella Sica, Roma, Castelvocchi 2005.
- <sup>4</sup> Raffaele Manica, *Pietro*, introduzione, cit., p. 113.
- <sup>5</sup> Emanuele Trevi, *Senza verso. Un'estate a Roma*, Roma-Bari, Laterza 2004, p. 44.

Nel pubblicare il dossier, che ci auguriamo contribuisca ad approfondire un capitolo nella storia della traduzione poetica nel Novecento e a rinnovare l'attenzione nei confronti degli scritti e della figura di Tripodo, desideriamo ringraziare Ines Morisani, cugina del poeta, e Carlo Pulsoni.

- <sup>6</sup> Ivi, p. 45.
- <sup>7</sup> Ivi, p. 59.
- <sup>8</sup> Andrea Cortellessa, *Pietro Tripodo*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Roma, Sossella 2005, p. 577.
- <sup>9</sup> Cfr. P. V. Mengaldo, *Arnaut Daniel nuovamente tradotto*, «Paragone. Letteratura», s. III, LI, n. 27-28-29 (2000), pp. 4-16, ora in Id., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e di stile*, a cura di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio. Introduzione di Matteo Palumbo, indici e bibliografia a cura di Giuseppe A. Liberti, Roma, Salerno editrice 2019, pp. 17-26.
- <sup>10</sup> Cfr. Arnaut Daniel, *Canti di schemo e d'amore*, traduzione di Pietro Tripodo, con un saggio di Paolo Canettieri, Roma, Fazi 1997. La nuova edizione, *Arnaut Daniel tradotto da Pietro Tripodo*, contiene uno scritto di Carlo Pulsoni (*Arnaut Daniel venti anni dopo*) e uno di Raffaele Manica (*Pietro, il fabbro*), seguiti dall'*Introduzione* di Paolo Canettieri, con disegni di Enrico Pulsoni e riproduzioni di dattiloscritti con correzioni; il volume è scaricabile dal sito «Insula europea»: <http://www.insulaeuropea.eu/2017/10/01/arnaut-daniel-di-pietro-tripodo-venti-anni-dopo/> (ultima consultazione: 11 giugno 2020).

# Traduzione e riscrittura in Pietro Tripodo: Orazio, Ausonio, Catullo

Eleonora Rimolo

Tripodo tentò per tutta la vita di allontanarsi da quel silenzio ingombrante di cui si fece portavoce gran parte della poesia degli anni Ottanta<sup>1</sup>, operando nel segno di una continuità culturale che riuscisse a fornire una risposta alle inascoltate domande del presente attraverso una strategia di ri-significazione e reinvenzione del classico. Nei suoi testi, infatti, il classico e il moderno coincidono e diventano una voce sola, nuova, in cui il tradotto e il traduttore dialogano sullo stato presente e sul rapporto controverso, ma pur sempre attuale e vivo, tra lo e Natura. Tale rapporto viene vissuto, come scrive Raffaele Manica, «con una tensione tra la concretezza e l'astrazione, tra la vividezza e la tentazione filosofica, tra la ricerca di una forma classica (nel lessico, nella sintassi, nel ritmo) e un'inquietudine che corrode, ma nel corrodersi trova energia e forza»<sup>2</sup>.

Per Tripodo la poesia era una scienza, che richiedeva metodologie di applicazione rigorose e finalità precise: la metrica era la «disciplina suprema» che avrebbe permesso di trovare un nuovo «punto di equilibrio» tra classicismo e modernità letteraria, togliendo «ogni patina di classicismo al dire classico» così da restituire al classico una voce attuale, rinnovata, vitale<sup>3</sup>. Egli accolse pienamente la teoria dell'agire «di nuovo» spinti dal richiamo del «classico» (che caratterizzava soprattutto la rivista «Prato Pagano» diretta in quegli anni da Gabriella Sica e alla quale Tripodo aderì convintamente) che permette sia di guardare al futuro con il sostegno di un attento recupero della tradizione classica, sia di

preservare un patrimonio etico-letterario che si temeva potesse andare distrutto<sup>4</sup>.

Il poeta, all'incontro con lo sperimentalismo del suo tempo, ha preferito senza alcun dubbio un recupero della tradizione che nulla avesse a che vedere con le suggestioni da laboratorio dei neoavanguardisti. Fondamentale, a tal scopo, doveva essere il recupero di una precisa dimensione linguistica che andasse oltre la marginalità degli esiti sperimentali<sup>5</sup>. Nonostante la chiarezza e la condivisione di queste idee, per molti anni non sono state trovate tracce di una teoria vera e propria di questa poesia. Non esisteva insomma un manifesto scritto della generazione romana dei poeti degli anni Ottanta, che preferivano dare spazio alla scrittura, anche se negli anni del disimpegno forte e chiara era la loro esigenza di produrre una poesia impegnata, comunicativa, fondata su una lingua nuova, comprensibile, sebbene la mancanza di una critica militante adeguata abbia reso difficile la comprensione di questi poeti, che Marco Merlin definisce «generazione invisibile», o «poeti del limbo»<sup>6</sup>, forse penalizzati dalla riduzione degli spazi editoriali.

Il germe della speranza che salva il mondo della poesia va insomma individuato in quell'«idea dell'esercizio poetico che assume i tratti eremitici di un'ardua quanto necessaria ascesi»<sup>7</sup>, e che si oppone strenuamente a quel senso di silenzio e di vuoto tipico di una certa parte della modernità. Non a caso Tripodo pubblica i suoi primi testi su una piccola rivista di nome

«Dismisura», nata per opera di questo gruppo di amici. In particolare, nel 1984 compaiono una traduzione in latino del *Cimetière marin* di Valéry dal titolo *Sepulcra maris*, e la rielaborazione del *Carme* l 11 di Orazio<sup>8</sup>, poi inserito nella sezione *A fronte del cielo* in *Altre visioni*:

Mentre parliamo, non fedele fugge.  
Tuttavia parliamo, Lidia, e quel tempo  
ora vuoi e interroghi che, bimbo,  
già da un'isola di Sirio osserva noi,  
orecchie aguzze, rapito.  
Coi misteri non tormentarti.  
Credo mal si affidi a un domani  
chi vuol esser lieto.  
Giusto forse è quietarsi  
in ciò che un dio vorrà, se inverni  
a noi dia o questo sia l'ultimo  
tra le spiagge che il Tirreno affatica.  
Vini gustare, filtrarli. Non so  
vivere altrove, Lidia.  
Non far sperare la speranza tua  
che un termine non ha in nessuna pace.

La ri-creazione del testo oraziano conduce a una nuova struttura poetica le cui basi sono solidamente ancorate alla tradizione. Sia in Orazio che in Tripodo, ad esempio, la *brevitas* sottolinea la problematicità degli eventi legando il concetto alla forma («Dum loquimur, fugerit invida / aetas»; «Mentre parliamo, non fedele fugge». Oppure: «vina liques»; «Vini gustare, filtrarli». E ancora: «nec Babylonios / temptaris numeros»; «Coi misteri non tormentarti»): i periodi restano, infatti, concisi pure nel rifacimento tripodiano, il quale utilizza una struttura che segue l'ordine sintattico latino. Comune a Orazio è anche l'utilizzo degli *enjambements* (vv. 2-3; 10-11; 13-14). Leucònoe (il cui nome viene costruito per il suo significato, «dalla candida mente», e che compare una sola volta nelle *Odi*), invece, all'interno del rifacimento tripodiano viene sostituita da Lidia, musa che compare in tre delle *Odi* oraziane. Tripodo compie questa scelta in maniera consapevole: in apparenza la traduzione sembra fissata in un cristallo ma in realtà è mobile dal punto di vista metrico, formale e linguistico, così che da un lato il rifacimento ricorda molto il testo oraziano, e dall'altro se ne allontana introducendo atmosfere, personaggi e ambientazioni estranee allo specifico testo originale – ma non all'insieme dell'opera oraziana latina. Dunque, oltre all'esaltazione dell'appartenenza culturale al mo-

dello, la traduzione d'autore produce uno scritto autonomo e in sé compiuto, coerente in questo caso con il contesto moderno.

Tale rifacimento nella raccolta *Altre visioni* si trova nella prima delle otto sezioni (*A fronte del cielo*), che comprende cinque poesie, ed è posto in chiusura<sup>9</sup>. È chiaro, dunque, che il tema portante della sezione è il tempo e il suo scorrere inesorabile. Se «l'inganno del tempo è il suo partirsi», la vita diventa un insanabile scontro tra l'alternarsi della stagione primaverile della giovinezza, in cui i boccioli «fluitano alle correnti che l'oceano / richiama dalle fonti verso l'Ade» e il gelido inverno della vecchiezza, mentre gli «evi», cioè le epoche, si susseguono inesorabili<sup>10</sup>. Lo stile è alto: il poeta sceglie vocaboli molto ricercati e non di uso comune, per lo più di ascendenza latina. Tutto, però, è legato a un processo di rifacimento, e questo è evidente nella scelta di tradurre gli otto versi di Orazio con sedici nuovi versi che di fatto raddoppiano le due strofe di asclepiadei oraziani<sup>11</sup>, al fine di rinvigorire una riflessione quanto mai viva sul tempo e quanto mai votata a una scelta di tipo stoico, nel nome della tradizione classica – e nel nome di Lidia, che in questa sede quasi regredisce nuovamente a creatura impalpabile, ma in funzione dell'idea tripodiana di poesia contemporanea: «giusto forse è quietarsi / in ciò che un dio vorrà. Dunque, è così che Lidia diventa l'oggetto d'un interiore universale, Leuconoe d'un sentire vivente<sup>12</sup>». Per Tripodo, dopo secoli, è ancora questa la scelta più saggia per affrontare il dissolversi della vita e il futuro della poesia.

Tuttavia, non è questo il solo rifacimento oraziano di Tripodo di cui abbiamo notizia: Ignazio Visco, infatti, è in possesso di una raccolta inedita di Pietro Tripodo, intitolata *Flora*<sup>13</sup>, di cui l'amico gli aveva fatto dono sulla fine degli anni '70. Durante il convegno fiorentino "Vampe del tempo. Pietro Tripodo poeta e traduttore" svoltosi il 29 novembre 2019 presso Palazzo Medici Riccardi di Firenze, patrocinato dalla Fondazione Giovanni Pascoli unitamente al Comune di Firenze e alla Società Dante Alighieri, ho avuto modo di conoscere l'esistenza di questo dattiloscritto inedito del poeta, custodito dall'amico Ignazio Visco, che ha poi messo a disposizione il materiale ai fini della stesura di questo saggio.

*Flora* è così suddivisa, e contiene sia testi che rimmarranno inediti, che testi confluiti poi in *Altre visioni*: la prima parte contiene otto rifacimenti dai *Poemata*

ed epigrammata di Pascoli (di cui due rimasti inediti: IV. *SILVULA 4 AD F. MARTINI* e IV. *SILVULA 5 AD H. VITELLI*), segue poi un testo ispirato ad un epigramma di Ausonio, rimasto inedito, due traduzioni dalle *Odi* di Orazio (di cui una inedita, oltre al *Carme* I 11), la riscrittura di un frammento di Ibico (inedito) e due rifacimenti dai carmi di Catullo, anch'essi inediti. In questa sede, in continuità col discorso oraziano, verranno analizzati e pubblicati i rifacimenti relativi all'ode I 11 di Orazio, all'epigramma di Ausonio e ai due carmi catulliani.

*DE ORATII CARM. I IX AD THALIARCUM*<sup>14</sup>

Per quanto gelo, nitido e silente  
 sta il Soratte. Vedi, per quanta neve.  
 Che peso i boschi sopportano,  
 i fiumi la piena del gelo.  
 Per vino e fuoco uccidi questo freddo,  
 una cura che si prendano gli dei.  
 Che i titani sconfiggono sui mari  
 delle tempeste, e l'idra  
 disciolta contro le stirpi dell'oceano.  
 Poi gli olmi, nel resistere, si acquietano.

Tu sai, lo perderà il domani  
 chi questo sole fugge. Se un niente,  
 sull'arco del meridiano, un niente  
 dell'arco dispensa, goccia di tempo,  
 acqua, e nel deserto, amico, bene per te<sup>15</sup>.

Danza, godimento non respingere  
 finché la traccia non schiari, che la sorte  
 ti assegna, lontano il silenzio delle Parche,  
 lontana l'arca del mutamento.

Il gioco, la corsa nel campo, torni.  
 Quei fremiti ci siano, soltanto,  
 che le fanciulle prendono all'aurora  
 quando le cince provano il risveglio.  
 Il ridere che volentieri tradisce  
 Quella ragazza che si nasconde,  
 e l'anello che non concede,  
 tu sai che finge.

Il paesaggio laziale, tanto caro ad Orazio quanto a Pietro Tripodo, apre la scena di quest'ode: il monte Soratte svetta bianco di neve, è inverno nei boschi e i fiumi sono gelati. Sia Orazio che Tripodo descrivono il paesaggio invernale utilizzando quattro versi (una strofe alcaica Orazio, due endecasillabi e due novenari Tri-

podo). Nei versi seguenti, però, viene contrapposto al freddo dell'ambiente esterno l'ambiente caldo e confortevole di un interno in cui si sorseggia del vino assistendo al sicuro allo spettacolo della natura (Orazio dedica a questa immagine due strofe alcaiche, Tripodo sei versi – tutti endecasillabi, tranne uno - che chiudono la prima strofe). Tripodo, in particolare, sottolinea l'oraziana attitudine al vino e al fuoco (chiaramente un riferimento ad Alceo fr. Dielh 90) come strumenti di immediato godimento della vita e come difesa dal gelo invernale. All'atmosfera simposiale si associa il consiglio di lasciare ogni «cura» (si noti l'impiego di Tripodo del latinismo, lì dove Orazio usa «cetera» – «tutto il resto») al volere degli dèi: d'altronde, se gli olmi (in Orazio «cipressi» e «frassini») prima o poi si acquietano dopo strenua resistenza all'inverno, anche la vita umana è soggetta ad un sicuro invecchiamento, un inverno della vita che conduce alla morte. Pertanto, viene qui ribadito il tema del *carpe diem* incitando ad approfittare delle occasioni che offre la vita per poter godere dei momenti migliori ed in particolare esortando a cogliere i piaceri che la giovinezza e l'amore riservano mentre è ancora lontana la vecchiaia. Questo spiegherebbe la scelta, all'interno della raccolta inedita di Tripodo, di inserire due rifacimenti oraziani posti in continuità: in entrambe le riscritture, infatti, prevale la rassegnata osservazione della fugacità del tempo, di fronte alla quale perde significato l'affannarsi degli uomini, e ne assume il vivere giorno per giorno. L'ultima strofe di Tripodo, anche questa composta prevalentemente di endecasillabi, riprende le immagini espresse nella seconda metà della penultima strofe e nell'ultima strofe oraziana: il poeta si augura che il suo giovane lettore non si lasci intimidire dalla paura del futuro, concentrandosi sul presente, in cui il poeta vorrebbe rivivere (*repetantur*, che Tripodo traduce in modo inequivocabile con l'imperativo «torni») i momenti migliori della sua stessa giovinezza (gli appuntamenti segreti, la ragazza amata che non si concede ma finge e infine cede al pegno d'amore). È importante notare come Tripodo non inserisca il nome parlante Taliarco (re del banchetto) nel suo rifacimento – così come non inserisce il nome parlante Leuconoe nell'*Ode* I XI ma sceglie il più generico ma sempre oraziano Lidia -, ma preferisca rivolgersi ad un giovane qualsiasi, forse un suo alter ego giovane, dato che il testo si conclude con una autoriflessione sulla fuga del tempo inesorabile contrapposta alla fuga della ragazza, che è una fuga simulata, un non conce-

dersi che in realtà nasconde una volontà di abbandonarsi ai piaceri della gioventù.

*DE AUSONII EPIGRAMMATE XVIII AD UXOREM*<sup>16</sup>

Per noi no, il sole che dilegua,  
e torna, non un atomo dia  
che il sole o il tempo commuti.  
Il venire degli evi  
Inerte causa della materia, non vinca  
Noi né i giochi nostri che il sole  
conosce. Così il sole conosce,  
come al suo tornare poco muta.  
E i canti di giovinezza e i nomi  
di primavera tornano  
come torna medesimo il garrire  
delle rondini e tornano i sommessi  
versi delle palombe.

Se anche io un vecchio,  
un nestore fossi di più soli e più  
di quello disfatto avessi  
il pozzo ghiacciato dei solstizi  
e nella gran clessidra, dal vento delle dune  
spinte, tu nel cimento superassi, tu  
e lei nei secoli e nel tempo lanciate, la cumana  
Deifobe, non ci atterriscano gli evi  
ma di un sole terrigeno godiamo  
fermandoci alla nostra saggezza,  
come un albero più si placa  
se di più cerchi arborei s'incorona.  
Il tempo ingannare, anzi farlo cadere  
sì che si corrompa.  
Più saggezza forse è nello scendere  
alle acque del Lete come ragazzi trepidi  
e scherzando scendono al mare.

Del breve epigramma di Ausonio (8 versi in totale) Tripodo mantiene il nucleo tematico principale e l'accento a Nestore e Deifobe: è il marito a parlare a sua moglie, chiedendole di non guardare con preoccupazione al tempo che fugge e che sembra svillire anche l'amore tra i due coniugi, spegnendo l'entusiasmo e la passione della prima notte di nozze, oramai lontana. Il «tornino», utilizzato come un augurio di nuova primavera dell'amore coniugale, è da collegarsi con il «torni» del rifacimento oraziano (I, IX) e da qui si evince ancora di più come questi testi siano intimamente collegati gli uni con gli altri, toccando tutti la tematica di un tempo mortale che fugge via e che spetta all'uomo tenere

fermo per quanto possibile, con il maggior godimento possibile, senza lasciarsi distrarre o sopraffare dalla paura e dal dolore del sopraggiungere della vecchiaia. Anche se il poeta e sua moglie fossero più vecchi di Nestore e Deifobe, questo non impedirebbe di ignorare gli effetti della «matura vecchiaia» e di conoscere il valore dell'età («la nostra saggezza» dice Tripodo, «aevi meritum» scrive Ausonio) senza contarne i lustri e dunque senza farsi atterrire dall'azione corrosiva del tempo. Ingannare il tempo vivendo come se si fosse sempre sposi novelli è l'unico modo per Tripodo di «corrompere» il tempo, per ingannarlo, godendo del calore di un «sole terrigeno» che dunque nasce e si ancora alla terra, luogo in cui siamo ospitati fin quando non terminano i nostri giorni. Chiude il testo un'immagine inedita, non presente nel breve frammento di Ausonio ma di rara potenza lirica: se è inevitabile raggiungere le acque del Lete e dunque dell'oblio inesorabile della morte, tanto vale discendere alle sue rive come due ragazzi che scendono verso il mare, scherzando e pregustando i piaceri della loro giovinezza.

*Catulli XCVI ET LXXII*<sup>17</sup>

Se gradevole fiamma può le mute  
arche strinare, dai tormenti accesa,  
con cui l'antico amore rinnoviamo  
(persi legami, stille nel silenzio),  
penso minore croce in Marzia, amico,  
l'acerba morte di quanto in te gioisca.

Sulla scorta del messaggio di speranza, o quantomeno di *diminutio* del dolore che Catullo rivolge all'amico Gaio Licino Calvo per la morte della moglie Quintilia, Tripodo compone questo rifacimento puntando all'uso di una lingua raffinata, dolce, che cerca di rendere meno aspra la morte dell'amata – in questo caso Marzia, rivolgendosi ad un generico «amico». Ai tre distici elegiaci di Catullo rispondono sei endecasillabi sciolti di Tripodo, che pensa ai «mutis sepulcris» come a mute arche da «strinare», cioè come a sarcofagi da ardere, da bruciare superficialmente – sommessamente e non del tutto, perché etimologicamente strinare vuol dire proprio bruciacchiare ma non troppo, dando un colore brunastro all'oggetto della strinatura (tipica operazione condotta sul pollame già spiumato per eliminarne le piume più sottili e non di certo per cuocerlo o renderlo cenere). Termine usato dal Pascoli<sup>18</sup> («altri [semi] caddero nei sassi ... e sorto il sole, furono stri-

nati e per non avere radice seccarono») per indicare lo stato di secchezza della natura derivante dal calore del sole, «fiamma gradevole», appunto, come dice Tripodo. È lecito pensare che quindi il poeta lo intenda alla maniera pascoliana, e che quindi la tomba vada strinata da una fiamma piacevole, cioè la fiamma d'amore, che non brucia in maniera distruttiva ma secca col suo calore, in qualche modo imbrunisce la tomba senza incenerirla. Questo avviene perché, sebbene l'amore dei vivi per i morti continui e travalichi la morte almeno metafisicamente, non può del tutto sconfiggerla, come invece cerca di affermare Catullo, ma può semplicemente lenire il dolore di una perdita e, nel caso ci fosse un aldilà, far «gioire» l'oggetto dell'amore oramai cadavere (tant'è che tra parentesi Tripodo al quarto verso parla di «persi legami, stille nel silenzio», rimarcando il confine tra vita e morte, tra perdita innegabile e silenzio incolmabile, se non parzialmente con le parole, con la poesia, con l' «eredità d'affetti» di foscoliana memoria).

*Catulli XCVI ET LXXII*<sup>19</sup>

Meno cose dicevi, ma più amavi  
 Catullo, e solo, dicevi, e più belle  
 cose dicevi. Né cara mi fosti  
 da venerare tra veneri, ma come  
 ha sacri un padre i figli. Ora, so.  
 E se più brucio, anche mi sei più vile.  
 Come, chiedi. A più passione oltraggio  
 tale piega, però a più spento amore.

Anche in questa sede Tripodo converte i quattro distici elegiaci catulliani in otto endecasillabi sciolti, nei quali non viene mai nominata Lesbia, ma Catullo, protagonista espresso e soggetto della vicenda, si rivolge ad un «tu» generico, ad una donna – che è Lesbia, ma in modo sottinteso. Di lei si ripete quanto detto da Catullo: nella prima parte del componimento, il poeta afferma che amava tantissimo la donna, quanto un padre ama i suoi figli, poiché ella parlava di meno e diceva cose «più belle» – lì dove la Lesbia di Catullo diceva di non preferire al suo poeta nessun'altro, neanche Giove -. Nella seconda parte, invece, l'atmosfera cambia e qualcosa interviene a mutare i sentimenti in entrambi i componimenti: sia in Catullo che Tripodo, il responsabile di questo cambiamento è una «iniuria» – un «oltraggio» (la corrispondenza lessicale tripodiana esprime bene la sfumatura giuridica del torto subito dal poeta latino) che spinge l'uomo a provare «più pas-

sione» per la donna (lì dove Catullo parlava di amore, in senso erotico appunto – «amare magis») ma anche «più spento amore», ossia minore stima, e minor rispetto (lì dove Catullo parla di «bene velle minus»).

L'incontro tra la lingua di Tripodo e la lingua classica diventa, alla luce anche degli ultimi rifacimenti in questa sede presentati, una vera e propria collisione di rimandi e di riferimenti che si stratificano creando una lingua terza, straniante ma coinvolgente, che riesce a traghettare il lettore dal testo di partenza a quello di arrivo preservando le atmosfere classiche ma riuscendo a collocarle in una contemporaneità corrotta, che ha svuotato il mito e rinnegato il classico, bisognosa di un rinnovato processo di *imitatio* in poesia – che non è un retaggio dimenticato del classicismo, ma un sano modo di intrattenere un rapporto con i propri precursori, senza i quali un testo non assume dignità letteraria alcuna e il poeta non conquista alcun tipo di identità o di originalità; cosa non scontata, e resa ancora più complessa e fumosa dall'uso spregiudicato del web e dei social, che hanno stravolto le modalità informative e comunicative della poesia oltre a contribuire alla proliferazione di scritture istantanee che non hanno nessun tipo di relazione con la poesia e che non sono mediate da nulla, esistendo in funzione degli apprezzamenti di un pubblico inesperto ed eterogeneo che oggi chiede a gran voce e di continuo contenuti spettacolari, performativi (al di là della sproporzione evidente tra produttori di testi e fruitori). È questo il messaggio assolutamente attuale e costantemente rivoluzionario contenuto nei versi di Tripodo: evocare senza ricalcare pedissequamente allusioni appartenenti a un codice culturale e linguistico in apparenza da noi lontanissimo, ma in realtà parte integrante e costante della nostra formazione e del nostro sistema di convenzioni-valori attuale<sup>20</sup>. Nell'inestimabile lascito del tempo passato c'è insomma ogni strumento per affrontare e leggere il presente, che sia un monito o una consolazione: al poeta è affidato il compito di arricchire e rinvigorire il patrimonio delle radici della nostra civiltà attraverso la melodia e il ritmo vitale del suo verso, perché sono «gli autori lontani» che «ammaestrano il poeta, in dolce dialogo»<sup>21</sup>.

## Note

- <sup>1</sup> Sull'attività poetica di Pietro Tripodo negli anni Ottanta si rimanda al mio saggio *Pietro Tripodo da «Prato Pagano» (1985) ad Altre visioni (1991)*, in Aa.Vv., *La poesia italiana degli anni Ottanta, Esordi e conferme*, III, a c. di S. Stroppa, Pensa Multimedia, Lecce 2019, pp. 249-271.
- <sup>2</sup> R. Manica, *Pietro, introduzione*, in P. Tripodo, *Altre visioni*, Donzelli, Roma 2007, p. 111.
- <sup>3</sup> Ivi, p. 113.
- <sup>4</sup> Cfr. G. Sica, *Sia dato credito all'invisibile, Prose e saggi*, Marsilio, Venezia 2000, p. 131.
- <sup>5</sup> Cfr. R. Deidier, *La «scuola romana»*, in *Le regioni della poesia. Riviste e poetiche negli anni Ottanta*, a sua cura, Marcos y Marcos, Milano 1996, p. 145.
- <sup>6</sup> Marco Merlin ha parlato di questi autori in un saggio dal titolo *Di alcuni caratteri della poesia romana*, pubblicato originariamente in due parti sulla rivista «Atelier» (la prima sul n. 23, settembre 2001; la seconda sul n. 25, marzo 2002). Questo saggio è confluito in parte insieme ad altri in Id., *L'anello che non tiene. Poeti di fine Novecento*, Edizioni Atelier, Borgomanero 2003, poi nel capitolo *L'idea antimoderna. Caratteri della linea romana* in Id., *Poeti nel limbo. Studio sulla «generazione perduta» e sulla fine della tradizione*, Interlinea, Novara 2005, pp. 29-70.
- <sup>7</sup> R. Carbone, *Pietro Tripodo: Altre visioni*, «Nuovi argomenti» 39 (1991) p. 100.
- <sup>8</sup> «Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios / temptaris numeros. ut melius, quicquid erit, pati, / seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam, / quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare / Tyrrhenum! sapias, vina liques et spatio brevi / spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida / aetas, carpe diem, quam minimum credula postero». Q. H. Flaccus, *Opera*, edidit D. R. Shackleton Bailey, Editio Stereotypa editionis quartae (MMI), Walter de Gruyter, Berolini et Novi Eboraci, MMVIII.
- <sup>9</sup> Le prime due poesie erano comparse sull'ultimo numero di «Prato pagano» nel 1987, col titolo di *Trilogia e cielo*. In questa sezione di quelle poesie rimane solo la prima, *Percorrono i canti l'aria dell'inverno*. A questo gruppo di poesie se ne aggiungono due inedite: *Quanto al tempo e al suo divino partirsi*, e *Come intarsia e districe l'autunno*, dal cui ottavo verso è prelevato il titolo della raccolta.
- <sup>10</sup> F. Giacomozzi, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta (antologia di «Prato pagano» e «Braci»)*, Introduzione di G. Sica, Roma, Castelvocchi 2005, p. 73.
- <sup>11</sup> Ibid.
- <sup>12</sup> Cfr. M. I. Gaeta - G. Sica, *La Parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a c. di M. I. Gaeta e G. Sica, Marsilio, Venezia 1995, p. 194. Volume pubblicato a seguito di un convegno svoltosi a Roma il 22 e il 23 settembre 1993, presso il Palazzo delle Esposizioni. Lo scritto di Tripodo, *Imitabere pana canendo* – con rinvio alla seconda bucolica di Virgilio – appartiene alla sezione *Poesia e metro. Maniera, citazione, metri*. In questa sede l'autore dichiara: «La poesia degli antichi (i demiurghi che formano e trasformano, per dimorare come elementi vitali e interagenti al centro della nostra anima, si chiamano essi Saffo, Virgilio, Sannazzaro, D'Annunzio o Montale) ha generato non solo opere ma, dentro di noi, mon-
- di reali, mondi che sono diventati materia, terra del nostro sentimento. È così che Lidia diventa l'oggetto d'un interiore universale, Leuconoe d'un sentire vivente».
- <sup>13</sup> *Flora* è anche il titolo di una breve sezione di *Altre Visioni*, contenente due testi che non compaiono in questa versione inedita.
- <sup>14</sup> «Vides ut alta stet nive candidum / Soracte, nec iam sustineant onus / silvae laborantes, geluque / flumina constiterint acuto? // dissolve frigus ligna super foco / large reponens atque benignius / deprome quadrimum Sabina, / o Thaliarche, merum diota. // permette divis cetera, qui simul / stravere ventos aequore fervido / deproeliantis, nec cupressi / nec veteres agitantur orni. // quid sit futurum cras fuge quaerere et / quem Fors dierum cumque dabit lucro / appone, nec dulcis amores / sperne puer neque tu choreas, // donec virenti canities abest / morosa. Nunc et Campus et areae / lenesque sub noctem susurri / composita repetantur hora, // nunc et latentis proditor intimo / gratus puellae risus ab angulo / pignusque dereptum lacertis / aut digito male pertinaci» Q. H. Flaccus, *Opera*, edidit D. R. Shackleton Bailey, Editio Stereotypa editionis quartae (MMI).
- <sup>15</sup> «Tu sai, chi questo sole fugge l'avrà / perso il domani. Se un niente, sull'arco / del meridiano, un niente di arco esaudisce, / arco goccia di tempo, acqua / nel deserto, amico, / bene per te». Questa variante compare sul foglio scritta a mano a piè di pagina, in sostituzione alla seconda strofa, che viene riallacciata alla terza strofa.
- <sup>16</sup> «AD UXOREM // Uxor vivamus ceu viximus, et teneamus / nomina quae primo sumpsimus in thalamo, / nec ferat ulla dies ut commutemur in aevo, / quin tibi sim iuvenis tuque puella mihi. / 5Nestore sim quamvis provector aemulaque annis / vincas Cumanam tu quoque Deiphoben, / nos ignoremus quid sit matura senectus: / Scire aevi meritum, non numerare decet». R. P. H. Green, *The works of Ausonius*, (edited with Introduction and Commentary by), Clarendon Press, Oxford 1991. Si segnala che Tripodo leggeva Ausonio nell'edizione a c. di A. Pastorino (Utet, Torino 1978) che numera il testo in oggetto 18, come Tripodo, mentre nell'edizione di R. P. H. Green il medesimo testo è numerato 20.
- <sup>17</sup> «Si quicquam mutis gratum acceptumve sepulcris / accidere a nostro, Calve, dolore potest, / quo desiderio veteres renovamus amores / atque olim missas flemus amicitias, / certe non tanto mors immatura dolori est / Quintiliae, quantum gaudet amore tuo». G. V. Catullo, *Le poesie*, testo, traduzione, introduzione e commento a c. di A. Fo, Einaudi, Torino 2018.
- <sup>18</sup> «[...] il freddo in terra era intenso, le poche erbe erano già strinate dal gelo», E. Montale, *Fuori di casa*, Mondadori, Milano 2017, p. 194.
- <sup>19</sup> «Dicebas quondam solum te nosse Catullum, / Lesbica, nec prae me velle tenere lovem. / Dilexi tum te non tantum ut vulgus amicam, / sed pater ut gnatos diligit et generos. / Nunc te cognovi: quare etsi impensius uror, / multo mi tamen es vilior et levior. / 'Qui potis est?', inquis. Quod amantem iniuria talis / cogit amare magis, sed bene velle minus». G. V. Catullo, *Le poesie*, testo, traduzione, introduzione e commento a c. di A. Fo, op.cit.
- <sup>20</sup> Cfr. G. Sica, *Su Pietro Tripodo*, «La Stampa», 12 febbraio 1998, ora in Ead., *Sia dato credito all'invisibile. Prose e saggi*, op.cit., p. 163.
- <sup>21</sup> P. Tripodo, *Paesaggi e sentimenti. (Sulle imitazioni di Bertolucci)*, «Nuovi Argomenti» 4 (1995) pp. 126-130.

# Pietro Tripodo traduttore di Arnaut Daniel

Zeno Verlato

...da selva a selva interseca, trasparendo.  
 (Pietro Tripodo, *Vampe del tempo*).

## 1. Traduzione come rifacimento

Quando nel 1997 uscì la traduzione del trovatore provenzale Arnaut Daniel<sup>1</sup>, Pietro Tripodo stava per toccare i cinquant'anni. Un'età critica, se età poetiche sono piuttosto la giovinezza e la vecchiaia, e un'età di bilanci. Accade che alcuni poeti a tale tornante mostrino la disillusione dei vecchi secolari, altri la curiosità e l'entusiasmo dei giovani. Mi sembra di poter dire che Tripodo appartenesse a questa seconda categoria, se è vero che il suo Arnaut non appare come un punto d'arrivo, ma come una strada aperta e gettata innanzi verso nuove sperimentazioni. La malattia che allora già covava l'avrebbe consumato in poco tempo, ma si può dire che la sua ultima raccolta poetica *Vampe del tempo*<sup>2</sup>, scritta in parallelo alla traduzione arnaldiana e uscita l'anno dopo, già puntasse verso nuove mete poetiche<sup>3</sup>.

La traduzione del trovatore conclude un percorso poco meno che ventennale, che ha inizio con le pubblicazioni in rivista dei primi anni Ottanta<sup>4</sup>, e un punto mediano nella raccolta poetica *Altre visioni* (1991)<sup>5</sup>. Ultimo viene dunque Arnaut, dopo che Tripodo come traduttore aveva toccato terre, tempi e lingue diverse. Tra edite e inedite, le sue traduzioni, cui egli dava volentieri il nome di *rifacimenti*<sup>6</sup>, avevano infatti toccato il greco antico (Ibico, Mimnermo)<sup>7</sup>, e il latino in tutta la sua ampiezza storica, dai poeti classici (Orazio, Catullo), ai cristiani (Ausonio)<sup>8</sup>, agli umanisti (Poliziano,

Michele Marullo), sino a un moderno come il Giovanni Pascoli dei *Poemata et carmina*; e ancora le lingue moderne, dall'inglese di William Shakespeare, al tedesco di Stefan George e Georg Trakl, dallo spagnolo di Antonio Machado<sup>9</sup>, sino al francese di Paul Valéry (tradotto in latino).

L'immagine di antologia storica della letteratura europea che ho fatto prendere a questa lista è fuorviante. Meglio pensare a un canone che, al di là delle segrete ragioni delle scelte autoriali (inviolabili come lo sono le scelte amorose), Tripodo forma a partire da una riflessione estetica, le cui linee essenziali lasciano traccia in alcuni suoi interventi critici.

Indirizzo fondamentale in questo senso ci dà il giudizio sull'opera del poeta siciliano Lucio Piccolo (1901-69), autore molto caro a Tripodo, che ne sentiva una speciale vicinanza nelle scelte linguistico-stilistiche. In esso si condensa, come è stato detto, «l'unico punto di presa che Tripodo considerasse indispensabile nel ragionare della poesia di chiunque», della poesia universale come della propria<sup>10</sup>:

Allo stesso modo che per ogni poeta, per Piccolo la parola, una certa parola, è ciò che fissa la figura, e la serie di parole non àltera l'assunto: ognuna di esse deve far centro, e ogni ricordo deve tornare per il mezzo d'una potenza antica, e come fosse l'aria d'una brezza e d'un innamorarsi via via; nel nostro la lingua di queste parole, di queste parole che, ancora, tornano, deve aspirare a una atempo-

ralità, atemporalità nuova, per poter essere o tornare viva e feconda nel Tremila, o in un altro tempo.

Una poesia come astorica unità di forma e spirito, che si determina in una parola che ‘facendo centro’ raggiunge un’atemporalità capace di rinnovarsi (‘atemporalità nuova’) nelle trasformazioni della storia (‘in un altro tempo’). Una ‘certa parola’ è per conseguenza una ‘parola che si fa certa’ nel suo rapporto con l’immagine poetica e con la potenza interiore che l’ha evocata; e questa sua ‘certezza’ prescinde dal rapporto della parola con l’organismo della lingua in quanto organismo storico («queste parole che, ancora, tornano»). Un’atemporalità che prende piede come necessità estetica della *parola certa*, e che è capace di rinnovamento perché non vige per sé stessa (come potrebbe?), ma proprio in contatto col tempo, misurandosi di evo in evo con il vivere umano e con le sue contingenti attività (l’immaginare e il parlare in un luogo e in un tempo).

Se il legame tra poesia e vita non può che prodursi nelle scissioni della storia, la sua atemporalità non può che rinnovarsi nelle forme di un’interpretazione continua e inconclusa. Tra queste forme dell’interpretazione è chiaro che ricade come tipicamente poetica la traduzione che, avendo la sua causa nella scissione e il suo fine nel rimedio a essa, procede all’auscultazione di quanto di atemporale (parola, immagine, forma) appartiene alla singola poesia e lo rinnova. A questo concetto andrà riferito il giudizio di «infinitamente traducibile» assegnato da Tripodo alla poesia di Georg Trakl, mentre andava lavorando alla sua versione<sup>11</sup>:

Alla poesia di Trakl si adatta benissimo quell’idea di Paul Valéry secondo cui ogni opera è infinitamente interpretabile (quindi infinitamente traducibile).

La chiosa tra parentesi, mentre stabilisce la traduzione come specie dell’interpretazione, funge anche da moderazione di una formula, quella dell’«infinitamente interpretabile», assegnata a Paul Valéry. Ad essa Tripodo altrove attribuirà un carattere paradossale<sup>12</sup>, che tuttavia spetterebbe piuttosto alle elaborazioni nichiliste che certa critica del secondo Novecento, dell’*opera aperta* e del *reader oriented*, ha tratto da affermazioni come quella, tanto tormentata, con cui si chiude l’autocommento del 1933 al poemetto *Cimetière marin* (1920)<sup>13</sup>:

On y insistera jamais assez: *il n’y a pas de vrai sens dans un texte*. Pas d’autorité de l’auteur. Quoi qu’il ait voulu *dir*, il à écrit ce qu’il à écrit.

Eppure non può sfuggire la prossimità del punto di vista di Tripodo sulla traduzione con certi elementi della riflessione sulla poesia di Valéry, quale la riconduzione di essa al ‘fare’ (*poesia* in quanto *poiéin*), e all’uso fabrile di strumenti concretamente legati ai sensi (la parola, il silenzio, la loro articolazione ritmica), dal quale si produce quell’idea di atemporalità in cui l’unione di forma e spirito si perpetua rinnovandosi a contatto con la scissione storica. Un concetto che si può riassumere dando un valore universale alle parole con cui Valéry, ancora nell’autocommento al *Cimetière marin*, descriveva il suo fare poesia come espressione della «vie de l’*esprit même*, – lequel est une puissance de transformation toujours en acte»<sup>14</sup>.

È certo interessante il fatto che l’esordio di Tripodo come poeta traduttore riguardi proprio il poemetto di Valéry, tradotto in latino<sup>15</sup>. L’apparente bizzarria della scelta linguistica potrà forse trovare una più certa e diretta spiegazione quando saranno pubblicate le inedite note di autocommento a tale traduzione<sup>16</sup>. Per ora mi pare comunque possibile ipotizzare che la scelta, indirizzandosi verso una lingua per chiare ragioni già sottratta alle scissioni della storia, potesse sembrare a Tripodo il mezzo migliore per un diretto rapporto in traduzione tra un *fare* e un altro *fare*, come anelli di una stessa atemporalità poetica. Una sperimentazione che, se non erro, non si ripeterà. Ma che sembra avere, negli stessi anni, più di un episodio parallelo, innanzitutto nell’operazione (per certi aspetti contraria) della traduzione del Pascoli latino in italiano; e ancora, nella traduzione in italiano del latino della *Chioma di Berenice* di Catullo, a sua volta versione dal greco dell’elegia di Callimaco; e infine, nelle traduzioni del latino umanistico di Poliziano e soprattutto di quel Michele Marullo Tarcaniota, attivo nelle corti di mezza Italia, ma di nascita costantinopolitana. Sembrerebbe di poter dire che, in queste prove, Tripodo si rivolgesse a testi caratterizzati *ab origine* da un’ampia stratificazione linguistico-culturale, capaci di proporre già in sé una dimensione del *fare* poetico come un *ri-fare*. In questo senso acquisterebbe luce quel nome di *rifacimenti* che Tripodo dava alle sue traduzioni, collocate di fatto in un movimento di trasformazione potenzialmente infinito, in cui il traduttore, postosi all’ascolto dei valori su cui

si costituisce la poesia altrui, la ricrea. Nelle parole di Tripodo stesso, il traduttore

trasforma tutto ciò, lo crea di nuovo, assimilandolo al proprio universo, testimoniando così che la storia dell'umanità non parte da questo momento, e che quanto egli sente ora e in questo luogo è stato sentito in un altro paese, in un'altra lingua<sup>17</sup>.

A escludere ogni banalizzazione verso l'idea di perenne 'attualità della poesia', sta dunque l'enfasi sul rapporto fabril tra assimilazione e nuova creazione. Un rapporto che, per tutto il corso del suo ventennale impegno traduttivo, Tripodo attua attraverso una rigorosa e profonda auscultazione dei valori formali del testo, seguita dalla ricerca nella propria di corrispondenze lessicali, metriche, stilistiche. Il che non ha nulla a che fare con quei concetti di 'fedeltà' e 'tradimento' che la critica della traduzione prende in prestito, con dubbia efficacia, dal lessico erotico. Si dovrebbe parlare piuttosto di un'esattezza e accuratezza dell'ascolto, che in quanto motore primario dell'assimilazione si fa garante della bontà delle scelte traduttive, la cui *fedeltà* non è misurabile sul piano della pura letteralità.

Esattezza e rigore prevedono una disposizione all'inchiesta paziente e minuziosa. Qualità personali confermate in Tripodo dalle testimonianze degli amici più prossimi, che lo ritraggono tutte come un instancabile perfezionista, capace di tornare e ritornare su un medesimo verso, di apportare modifiche a un testo sino all'*imprimatur* e oltre, nel caso di ristampe<sup>18</sup>. Un metodo e una prassi di lavoro che conducono ancora una volta nei pressi di Paul Valéry, e della sua idea di «poésie laborieuse» come «*état de travail qui peut presque toujours être repris et modifié*»<sup>19</sup>. E che conducono, per altra parte, alla nozione di filologia. È d'altronde noto come la traduzione arnaldiana di Tripodo (così come d'altronde era già accaduto per quelle da altri autori) sia stata preceduta da un'immersione profonda nello studio linguistico e filologico dei testi. Non solo per tramite degli strumenti ordinari della filologia romanza (le edizioni critiche, i lessici di François Raynouard e di Emil Levy, la grammatica di Aurelio Roncaglia, ecc.); ma anche della frequentazione alla Sapienza di romanisti come Carlo Pulsoni e soprattutto Paolo Canettieri, che più da vicino seguì il lavoro di traduzione, scrivendo poi anche il saggio di introduzione al volume.

La filologia di Tripodo ovviamente non è interpretabile solo in termini di *amore della parola*, cioè di una tensione che si esaurisce nella definizione di un dato storico. La sua filologia è piuttosto da intendere come una *parola per amore*, in cui quella stessa tensione diviene il mezzo per giungere a nuova parola poetica. Se così non fosse, l'ossessivo mimetismo stilistico che, come vedremo, caratterizza le traduzioni arnaldiane di Tripodo – che hanno fatto parlare Canettieri di un «immenso lavoro di tarsia, ruminazione di un testo considerato quasi sacralmente»<sup>20</sup> –, sarebbe equiparabile a quel mimetismo linguistico che caratterizzava le traduzioni trobadoriche di certi eruditi settecenteschi, da Anton Maria Salvini a Gioacchino Plà, i quali miravano prima ancora che ai valori poetici arnaldiani, alle relazioni storiche di singoli elementi della lingua del trovatore provenzale con i corrispettivi della lingua poetica della tradizione italiana<sup>21</sup>.

Il rapporto tra filologia e traduzione in Tripodo non comporta d'altronde che il punto d'arrivo sia sempre obbligatoriamente quello di una «mimesi pressoché integrale col testo tradotto»<sup>22</sup>. La mimesi è solo uno dei modi disponibili al tradurre di Tripodo, e dipende non da un partito preso, ma dai valori del testo quali emergono dall'auscultazione filologica. Così, ad esempio, nel caso di Trakl, come è già stato messo in luce<sup>23</sup>, certe apparenti infedeltà nella traduzione di Tripodo risultano, a una più attenta analisi, come l'esito di un esattissimo apprezzamento degli scarti della lingua del poeta rispetto al tedesco 'comune'<sup>24</sup>.

A una puntuale mimesi sfuggono decisamente le traduzioni dei sonetti di Shakespeare, che non solo non ne rispettano il numero di versi e lo schema metrico, ma procedono a rielaborarne immagini e idee<sup>25</sup>. Consideriamo l'esordio del sonetto LXVIII<sup>26</sup>:

Thus is his cheek the map of days outworn,  
 When beauty lived and died as flowers do now.

Nella traduzione il discorso si riarticola su tre versi per l'*enjambement* che, spezzando la prossimità e la continuità tra 'vivere' e 'morire' (*lived and died*), volge a sottolineare una drammatica impossibilità di conciliazione tra i due momenti:

Il suo volto è il disegno degli evi  
 compiuti, quando beltà esisteva  
 e moriva come i fiori ancor sanno.

Nello stesso senso mi pare vada, al primo verso, l'incisione del sintagma *days outworn* 'giorni dismessi' e la sua resa con «evi / compiuti», con complessivo spostamento dall'idea di giorni mortali, numerabili e percorribili sulle rughe di un volto quasi fosse il portolano e la mappa di una vita, verso un'idea del tempo come immensità disumana, in cui cioè l'umanità *compiendosi* si annulla. Questa dinamica di trasformazione permette di cogliere nel modo più evidente in che modo Tripodo realizzi, in quanto poeta, la traduzione di un testo «assimilandolo al proprio universo». Come emerge dal fatto che quel termine *evo* non ha nulla di estemporaneo, né si deve solo alle necessità del tradurre, essendo anzi una delle parole chiave della raccolta *Altre visioni* in cui sono comprese le stesse traduzioni da Shakespeare. Tanto che ricorre fin dal componimento esordiale *Rovina l'inverno sui celesti archi*<sup>27</sup>:

Rovina l'inverno sui celesti archi  
di nubi pel cedere in *evi* e in anni  
al solerte implodere dell'eterno.

E ritorna in altre liriche proprie, come *Quanto al tempo e al suo divino partirsi* («Quanto al tempo e al suo divino partirsi / e quanto all'indivisibile goccia / degli *evi*» e «Così la clessidra del mondo, / velo degli *evi* garrisce», p. 13)<sup>28</sup>; e *Non feste nell'orbe dell'eclittica* («Materia che spiriti vince, di corpi si nutre / una col venire degli *evi*, sue inerti cause», p. 34). E ancora, in un'altra traduzione shakesperiana (sonetto LX), dove l'evocazione degli *evi* provoca l'apparire, apparentemente inconsulto, di oggetti architettonici come archi e piramidi, connessi evidentemente al baratro disumano del tempo<sup>29</sup>:

Come l'oceano contro la ghiaia  
così precipita il tempo frangendosi  
in once di vita e di morte. Ora l'onda  
s'affretta alla sua quiete, non le gocce  
faran mora, pure *arche* gli *evi* lasciano  
e deserte *piramidi* nel cielo.

A fronte di<sup>30</sup>:

Like as the waves make towards the pebbled shore,  
So do our minutes hasten to their end,  
Each changing place with that which goes before,

In sequent toil all forwards do contend.

E ancora gli *evi* torneranno, con immutata evocazione di senso, nell'ultima raccolta di Tripodo *Vampe del tempo* (cit., p. 97):

Come i versi ai servi di beltà, stirpe d'alberi e aria nel volgersi degli *evi*, così immutati vènti, ritornano alle antiche volute e ai loro giochi, a rincorrersi, bimbi.

Prendiamo un altro esempio dalle traduzioni di Shakespeare. Si tratta delle due quartine del sonetto LXV<sup>31</sup>:

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,  
But sad mortality o'erways their power,  
How with this rage shall beauty hold a plea,  
Whose action is no stronger than a flower?  
O, how shall summer's honey breath hold out  
Against the wrackful siege of battering days,  
When rocks impregnable are not so stout,  
Nor gates of steel so strong, but Time decays?

Così tradotte da Tripodo:

Poi che non bronzo o pietra o terra o mare  
interminato ma la triste morte vince su loro,  
cosa con tal follia  
potranno le lievi falangi di beltà?  
Come il tempo dell'estate  
e del melograno reggerà alla tempesta  
e ai giorni del nembo e della giustizia  
eguagliatrice, se non di granito son le rocche,  
non di ferro temprato son le porte?

Tra gli altri dinamismi, mi interessa soprattutto la resa dell'angoscioso interrogativo dei vv. 5-6, e in particolare del suo primo membro: «O, how shall summer's honey breath hold out» (letteralmente: 'Oh, come resisterà l'alito estivo di miele'), che Tripodo rende, spezzandolo su due versi: «Come il tempo dell'estate / e del melograno reggerà». L'inaspettata presenza del frutto rosso e aspro in luogo del miele biondo e dolce sembrerebbe un atto di suprema infedeltà, di cui difficilmente troveremmo un analogo nelle traduzioni arnaldiane. Il fatto è che a contatto con Shakespeare la traduzione in quanto rifacimento attua nel modo più evidente quell'idea di traduzione come 'assimilazione al proprio universo', in cui cioè il rapporto col testo a

fronte si fa motore di un movimento verso il *fare* poetico in senso più ampio.

Al di là di un possibile impulso linguistico (il silente risentimento di un eco tra *miele* e *melo*), la trasformazione ha luogo nel campo delle immagini e dei sentimenti. L'emblema della fragilità della vita nella sua pienezza, posto dal testo inglese in un tempo, l'estate, muta in Tripodo in un oggetto, il melograno, che essendo non un frutto estivo ma autunnale, risponde alla domanda retorica di Shakespeare: l'estate non resisterà. Anche questa del melograno è un'immagine che va oltre il confronto testo-traduzione, per insediarsi più in profondità nella poesia di Tripodo. Così, in *Vampe del tempo*, in consonanza con l'intonazione elegiaca della raccolta, il melograno ritornerà proprio come emblema della caduta di quella pienezza di vita, apparendo prima come un albero «potato e un po' secco»<sup>32</sup>; e poi, in modo ancor più pregnante, in un passo di reminiscenza dell'infanzia perduta, nell'immagine di frutti stramaturi, il cui essere fuori tempo e fuori luogo ha emblema nell'arcaismo *balausti* e nel toscanismo *menci* (p. 105):

Carnuccia mia di bimbo che con te innocente risalivamo le andane e le discendevamo, fra olivi e meli e tronchi e rami e frutti buoni o vietati, e azzurri su grigio i ragni delle zolle, e i *balausti menci* e poi la cresta del colle, il vallone dei rovi.

Vedremo nell'ultima parte di questo contributo come un ricircolo di parole, stilemi, immagini, si instauri tra traduzioni e poesie proprie anche a séguito dell'ascoltazione della poesia di Arnaut. Motore del ricircolo rimarrà il concetto di *assimilazione*, ma, vedremo, cambiato fortemente di segno. Ho detto all'inizio come la traduzione di Arnaut e la raccolta *Vampe del tempo* sembrino aprire una nuova strada per Tripodo. Credo che uno degli indizi più rilevanti in tal senso stia proprio in un'evoluzione concettuale per cui l'assimilazione avviene, da 'movimento verso il simile' dell'oggetto, un 'mutamento nel simile' del soggetto. Nel primo caso era infatti l'altro testo, quello di Shakespeare, a essere assimilato dal poeta al proprio universo, che perciò si rendeva capace di interventi anche cospicui sulla forma e sulle immagini del testo di partenza, fatto entrare in circolo con i materiali e le idee che nel frattempo andavano abitando le creazioni in proprio del poeta. Nel secondo caso, sarà il testo tradotto l'oggetto di un'as-

similazione portata al limite dell'immedesimazione. Un mutamento di punto di vista che credo avesse già un preannuncio nella traduzione da Trakl, ma che con Arnaut si approfondisce prendendo forme più evidenti.

## 2. Arnaut Daniel, Pietro Tripodo, Fernando Bandini

Quando nel 1997 uscì la traduzione di Arnaut, ancora aveva linfa nella poesia italiana un movimento, cominciato nei primi anni Ottanta, di riscoperta e riuso delle forme chiuse della tradizione italiana e romanza due-trecentesca, in concomitanza con un tecnicismo talvolta vertiginoso. Si pensi a poeti come Patrizia Valduga e Gabriele Frasca, per citarne solo due tra quelli di maggiore fama<sup>33</sup>. È questa l'epoca di uno dei frequenti ritorni di Arnaut nella nostra poesia come precursore e modello, specialmente in quanto autore del *monstrum* metrico e retorico della sestina, fomite di imitazioni non senza sperimentazioni le più ardue e curiose<sup>34</sup>. Le traduzioni di Tripodo non hanno contatto con tutto ciò. È però possibile che da quella temperie esse abbiano tratto un'aumentata attenzione, non solo nelle cerchie poetiche, ma anche, se non soprattutto, in quelle universitarie, tra i filologi romanzi, presso i quali l'attrazione verso Arnaut, sempre vivissima, si animava in quegli stessi anni anche nel dibattito sorto per l'uscita ravvicinata di due edizioni del trovatore, molto diverse per metodo e per risultati, a opera di Maurizio Perugi e di Mario Eusebi<sup>35</sup>.

A riprova del particolare favore del momento verso la poesia trobadorica, andrà ricordato come, a soli tre anni di distanza da quella di Tripodo, uscì una seconda traduzione integrale di Arnaut, a opera di Fernando Bandini (1931-2013), affermato poeta e professore di Stilistica e metrica all'Università di Padova (nonché, ai suoi inizi di carriera, nel 1974-5, di un corso di Filologia romanza in supplenza di Gianfranco Folena)<sup>36</sup>. Ovviamente non si trattava di una risposta a quella di Tripodo – certi lavori non si improvvisano, e Bandini infatti ci si era impegnato per anni. In via eccezionale, il mercato editoriale concedeva la presenza sugli scaffali di due traduzioni trobadoriche parallele, non solo nelle forme della classica edizione 'carbonara' (come quella dell'Arnaud tripodiano, stampato da Fazi in duecento copie numerate), ma anche in quelle prestigiose della 'collana bianca' di Einaudi<sup>37</sup>.

La percezione immediata fu di due traduzioni di grande valore, diversissime per impostazione ed esiti, tanto da imporre un confronto critico. Che venne autorevolmente da Pier Vincenzo Mengaldo il quale, recensendo il volume di Bandini, non mancò l'occasione di raffrontare questa con quella di Tripodo<sup>38</sup>. Sulla base dei fatti di stile, Mengaldo metteva in luce un'opposizione tra le due versioni, secondo una polarità «astratta e pur sacrosanta», tra «traduzione acclimatante o 'appaesante', che risucchia l'originale entro lingua e cultura poetica del traduttore, e l'antitetica, straniante o spaesante, che tende il più possibile lingua ecc. d'arrivo verso quello di partenza e il suo 'genio'»<sup>39</sup>.

Le due traduzioni sono effettivamente diversissime, e per certi aspetti opposte, ma non so se le ragioni di ciò possano esaurirsi nella detta bipolarità categoriale, che, proprio per quella sua dichiarata astrattezza, tende a tagliare in profondità, tanto che è solo la mano ferma e la abituale finezza di Mengaldo verso il particolare a limitarne l'incisività<sup>40</sup>.

Non c'è dubbio insomma che la traduzione arnaldiana di Tripodo abbia caratteri mimetici più rilevati di quella di Bandini. Tuttavia, le idee del primo sulla poesia e sulla traduzione, cui ho fatto rapido accenno, non sembrano rispecchiarsi nel concetto di estraniamento. Quanto a Bandini, se è vero che la sua traduzione di Arnaut si caratterizza per ariosità di stile e tendenza alla razionalizzazione del discorso, anche con l'uso di una lingua che talvolta raggiunge con la chiarezza una tinta vagamente neutra, credo che qualche ragione di ciò (non dico tutte) possa ritrovarsi nel rapporto con un'idea e una pratica della poesia, di cui egli stesso già più di vent'anni prima aveva steso il programma nei primi versi della poesia *Il filo del discorso*, posta ad apertura dell'omonima sezione della raccolta *La mantide e la città*<sup>41</sup>:

Da quadro a quadro il filo del discorso seguire  
senza che troppa tensione lo spezzi  
o becco ostile lo intacchi

da sinopia a sinopia  
nel pomeriggio di pioggia che fa  
alto lo scroscio.

Un favore verso una chiarezza di discorso raggiunta operando sullo stile 'togliendo tensione'; ma anche sulle immagini e sulla lingua, levando le pellicole di co-

lore successive, e ancora le sinopie sotto di esse, della lunga tradizione poetica, sino al raggiungimento di un'individuale parola di verità. Di massimo interesse la presenza nei tre versi iniziali di un vero e proprio ricalco dell'esordio della sestina arnaldiana:

Lo *ferm voler* («troppa tensione») qu'el cor m'intra  
non pot ges *becs escoissendre* («becco [...] lo intacchi») ni onglà  
de lauzengier qui pert *per mal dir* («ostile») s'arma.

Segno di come il rapporto di Bandini con Arnaut, fin da quegli anni, si allacciasse con la meditazione poetica, non senza di fatto un preannuncio delle ragioni e dei modi della traduzione a venire.

Certo rimane un po' sorprendente come egli abbia optato per la chiarezza a ogni costo traducendo un autore che, come Arnaut, incarna nella tradizione l'oltranza dello stile, dando così l'idea di una resistenza volontaria ed esibita ad ogni allettamento proveniente dall'espressività, dalla densità e, per certi versi, dall'oscurità proverbiali del trovatore caorsino. Credo che le ragioni di tale scelta non siano estemporaneo effetto del corpo a corpo con Arnaut, ma dipendano dalla scelta di tradurre in italiano, non scontata in un poeta trilingue come Bandini, autore in italiano, latino, dialetto. Andrà detto che nel sistema del poeta l'italiano appare come la lingua della maggiore distanza emotiva, oltreché della maggiore artificialità (non artificiosità), proprio in quanto lingua *viva* di una vita diversa da quella intima del poeta. La maggiore prossimità interiore e naturalezza Bandini assegnava infatti a due lingue date entrambe per *morte*<sup>42</sup>, come il dialetto, vera lingua materna (nei due sensi che ha la parola); e, con paradosso più volte esplicitato dal poeta stesso, come il latino, lingua sentita come accogliente rifugio perché sottratta alla temporalità. In particolare, la lingua in cui l'espressività può dispiegarsi naturalmente senza 'spezzare il filo del discorso' è proprio il dialetto – fatto del tutto normale per Bandini, nato nel 1931 in un'umile famiglia vicentina. L'italiano a confronto si pone come una lingua appresa, che mentre accosta a un mondo letterario 'forestiero', scava un solco con la lingua della madre – come dice bene l'enfasi sul pronome personale nei versi: «la *mia* Commedia commentata dal / Sapegno», della poesia *Mia madre cuciva tomaie*, di cui riporto il passaggio iniziale<sup>43</sup>:

Mia madre cuciva tomaie  
 e poi le ribatteva col martello  
 e canticchiava:  
*Dove xe andato l'oseleto bello  
 che ciciolava dietro le passaie?*  
 Fino alle tre vegliava  
 ed era estate e farfalle notturne  
 assalivano il lume sibilando.  
 Io nel mio letto  
 voltavo pagina e intanto  
 ascoltavo lo scatto della Singer.  
 E quando la notte si stinge  
 ai vetri delle finestre  
 mia madre smetteva di battere  
 e la se alzava con la schena a tochi,  
 vegliare fino alle tre per quei pochi  
 soldi e la mia Commedia commentata  
 da Sapegno.

Nel rapporto tra 'italiano del poeta' e 'dialetto della madre', rapporto non solo culturale ma profondamente affettivo, stanno i termini di una rivendicazione al dialetto di un'espressività come diritto naturale, che all'italiano, per rispetto del medesimo diritto, difficilmente, e in casi estremi, Bandini concede. E non concede quindi nemmeno alla traduzione di Arnaut – tanto che ci si può chiedere che cosa sarebbe stato, se per la traduzione la scelta fosse caduta non sull'italiano ma sul dialetto. Va da sé che, rompendo la stretta triangolazione Arnaut-Bandini-Tripodo, la polarità sopradetta acquista colorito paradossale, caricando la traduzione di Bandini di effetti stranianti rispetto non al testo, ma rispetto al suo stesso sistema linguistico.

Quanto a Tripodo, tralasciando la sperimentale traduzione in latino del *Cimetière marin*, di cui ho già cercato di dare ragione, si può dire che, traduttore da molte lingue, è pur sempre poeta in una sola lingua. Ma una lingua duttile, modellabile a piacimento, di cui il poeta sfrutta sincronicamente (o meglio, atemporalmente) tutta la complessa variabilità storica (quella geografica non sembra in gioco). Certo, in ciò entra anche un frequente ricorso all'arcaismo, specie dal patrimonio della lingua poetica due-trecentesca. In ciò si è voluto vedere l'intenzione di Tripodo di dare conto del rapporto originario tra la poesia italiana e quella trobadorica, e soprattutto di Arnaut<sup>44</sup>. Non escludo la presenza anche di questo aspetto, ma non lo credo primario, in quanto gli arcaismi concorrono assieme ad ogni altro mezzo (compreso il

neologismo) non a sostenere una tesi storico-letteraria, ma ad attuare, per via di stile, l'atemporalità della poesia, come unità di forma e spirito. E d'altronde, andrà tenuto conto del fatto che l'arcaismo è un tratto che distingue non solo le traduzioni di un poeta medievale come Arnaut, ma anche quelle di un moderno come Georg Trakl, in tutti i casi in cui esso meglio si adatti a ricreare un determinato valore poetico del testo, che altrimenti rischierebbe l'azzeramento. Per dirla con le parole di Tripodo stesso: «Proprio per contrastare ciò l'italiano non deve rinunciare, anche con il rischio di forzature, alla sua ricchezza e alla sua tradizione»<sup>45</sup>.

Ma veniamo al concreto delle due traduzioni, e a qualche campionatura, partendo dalla prima strofa della canzone *Chansson do-ill mot son plan e prim*<sup>46</sup>:

Canso do-ill mot son plan e prim  
 fas pus era botono-ill vim,  
 e l'aussor sim  
 son de color  
 de mainhta flor,  
 e verdeia la fuelha,  
 e-ill chan e-ill bralh  
 sono a l'ombralh  
 dels auzels per la bruelha.

Così Bandini (*Arnaud* cit., II, p. 7):

Canzone di parole semplici e insieme elette  
 dovrò comporre, adesso che ogni vinco germoglia  
 e sugli alberi le più alte vette  
 hanno il colore  
 del proprio folto fiore,  
 e verdeggia la foglia  
 e i gorgheggi e i richiami  
 degli uccelli risuonano tra i rami  
 del bosco entro l'ombra.

Così Tripodo (*Arnaud*, II, p. 17):

Canzone di parole fine  
 faccio e piane or che gemma il vinco  
 e l'alte cime  
 son del colore  
 di fiore in fiore  
 e verdeggia foglia:  
 canti e sonaglio  
 sono all'ombrelle,  
 degli uccelli, al broglio.

La prima differenza che salta all'occhio è quella metrica. Tripodo distribuisce le misure dei versi in modo da rispecchiare la variabilità della stanza originale, con la minore escursione sillabica possibile. Inoltre, tende al mantenimento dell'isometria delle stanze lungo tutto il componimento. Anche Bandini opta per un rispecchiamento dei vuoti e dei pieni dell'originale, ma lo fa usando una varietà maggiore di misure: dal quadrisillabo al quinario al settenario in corrispondenza variabile coi versi brevi arnaldiani (vv. 2-7), l'endecasillabo e l'alexandrino in corrispondenza dei versi lunghi, senza continuità di posizioni di stanza in stanza.

La scelta del contenitore ovviamente prefigura e determina le scelte sul contenuto, tanto dal punto di vista sintattico quanto dal punto di vista lessicale e del suono. Si vede già dall'attacco dei due primi versi come il respiro ampio della misura sillabica vada assieme, in Bandini, con un allentamento della tensione argomentativa, in favore di un discorrere chiaro ed elegante. In Tripodo, a misure più brevi corrispondono nessi logici più tesi, espressi con meno parole e in modo talvolta leggermente involuto, come ad esempio nell'incrocio dell'*enjambement* con l'iperbato (già di Arnaut): «Canzone di parole fine / faccio e piane», laddove Bandini: «Canzone di parole semplici e insieme elette / dovrò comporre».

Nella stessa direzione va l'uso del verbo *gemmare* di Tripodo, un intransitivo che suona ricercato (nella lingua comune si direbbe *mettere le gemme*), ma che ha come prima ragione la volontà di dare rilievo al *boto-na* di Arnaut, denominale da *boton* (cfr. franc. *bouton*, *boutonner*) che come *gemma* ('bocciolo' e 'gioiello') ha una nascosta doppiezza ('bocciolo' e 'bottone'). Anche Bandini opta per un verbo intransitivo e denominale, ma *germogliare* è parola non connotata stilisticamente, propria del linguaggio quotidiano.

Una seconda fondamentale distinzione tra le due versioni riguarda il rispecchiamento delle rime. Nessuno dei due poeti opta per un trasferimento integrale degli schemi degli originali, ciò che, in previsione della traduzione di un intero *corpus* poetico (e di quale complessità rimica), sarebbe equivalso a un *tour de force* più faticoso che fruttuoso. La rima ovviamente non è esclusa, più spesso surrogata con giochi di compensazione.

Nella traduzione di Tripodo notiamo tuttavia un'ampia presenza della rima o di richiami fonici, in stretta corrispondenza con la «fine architettura» dell'origina-

le<sup>47</sup>. Così, ad esempio, in corrispondenza dell'ultimo verso, le diverse stanze portano i rimemi «broglio» : «orgoglia» : «imbrogli» : «doglia» : «lagno» : «Campidoglio» (si noti il conguaglio *gl / gn* in *lagno*). Se in alcuni casi si provvede al calco («bruelha», «orguelha», «duelha»<sup>48</sup>), in altri si procede o a una scaltra paronomasia, come al v. 54, dove «gioia m'è al Campidoglio» rende *per que mos jois capduelha*, con il verbo *capduelhar* che da 'montare al più alto grado' diviene 'salire sul colle più alto' (ma è espressione che, come segnala Canettieri, non inventa Tripodo)<sup>49</sup>; o semplicemente al reperimento di una parola adatta per forma e per senso, come nel caso di *janguelha* «imbrogli» (in cui si ha però, mi sembra, un abbassamento espressivo).

Merita particolare attenzione la resa con «sonaglio» del rimema *bralh* al v. 7, uno dei tanti sostantivi che la lingua provenzale annette al campo semantico del canto degli uccelli. Se Bandini traduce con «richiami», neutrale semanticamente e stilisticamente, Tripodo non si limita a mimare il suono con un sostantivo di plausibile significazione. La ricerca della parola adatta (diciamo pure *certa*) lo porta oltre la pura mimesi, verso la creazione di un'immagine, quella dell'uccello-sonaglio, che non contraddice Arnaut ma è obiettivamente tutta nuova, e sentita come felicemente propria, al punto che, come vedremo, si riproporrà in parallelo nella raccolta *Vampe del tempo*.

Discorso simile vale, al verso successivo, per quel curioso «ombrellone» che rende *ombralh* (v. 8). La cura per la compensazione della rima *bralh* : *ombralh* («sonaglio» : «ombrellone», con conguaglio *gl / ll*) comporta il recupero di una parola che ebbe qualche corso nella poesia italiana, in particolare in Poliziano e Ariosto, col senso di 'copertura vegetale che ombreggia'. Un preziosismo che, mi pare utile osservare, per la sua cronologia, esclude a riprova qualsiasi intenzione di Tripodo al revivalismo medievaleggiante. La duttilità e versatilità della lingua d'altronde si mostra nella stessa strofa in una parola come il settentrionalismo «broglio» per *bruelha* (Bandini: «bosco»), in cui il senso di 'intrico, viluppo', che estende quello di 'imbroglio', sembra incrociarsi con quello di 'giardino d'alberi, frutteto' di un altro settentrionalismo, cioè *brolo*, in rapporto solo paronomastico col precedente (qui varrà 'alboro' e quindi 'bosco'). E ancora in due calchi, cioè «crime», nella resa al v. 11 della locuzione *no-m fassa crim* (Bandini, di pialla: «non me lo rinfacciate»),

raro gallicismo (o latinismo?), già attestato in poesia nel Trecento (Tommaso di Giunta), ma disponibile ancora a Giordano Bruno e Vincenzo Monti; e infine, al v. 18, l'identico «mi s'orgoglia» per *mi s'orguelha* (Bandini: «verso me si mostra altero»), che sfrutta un provenzalismo di lungo corso della lirica italiana, penetrato già coi Siciliani (Iacopo da Lentini, Guido delle Colonne). Senza blasone invece il termine *andana*, che compare nella traduzione del primo verso della quinta strofa della medesima canzone (Tripodo, *Arnaut* cit., II, p. 18):

Se pur vago per ogni andana  
 là il mio pensarvi v'assale.

Così Arnaut:

Si be-m vau per tot ab esdahl,  
 mos pessamens lai vos assalh.

Osservo di sfuggita l'efficacia di quel «pensarvi v'assale», in cui lo scontro consonantico quasi cacofonico sottolinea il paradosso di un assalto fatto col pensiero – sorta di esasperazione personale di Arnaut del già esasperato *amor de lonh* trobadorico.

Quanto alla parola *andana*, entra nella traduzione della locuzione *anar ab esdahl*, 'andare senza meta, andare vagando'<sup>50</sup>, secondo un significato generico di 'cammino', che estende quello registrato dai lessici di 'strada tra due filari d'alberi'. Che non è peraltro l'unico, avendo la voce anche diversi significati di tipo tecnico: di 'corridoio adatto a distendere le funi'; di 'stiva di mercanzie in una nave'; di 'schiera di navi disposte in linea'; oltre che di 'marciapiede ferroviario'. Donde e perché Tripodo l'abbia adottata, si può ipotizzare esaminando la postilla in francese che conclude la nota al verso dell'edizione Canello (da assegnare con ogni probabilità, come altre, al filologo e linguista Camille Chabaneau). In essa l'oscuro *a es daill* del testo è spiegato per raffronto con il termine del dialetto limosino *endaill*, il quale «signifie la même chose que le français *andain* [...]», cioè «une longue allée droite couverte d'herbe couchée». Questa la conclusione: «D'après cela, *anar a endalh* aurait très bien pu se dir dans le sens de *aller droit devant soi*, à la manière d'un faucheur», e *anar a esdahl*, probabile invenzione arnaldiana, «signifierait le contraire, grâce au changement de préfixe»<sup>51</sup>.

Del termine italiano *andana*, forse derivato da quello francese (o forse solo parallelo)<sup>52</sup>, Tripodo avrà trovato felice riscontro quasi certamente nel Tommaseo-Bellini, suo usuale strumento di controllo lessicale, ed è probabile che abbia sottoposto il suo ritrovamento a Paolo Canettieri, dal quale potrebbe avere avuto un conforto, se è vero che lo studioso, nell'introduzione al volume, rimarca l'esistenza già nel provenzale antico di una voce analoga<sup>53</sup>. Sin qui la fase cui ho dato il nome di auscultazione filologica del testo. Ma è chiaro che il vaglio decisivo per la selezione della parola sarà stato quello stilistico, in ragione della sua composizione fonica. Mi riferisco a quella sillaba *da*, comune a *andana* e al provenzale *dalh*, che permetteva a Tripodo di mantenere per compensazione un riscontro tra la serie in rima dell'italiano «andana»: «assale» e *dalh*: *assalh* del provenzale.

Ma questa parola di usi umilissimi e quasi orfana di tradizione letteraria<sup>54</sup>, deve avere avuto alla sensibilità di Tripodo ulteriori risentimenti, se è vero che essa, nata dalla coscienza filologica, e cercata e trovata per lo scopo immediato della traduzione, si fisserà, come vedremo più avanti, nel suo personale vocabolario poetico.

Procedo a un ultimo confronto tra le due traduzioni soffermandomi sulla strofa iniziale della canzone *Doutz brais e critz*:

Doutz brais e critz,  
 lais e cantars e voutas  
 aug dels auzels qu'en lur latins fant prec  
 qecs ab sa par, atressi cum nos fam  
 a las amigas en cui entendem;  
 e doncas ieu q'en la gensor entendi  
 dei far chansson sobre totz de bell'obra  
 que noi aia mot fals ni rim'estrampa.

Così Bandini (*Arnaut* cit., XII, p. 53):

Un festoso clamore,  
 e canti e strilli e nèumi odo d'uccelli:  
 ognuno in suo latino sta pregando  
 la sua compagna, come noi facciamo  
 con le amiche che amiamo.  
 E anch'io per la più bella, cui ho legato il cuore,  
 comporrò un canto dove non appaia  
 parola fuori tono o verso senza rima.

E così Tripodo (*Arnaut* cit., XII, p. 57):

Dolci trilli odo e gridi  
 e canti e ritornelli dei pennuti  
 che nel loro latino fanno preghi  
 ciascuno alla sua bella; sì facciamo  
 alle amiche di cui ci s'innamora;  
 e della più gentile innamorato  
 fra tutti ho da forgiar canto più scervo  
 d'ogni parola falsa e rima stramba.

In questo caso mi pare di poter dire che l'evidente distanza tra le due traduzioni nasca per le risposte divergenti date a medesimi quesiti. Tralasciando altri aspetti, mi limito qui solo a quelli che vengono al proposito<sup>55</sup>.

Partiamo ancora una volta dalla resa metrica. La canzone di Arnaut propone stanze in cui a una coppia iniziale di versi, formata da un *quadrisyllabe* e un *hexasyllabe* femminili, fanno séguito sei *décasyllabes* maschili. Tripodo e Bandini prendono con un settenario e un endecasillabo danno entrambi l'impressione di voler rispecchiare l'asimmetria dell'esordio, ma è solo un'impressione, poiché il secondo verso dà già inizio alla sequenza dei versi lunghi, che Tripodo limita alla misura dell'endecasillabo, mentre Bandini la espande in due casi sino al doppio settenario (vv. 6 e 8). Certamente per entrambi la necessità era di aumentare la capienza complessiva dei versi iniziali, perché fossero capaci del cumulo di sostantivi relativi al canto degli uccelli, in cui Arnaut stringe in un totale di undici sillabe ben sei parole significative. Del tutto conseguente la comune ricerca di bisillabi per rendere i monosillabi provenzali, con scelta comune nella resa di *aug* con «odo» (fatto risalire da entrambi di un verso), se non fosse che in Tripodo, con ardua sinalefe, vale di fatto per un monosillabo.

La resa del ritmo dei primi due versi di Arnaut dà conto di reazioni diverse a problemi comuni. In Arnaut si ha una sequenza martellante di tre monosillabi nel primo verso, con prevalenza di suoni 'aspri' (*brais*, *critz*), ancora un monosillabo nel secondo, ma 'dolce' (*lais*), con cui si prepara l'allentamento ritmico e fonico dei due bisillabi finali (*cantars* e *voutas*). Tripodo segue da presso Arnaut, nella serie di tre bisillabi più uno, con successivo allentamento in «ritornelli» quadrisillabo. Quanto all'opposizione qualitativa, stretta mimesi dell'asprezza danno «trilli» e «gridi», in opposizione alla dolcezza di «canti», ma è da notare una ricerca di compattezza dell'assetto fonico che sembra sormontare le indicazioni di Arnaut, nella frequenza delle liquide (*l* e

*r*) e dei suoni vocalici acuti: «trilli», «gridi», «ritornelli», tanto che il solo riposo si ha nella parola «canti».

Di un'opposizione tra un ritmo rapido e uno andante nei primi due versi dà conto anche Bandini, ma con un procedimento affatto diverso, che da un lato prevede l'inversione delle sequenze ritmiche, con anticipo cioè dell'allargamento nel primo verso, dove *doutz brais* è reso con un esplicitivo e disteso, quanto libero: «un festoso clamore»; dall'altro dispone l'accumulo compatto e ribattuto dei sostantivi, tutti bisillabici, nel solo secondo verso. Quanto all'opposizione aspro / dolce, ne è dato conto riducendola al minimo della coppia «canti e strilli».

Ancora più radicale la diversità di soluzioni in rapporto alla figura etimologica che stringe tra loro i due rimemi consecutivi *entendem* e *entendi* (vv. 5-6), la cui importanza rispetto alla struttura della strofa è evidente, considerando che, nell'assoluta mancanza di rime che caratterizza la canzone a *coblas estrampas*, essa ne costituisce l'unica innervatura retorico-sintattica. Un fatto che Arnaut non ripeterà nelle altre strofe, ma che in questa gioca un ruolo evidente. Tripodo sceglie di rispecchiarla nell'omologa sequenza *innamora / innamorato*. Bandini sottolinea invece la pausa sintattica con la forza di un punto fermo, ma studiosamente evita di stringere un rapporto tra i rimemi, allontanandolo anzi in modo evidente nella resa di *entendi* addirittura con una proposizione relativa («cui ho legato il cuore»). Non so se tale scelta vada nel senso di quell'eliminazione di elementi di tensione capaci di 'spezzare il filo del discorso'. O se semplicemente il traduttore abbia valutato che la figura retorica rischiava un qualche inquinamento, per la presenza in traduzione, al v. 5, non solo del corradicale «amiche», ma addirittura di un ambiguo preannuncio in punta di rima al v. 4 nella desinenza di «facciamo».

Un episodio questo che, con gli altri, mi pare testimoniare come la diversa impostazione tra le due traduzioni si riconfermi proprio dove la convergenza dell'ascolto spinge i due poeti a soluzioni stilistiche di cui quasi istintivamente divergenti.

### 3. Da Arnaut a *Vampe del tempo*

Nelle ultime righe del primo paragrafo suggerivo come l'idea della traduzione come *assimilazione*, centrale nella riflessione di Tripodo, mostrasse, nel

passaggio da Shakespeare ad Arnaut (con possibile filtro in Trakl), un processo di trasformazione, per cui l'assimilazione di un testo «al proprio universo», così evidente nel primo caso, tendeva a divenire nel secondo caso un processo di assimilazione del testo tradotto al testo originale, se non, come Tripodo amava dire scherzando, un processo di immedesimazione dell'autore con Arnaut, sino alla reincarnazione<sup>56</sup>.

È possibile che davanti ad Arnaut e all'oltranza del suo stile la traduzione poetica si trovi facilmente a un bivio, le cui strade sono esemplarmente assunte da Tripodo e Bandini: detto estremizzando invischiarsi o tirarsi fuori. Forse in dipendenza anche da un diverso atteggiamento verso Arnaut, inteso non come testo, ma come vera e propria funzione che percorre l'intera storia della poesia italiana (ma anche europea e *latu sensu* occidentale), dalle sue fasi originarie, con decisiva tappa in Dante, e poi nei secoli, con sottrazioni e ritorni, sino a tutto il Novecento.

Tale funzione, al di là di ogni congruenza con l'Arnaut 'storico', si palesa nelle forme confliggenti e complementari della tentazione e del pericolo, come squilibrio potenziale tra artificio e natura, tra perfezione degli assetti metrici, ritmici e musicali e nitore del significato, tra forma e contenuto<sup>57</sup>. Già d'altronde nel Dante 'petroso' l'imitazione arnaldiana si connette all'evocazione di una medusa, la *donna petra*, emblema di un rischioso prevalere della morte sulla vita, parallelo a quello della paralisi della forma sul dispiegarsi del senso, che ha fatto dire a Gianfranco Contini, in relazione alla canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*: «Siamo veramente al limite della possibilità lirica, oltre il quale vivrebbe un gioco di superiori *bouts rimés*»<sup>58</sup>. Per così dire, un pericoloso crinale tra la pietra filosofale dell'esoterismo e dell'enigma, e il sasso inerte dell'autocompiacimento e dell'enigmistica.

Tripodo, adepto della *poésie laborieuse*, ossessivo rifinitore di parole e cesellatore di forme, può essere che nel contatto con Arnaut abbia avvertito l'esperienza di uno di quegli incontri volontari ma comunque inevitabili perché fatali, con il quale si esponeva al temibile rischio di vedere la propria arte disvelata, innanzitutto a sé stesso, e oggettivata in puro meccanismo.

In questo senso mi pare che il poeta apra una via d'uscita al chiuso circolo testo-traduzione con il lavoro in parallelo a *Vampe del tempo*, una raccolta di prose liriche, o meglio di poesie 'senza verso' (secondo la definizione che ne dava l'autore<sup>59</sup>), che nel rendere 'se-

greti' metrica e ritmo, paiono quasi fornire un'alternativa alla scoperta esibizione di stile resasi necessaria nel confronto diretto con Arnaut. Se, come ho detto, nella traduzione il poeta si era immerso tanto profondamente da rischiare di scomparire, è lecito anche dire che in essa trovò un fondo che permetteva la risalita, proprio con il volgere in nuova poesia le esperienze provenienti dal lavoro parallelo di traduzione.

Di una correlazione tra i due lavori ebbe a parlare esplicitamente lo stesso Tripodo, nell'intervista radiofonica che ho già ricordato (cfr. qui sopra, nota 6), ma solo nei termini vaghi di un'affinità tematica tra il nesso natura-donna lontana, centrale in *Vampe del tempo*, e il tema trobadorico dell'*amor de lonh*. Ma i rapporti sono più puntuali, in termini di lingua e di stile.

Evidente è ad esempio il ritornare di tessere lessicali ritagliate in risposta alla sfida arnaldiana. Penso in primo luogo a quella parola *andana* che, svincolandosi dalle ragioni della traduzione, acquisisce piena libertà poetica nella raccolta, in cui torna due volte, nella seconda prosa: «avevo udito i richiami per le *andane*» (p. 87); e nella quart'ultima: «con te innocente risalivamo le *andane* e le discendevamo» (p. 105). Ma anche a quella resa *sonaglio* per il canto degli uccelli, che smentisce ogni sospetto di bizzarria o di forzatura mimetica tornando più volte nello spazio più aperto delle prose, dove impone un'immagine bellissima di un *carillon* di uccellini nascosti tra le fronde, in tre prose ravvicinate («s'ode la loro *sonagliera* di rado all'imbrunire», p. 88; «singulti, e *sonagliera* unanime, a gara un tempo con le cicale», p. 89 «La *sonagliera* delle gazze sin dalla tardiva alba insisteva», p. 93), per poi non comparire più, sostituita e frantumata, verso la fine della raccolta, in un cumulo di sostantivi, anch'esso peraltro di reminiscenza trobadorica e arnaldiana: «E così zirli, fischi, trilli, ciangottii, cicalecci, improvvisi richiami e melodie inaspettate da un ramo nascosto» (p. 105).

Ma il legame va oltre la puntualità del lessico, volgendosi allo stile, anche in modo vistoso. Si consideri per intero la seguente prosa (p. 92):

Volta cangiante a vane vampe o vele già questo mattino vide, udi suono di squilla lontana che tramontana trasformava per altrui ascolto. Ora che più s'inorgoglisce il freddo dall'albero del loto verso il vespro fitto il dic dic dei merli nel momento che per noi dicono tornerebbe ormai tempo di luna pe-

renne, di permanere di vento – e ancora dicono fa' presto, svelto, dicono è subito che scende un velo, dicono è adesso che viene il gelo, già quel che vedi non è più vero – e neri e grigi e ben nutriti sfrecciano per i giovani pini e le magnolie, poi senza più alzarsi da rami o suolo (li ho visti a volte senza volo in giù o in su far bei salti) chiocciano ancora un poco nella palma nascosti fino all'ultimo fuoco.

Una stesura sostenuta da una metrica segreta, di varie misure ritmiche, tra cui sono frequenti gli endecasillabi, anche consecutivi, come nella sequenza: «ora che più si inorgoglisce il freddo / dall'albero del loto verso il vespro / fitto il dic dic dei merli nel momento»<sup>60</sup>, e che si fa ricca di un rimando pascoliano, in quel «dic dic» del canto del merlo, che prosegue poi nell'anafora del verbo «dicono». La protratta allitterazione iniziale sul suono *v* (che prosegue poi su altri diversi suoni o gruppi di suoni esterni ed interni: «suono», «squilla» e «ascolto», «tramontana», «trasformava» e «altrui») rimanda però necessariamente al lavoro di cesello con cui il poeta aveva reso un analogo procedimento esordiale arnaldiano (Tripodo, *Arnaut* cit., XV, p. 69):

Son sol che so il sovraffanno ch'è sorto  
al cor d'amore soffrendo in sovramare.

Sols sui qui sai lo sobrafan qe-m sortz  
al cor d'amor sofren per sobramar

Così come alla prima strofa della canzone *Quan chai la fuelha* di Arnaut, o meglio alla sua traduzione, rimanda l'immagine dell'inverno che 'inorgoglisce' come un tiranno, proibendo il canto agli uccelli (Tripodo, *Arnaut* cit., III, p. 21):

Se cade foglia  
dagl'intrecci più in cima  
e il freddo orgoglia,  
onde vi secca il vinco  
di dolci trilli  
vedo svestirsi il bosco  
ma son vicino  
d'Amor: chi vuol si tolga.

Quan chai la fuelha  
dels aussors entressims  
e-l freg s'erguelha,  
don seca-l vais e-l vims,

dels dous refrims  
au sordezir la buelha:  
mas ieu sui prims  
d'Amor, qui que s'en tuelha.

Ancora al ricircolo tra traduzione e prose si deve la coppia di aggettivi con cui è descritto in un caso il silenzio degli uccelli (p. 103): «Quante volte manda il suo richiamo questa che di giorno è *balba e muta*». Evidente il richiamo alla versione della canzone *L'aur'amara* (Tripodo, *Arnaut* cit., IX, p. 45)<sup>61</sup>:

L'aur'amara – le fronde fronzute  
sbianchisce, – dolce le affolta di foglie;  
degli uccelli di ramo – i lieti – becchi  
tien *balbi e muti*, – pari – e spaiati.

L'aur'amara  
fa-ls bruels brancutz  
clarzir,  
que-l dous'espeis'ab fuelhs,  
e-ls letz  
becx  
dels auzels ramencx  
te *balbs e mutz*,  
pars  
e non-pars.

Non solo la componente naturale, ma anche quella amorosa, come quella su cui anche si compone *Vampe del tempo*, richiama a sé l'esperienza arnaldiana. Tanto che l'intonazione della raccolta, che ritengo definibile, con Emanuele Trevi, senz'altro elegiaca<sup>62</sup>, deriva anche da raffinate distillazioni di quanto di eroticamente mesto o tribolato c'è nella lirica del trovatore. Così accade ad esempio in questa bellissima prosa ritmata (con prevalenza di misure settenarie), che riporto per intero (p. 94):

Scendi su me – le tue mani gentili, e il tuo silenzio vive; e non posso pensarti senza togliermi subito da questo troppo amore; giungerà un tuo sorriso per lenire di me la mia mancanza e cura, e m'aprirà la porta d'una nuova vita; chiedo a Dio che mi sostenga, che mi dia fresca forza quando troppo avrò gioia per quel che da troppo non spero.

In questo quadro l'adattamento di figure tratte dal taccuino arnaldiano è fittissima, e rimanda alla meditazione e rielaborazione interiore del plesso testo-tradu-

zione della terza e quarta strofa della canzone *Ab gai so condi e Ieri*. Questa la resa di Tripodo (*Arnaut* cit., X, p. 50):

Mille messe ascolto e offro  
 e ardo lumi di cera e olio  
 perché mi dia Iddio buona sorte  
 con lei onde non vale ancile;  
 se rimiro il crine sauro  
 e il corpo che ha lieve e nuovo  
 l'amo più di chi mi desse Luzerna.

Sì l'amo di cuore e la cerco  
 che troppo voler credo me la tolga  
 se mai un che per troppo amar si perde  
 poiché il suo cuore tracima  
 sul mio e più non va per aria;  
 su lui tanto ha fatto usura  
 che ha fucina e taverna.

Innanzi ad Arnaut:

Mil messas n'aug e-n proferi  
 e-n art lum de cer' e d'oli  
 que Dieus m'en don bon acert  
 de lieis on no-m val escrima;  
 e qan remir sa crin saura  
 e-l cors q'a graile e nueu  
 mais l'am que qi-m des Luzerna.

Tant l'am de cor e la queri  
 c'ab trop voler cug la-m toli  
 s'om ren per trop amar pert,  
 que-l sieus cors sobretrasima  
 lo mieu tot e non s'aisaura;  
 tant a de ver fag renueu  
 q'obrador n'a e taverna.

Di qui deriva, nella prosa, la connessione del tema dell'eccesso d'amore (*trop amar*) con quello del timore della sua perdita (*cug la-m toli*): «Non posso pensarti senza *togliermi* subito da questo *troppo amore*» (e nella traduzione: «che troppo voler credo me la *tolga* / se mai un che per *troppo amar* si perde»), ripreso con variazione nella frase finale («quando troppo avrò gioia per quel che da troppo non spero»). Ma anche l'immediata richiesta di sollievo e aiuto fatta direttamente a Dio (*Dieus m'en don bon acert*): «chiedo a Dio che mi sostenga» (in traduzione: «mi dia Iddio buona sorte»). Evidente come la distillazione del tono elegiaco si attui

anche dissolvendo quanto di vagamente iperbolico, se non comico, c'era nella rappresentazione arnaldiana del voto fatto davanti all'altare, con tanto di accensione di candele e offerte di messe. Ciò che andrà forse messo in relazione con la tendenza di Tripodo, pur in una poesia che complessivamente ha molto di spirituale, a tenere nascosto Dio dietro metafore (l'immenità del tempo e dei cieli), tanto che, già nelle poesie originali di *Altre visioni*, mi pare di poter riportare solo un'occorrenza del Dio cristiano, con la maiuscola, nella chiusa di *Non fermano gli orologi l'invido*, p. 55:

Come il nostro corpo se involucro  
 del mondo il suo respiro genera ed è il respiro del mondo  
 sta presso la morte che non conosciamo  
 eterna se di quel corpo  
 o se torniamo in Dio, se non è  
 nella terra.

Cui fa da negativo una manciata di occorrenze con la minuscola, riferite talvolta a una sconosciuta e forse solo sperata divinità (*Ferma nel bosco è l'ombra degli amori*, p. 56: «Mi sembra che quelli / correndo implorino un iddio / della loro innocenza»), se non a un demone malvagio da non nominare, qual è un «dio nefasto» (*Gocce di gelo stilla una nube*, p. 76: «Gocce che un dio nefasto muta in odio / contro l'amore, cui l'inverno angustia»).

Ancora un'ultima corrispondenza viene dalla traduzione della più celebre (e medusea) delle canzoni di Arnaut, la sestina, in questa prosa, che ancora riporto per intero (p. 99)

Nel mio sogno t'ho amata come anche s'ama un essere di carne; i miei sensi erano immersi in te, nella tua immagine. Ma ciò dovetti al tuo diniego spengere, e da tempo la gioia mesta, senza più singulti, d'amarti come s'ama un'anima, sola mi tiene in te. Mia bruna giovane, ora tu volgi al bene le mie bassezze.

L'opposizione tra carne e anima, come a distinti oggetti d'amore, in doloroso inconciliabile conflitto («Nel mio sogno t'ho amata come anche *s'ama un essere di carne* [...]. Ma ciò dovetti al tuo diniego spengere [...] d'amarti *come s'ama un'anima*»), rimonta evidentemente a uno dei temi principali della sestina, cioè al conflitto tra corpo e anima (*cors* e *arma*, con ribatti-

mento poi in *carn* 'carne'), come viene esposto nella terza stanza (Tripodo, *Arnaut* cit., XVIII, p. 81):

Del *corpo* fossi, non d'*alma*  
e m'ammettesse in ombra alla sua stanza:  
più guasta il cuore a me che colpo e verga  
c'ora suo servo ov'ella è non entra:  
con lei sarò siccome carne ed unghia  
né avviso seguirò d'amico o zio.

che traduce:

Del *cors* li fos, non de l'*arma*,  
mas consentis m'a celat dinz sa cambra,  
que plus mi nafra: l cor que colps de verga  
car lo sieus sers lai on ill es non intra;  
toztemps serai ab lieis cum carns e onglia  
e non creirai chastic d'amic ni d'oncle.

Evidente lo stacco con la baldanzosa scelta di Arnaut, di far vincere l'amore carnale, foss'anche in un rapporto destinato a rimanere segreto (*a celat*). Una soluzione che Tripodo vede fuggire via, non solo nell'elaborazione della prosa, in cui l'amore clandestino si

trasfigura in un amore mai esistito nel mondo reale («Nel mio sogno t'ho amata»), ma già nella resa in traduzione di *a celat* con un imprevisto «in ombra». Tanto più rilevante lo scostamento, se consideriamo come in una precedente poesia di *Altre visioni* (*Non come il simulacro di un dio*, p. 65) il poeta avesse ammesso araldicamente la possibilità di colmare la distanza d'amore almeno in un «nascosto gioire»:

Non come il simulacro di un dio  
confesso che ti adoro amandoti,  
se un idolo tu non sei nel silenzio adorarti  
posso e nascosto gioire perché la nostra  
vita trasfiguri come il sole e le foglie  
del platano rinnova e nella gloria crescono  
del florido tempo.

Tripodo, che pareva quasi celarsi nel fuoco di Arnaut, in realtà in esso andava affinandosi alchemicamente, sino a mostrare nell'oro dell'esperienza poetica di *Vampe del tempo*, e nella nuova forma della 'poesia senza verso', numerosi barlumi di quel metallo affinato nell'esperienza araldiana.

## Note

- 1 Arnaut Daniel, *Canti di scherno e d'amore*, traduzione di Pietro Tripodo, con un saggio di Paolo Canettieri, Roma, Fazi 1997. Nuova ed. (2017), da cui si cita: *Arnaut Daniel tradotto da Pietro Tripodo* [con saggi di Carlo Pulsoni e Raffaele Manica, disegni di Enrico Pulsoni], <[http://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2017/10/tripodo\\_arnaut.pdf](http://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2017/10/tripodo_arnaut.pdf)>.
- 2 Pietro Tripodo, *Vampe del tempo*, Roma, il Bulino 1998 (rist. in Pietro Tripodo, *Altre visioni*, a cura di Raffaele Manica, Roma, Donzelli, 2007, pp. 85-106). Cfr. anche la nuova ed. numerata, con prefazione di Emanuele Trevi e disegni di Enrico Pulsoni (Roma, Edizioni Il Bulino 2019, disponibile anche online: <<http://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2020/03/Vampe-del-tempo.pdf>>).
- 3 Un'impressione la mia basata sulla lettura dei testi, che trova conferma nelle parole del critico Emanuele Trevi, stretto amico di Tripodo, il quale ricorda, introducendo la nuova edizione di *Vampe del tempo* (2019): «Avvicinandosi ai cinquanta, era convinto che tutto ciò che aveva imparato possedeva un senso e un valore solo al patto di puntarlo su una posta ancora più alta ed impervia, cercando strade nuove».
- 4 Per questa prima fase, cfr. il capitolo dedicato a Tripodo da Flavia Giacomozzi, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta (antologia di "Prato pagano" e "Braci")*, Roma, Castelvocchi 2005, pp. 64-82; e più di recente Eleonora Rimolo, *Pietro Tripodo da «Prato pagano» (1985) ad Altre visioni (1991)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, Lecce, ed. Pensa MultiMedia 2019, vol. III, pp. 249-71.
- 5 Pietro Tripodo, *Altre visioni*, Roma, Rotundo 1991 (rist. a cura di Raffaele Manica, Roma, Donzelli, «Poesia», 34 (2007), da cui si cita).
- 6 Come confermato da tutti coloro che furono vicini al poeta. Si può sentire parlare Pietro Tripodo di *rifacimenti* in una intervista radiofonica, di cui mi ha, con la consueta gentilezza, fornito i files audio Ines Morisani, cugina di Tripodo, che ne cura amorevolmente e infaticabilmente il ricordo.
- 7 Sulle traduzioni da Ibico, cfr. Eleonora Cavallini, *Poeti traduttori di Ibico: Cesare Pavese e Pietro Tripodo*, in *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di Ead., Alessandria, Edizioni dell'Orso 2017, pp. 123-49.
- 8 Cfr. il saggio di Eleonora Rimolo in questo stesso numero di «Semicerchio».
- 9 Pubblicazione postuma: *Pietro Tripodo traduce Antonio Machado*, introduzione di Roberta Alvitì, con segni e incisioni di Enrico Pulsoni, Roma, Edizioni Il Bulino 2018 (<<http://www.insulaeuropea.eu/2018/11/24/pietro-tripodo-traduce-antonio-machado/>>).
- 10 Lucio Tarquini, *La critica oltre gli amici*, <<https://www.nazioneindiana.com/2014/10/15/pietro-tripodo-la-critica-oltre-gli>>

amici/>, da cui prendo anche la citazione che immediatamente segue, dal saggio di Pietro Tripodo, *Ferma è la notte come una memoria. Appunti di metrica e retorica su "Gioco a nascondere" di Lucio Piccolo*, in «Nuovi Argomenti», 8 (1996).

<sup>11</sup> Georg Trakl, *Liriche scelte*, a cura di Pietro Tripodo, Roma, Salerno, «Minima», 22 (1991), p. 14.

<sup>12</sup> Pietro Tripodo, *Paesaggi e sentimenti*, a p. 126.

<sup>13</sup> Paul Valéry, *Au sujet du Cimetière marin*, in Id., *Oeuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, La Pléiade-Gallimard 1957, vol. I, pp. 1496-507, a p. 1507 (corsivi dell'autore).

<sup>14</sup> Ivi, p. 1497.

<sup>15</sup> La traduzione fu pubblicata col titolo di *Sepulcra maris*, in «Dismisura», 57-60 (agosto 1982).

<sup>16</sup> Mi riferisco al commento che ricevette sul finire degli anni Settanta Ignazio Visco, suo amico sin dai tempi del liceo, che ce lo descrive come «una densa, quasi illeggibile e ampiamente ritoccata a mano, appendice filologica e critica di 10 pagine a corpo piccolo e spazio 1 (*Quid valérienne e note*), che, come ricorda Raffaele Manica, all'ultimo minuto [scil. Tripodo] avrebbe poi deciso di non pubblicare» (Ignazio Visco, *Ricordo di Pietro Tripodo*, <<https://www.insulaeuropea.eu/2019/11/04/ricordo-di-pietro-tripodo-di-ignazio-visco/>>). Cfr. anche Raffaele Manica, *Pietro, introduzione*, in Tripodo, *Altre visioni*, p. 113.

<sup>17</sup> Tripodo, *Paesaggi e sentimenti*, p. 126.

<sup>18</sup> Cfr., tra le altre testimonianze, quella di Raffaele Manica, *Notizia sul testo*, in Tripodo, *Altre visioni*, p. 115: «Pietro interveniva infinitamente, instancabilmente, come in una questione di vita e di morte (come è giusto) su quel che scriveva; e lo avrebbe fatto sempre, perfino al terzo giro di bozze e oltre». Cfr. anche la *Notizia sul testo* dello stesso Manica, in cui si mostra la quantità e la qualità delle rinunce e dei mutamenti da un'elaborazione all'altra. È opportuno ricordare qui come anche per lo stesso volume araldiano il poeta già avesse iniziato a progettare una riedizione (impedita dal progresso della malattia), con la revisione del testo tradotto e l'aggiunta del testo originale a fronte e di un cospicuo apparato di note filologiche e di commento.

<sup>19</sup> Paul Valéry, *Calepin d'un poète*, in Id., *Oeuvres*, Paris, Édition de la Nouvelle Revue Française 1933, vol. III, pp. 181-97, a p. 187 (corsivo d'enfasi dell'autore).

<sup>20</sup> Paolo Canettieri, *Introduzione* a Tripodo, *Arnaut*, p. XXXIX.

<sup>21</sup> Ho accennato a questa modalità di traduzione in Zeno Verlatto, *La "traduzione filologica" dei trovatori da Giulio Bertoni a Martín de Riquer*, in «Medioevo Europeo», 1/2 (2017), <<http://www.medioevoeuropeo.uniupo.com/index.php/mee/article/view/42>>, pp. 161-84, alle pp. 163-5.

<sup>22</sup> Canettieri, *Introduzione*, p. XXXIX.

<sup>23</sup> Cfr. per un complessivo esame delle tecniche di traduzione da Trakl di Tripodo, in confronto con quelle di altri traduttori italiani (Giaime Pintor, Leone Traverso), Elisabetta Mengaldo, *Canto elegiaco o aspra dissonanza? Osservazioni su alcune traduzioni italiane da Trakl*, in «Critica del testo», XII, 2/3 (2009), pp. 325-45.

<sup>24</sup> Si veda d'altronde l'accurata e meticolosa analisi dei valori soprattutto sintattici e lessicali della poesia trakliana proposta da Tripodo stesso nella breve ma densissima introduzione alle

*Liriche scelte*, pp. 7-20, e soprattutto nella *Nota linguistica* che chiude il volume (pp. 120-36).

<sup>25</sup> Emanuele Trevi, nella postfazione all'ed. del 1991 di *Altre visioni*, sottolinea come «secondo un duplice movimento (solo in apparenza contraddittorio) di selezione e amplificazione», nelle traduzioni da Shakespeare «molti suggerimenti [...] non vengono dunque accolti da Tripodo, che in compenso arricchisce i testi originali di nuovi materiali» (prendo la citazione dalla scheda dedicata al poeta da Andrea Cortellessa, nell'antologia *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, et alii, Roma, Luca Sossella editore 2005, pp. 577-9, a p. 577).

<sup>26</sup> Riproduco il testo inglese da William Shakespeare, *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, Rizzoli 2013 (prima ed. 1991), p. 202.

<sup>27</sup> Tripodo, *Altre visioni*, p. 11 (corsivo d'enfasi mio, come gli altri di qui in avanti).

<sup>28</sup> In una versione più tarda della poesia, forse pensata per una riedizione, Tripodo variava la sola prima occorrenza di «evi» in «ere», ma in una riformulazione globale dei primi due versi (in cui conta senz'altro il nuovo rapporto fonico tra *ere* e *irremediabile*): «Quanto al tempo, mare irremediabile, / grotta o canale o stagno / del meno lene gocciare le ere / ogn'istante d'aurora boreale» (traggo la versione alternativa da Manica, *Notizia sul testo*, in Tripodo, *Altre visioni*, p. 123).

<sup>29</sup> Le piramidi e le arche, questa volta con gli antichi altari (*are*) e le *torri*, appaiono anche nel rifacimento del sonetto LXIV: «Vidi la mano oltraggiosa del tempo / lo splendore guastar di antichi imperi, / le *arche* dei compiuti giri del sole / cariansi e rase *torri* superbe / e il bronzo eterno e le *are* e le *piramidi* / spengersi contro la morte o il tempo» (Tripodo, *Altre visioni*, p. 40). Cfr. Shakespeare, *Sonetti*, p. 194: «When I have seen by Time's fell hand defaced / The rich proud cost of outworn buried age, / When sometime lofty towers I see down-razed, / And brass eternal slave to mortal rage».

<sup>30</sup> Shakespeare, *Sonetti*, p. 186.

<sup>31</sup> Ivi, p. 196.

<sup>32</sup> Tripodo, *Vampe del tempo*, p. 89: «Una silvia bigia sull'oliva-stro, forse un beccafico o una scalciaiola o un forapaglia, e sul *melograno potato* e un *po' secco*, quizzando col suo bianco, uno sticcino; e i colori viventi a volte quasi quelli di cose immobili e solenni». Si noti come le «cose immobili e solenni» sembrano rimandare alle piramidi e arche e are, e a quel senso di impassibile eternità che avevano già nelle traduzioni shakespeariane di *Altre visioni*.

<sup>33</sup> Rimando per i due poeti alle ottime schede di Andrea Acri, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007, rispettivamente alle pp. 63-86 e 87-110.

<sup>34</sup> Sulla fortuna del genere metrico nel secolo scorso, cfr. almeno Carlo Pulsoni, *La sestina nel Novecento italiano*, in *E vós Tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, a cura di Maria José de Lancastre, Silvano Peloso e Ugo Serani, Viareggio-Lucca, Baroni 1999, pp. 541-9.

<sup>35</sup> *Le canzoni di Arnaut Daniel*, edizione critica a cura di Maurizio Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi 1978, 2 voll. (nuova ed.,

- Firenze, Edizioni del Galluzzo 2015); Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1984 (nuova ed., Arnaut Daniel, *L'aura amara*, a cura di Id., Parma, Pratiche 1996, rist.: Roma, Carocci 2019). Relego qui il mio ricordo personale di come, studente all'Università di Padova, venni a contatto con la traduzione di Tripodo, appena pubblicata, in concomitanza con la frequentazione del corso di Filologia romanza dedicato da Furio Brugnolo ad Arnaut Daniel, alla sestina, e alle sestine. Il volume di Tripodo, ricordo bene, fu portato nel 1998 alla biblioteca di Palazzo Maldura da Carlo Pulsoni, che aveva allora preso servizio a Padova come ricercatore.
- <sup>36</sup> Traggo la notizia dal saggio biografico di Lorenzo Renzi, *Vita di Fernando Bandini*, apposto a Fernando Bandini, *Tutte le poesie*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori 2018.
- <sup>37</sup> Arnaut Daniel, *Sirventese e canzoni*, traduzione di Fernando Bandini, a cura di Giosuè Lachin, Torino, Einaudi, «Collezione di poesia 290» 2000.
- <sup>38</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Arnaut Daniel nuovamente tradotto*, in «Paragone», L1, s. III, 27-28-29 (2000), pp. 4-15. Nello stesso anno, e indipendentemente, provvede a un confronto tra le due traduzioni anche Massimiliano De Conca, «Un filo che si dipana senza fine»: *tradurre i trovatori*, in «Romanica vulgaria. Quaderni», *Studi sulla tradizione*, 15 (1995-7), pp. 93-127.
- <sup>39</sup> P.V. Mengaldo, *Arnaut Daniel nuovamente tradotto*, p. 7.
- <sup>40</sup> Proprio per l'attitudine alle grandi spartizioni, tale opposizione ha avuto impiego in studi sulla traduzione fortemente spostati verso la sociopolitica, come accade in Lawrence Venuti, il quale ne fa ampio uso. A titolo di curiosità, l'etichetta di *foreignizing translation* (opposta a *domestic translation*) è da lui applicata alle traduzioni di Ezra Pound di poesie del Medioevo romanzo e di Arnaut (cfr. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York, Routledge 1995, pp. 34-6).
- <sup>41</sup> Fernando Bandini, *La mantide e la città*, «Lo Specchio», Milano, Mondadori, 1979, pp. 29-30, a p. 29.
- <sup>42</sup> Tanto che poesie in latino e in dialetto riempiono la sezione «In lingue morte» della raccolta *Santi di dicembre*, Milano, Garzanti 1994 (rist. 1995).
- <sup>43</sup> Fernando Bandini, *Memoria del futuro*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio» 1969, pp. 112-4, a p. 112 (ma la poesia risale già alla raccolta «Neve e tuono» del 1962-3).
- <sup>44</sup> Così ad esempio De Conca, «Un filo che si dipana senza fine», pp. 95-6.
- <sup>45</sup> Tripodo, *Trakl, Nota linguistica*, pp. 120-36, a p. 134.
- <sup>46</sup> Riproduco qui e ovunque il testo provenzale dell'edizione di Eusebi del 1996, che è la stessa usata da Tripodo. È bene avvertire che, rifacendosi Bandini a un'altra edizione, cioè quella di Ugo Angelo Canello (*La vita e le opere del trovatore Arnaut Daniel*, ed. critica (...) a cura di Id., Halle, Max Niemeyer, 1883), ho curato di scegliere per il raffronto passi in cui non ci fossero differenze testuali di rilievo.
- <sup>47</sup> Lachin, *Note ai testi*, in Bandini, *Arnaut*, p. 90, descrive così l'assetto: «Strofe a due a due uguali; sesta e nona rima fisse; intreccio, di due in due strofe, delle rime -im : -or : -ail : -or : -ail : -im : -ail : -im : -or».
- <sup>48</sup> Il calco è, per così dire, indiretto e di compenso. Il verso finale della strofa IV legge, nell'ed. Eusebi (ma esistono soluzioni critiche concorrenti): «mal m'es que lor o cuelha», che letteralmente può essere tradotto: «mi spiace di raccogliero per loro». Tripodo traduce: «nutrimi lì m'è doglia», riprendendo e sintetizzando quanto era espresso nel ragionamento svolto lungo tutta la stanza, in cui il trovatore si scusa con la dama per un suo apparente sviamento (*vau allor*), ponendolo come stratagemma per evitare che i suoi sforzi amorosi siano sottoposti al pericolo dell'indiscrezione (*devinalh*): «Ges per janguelh no vau allor / [...] / mas per paor / del devinalh / [...] / fauc semblan que no-us vuelha / qu'anc no-ns jauzim / de lur noirim» («Non perché io sia un imbroglione mi volgo altrove / [...] / ma per timore dell'indiscrezione / [...] / faccio finta di non volervi / perché mai ci ha dato piacere / ciò di cui essi si nutrono», trad. mia). La traduzione di *cuelha* con «doglia» limita il grado della trasgressione mettendo in campo un provenzalismo della tradizione poetica italiana, che nel contempo anticipa la traduzione del rimema corrispondente della strofa seguente, cioè proprio *duelha* (a sua volta reso con «lagno»).
- <sup>49</sup> Che rimanda «il bizzarro è al Campidoglio» a un'espressione proverbiale *montare al Campidoglio* reperito «in una giunta del Tommaseo, nel Tommaseo-Bellini» (Canettieri, *Introduzione*, p. XLII). Andrà notato che la paronomasia si appoggia anche a un complicato e segreto gioco etimologico, in quanto *capduelhar* deriva da *capduelh* 'torre, dongione', la cui base *CAPITOLIUM* concide con quella del *Capitolium* per eccellenza (cfr. *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Leipzig, von Walther von Warburg 1940, vol. II, 1, s.v. *capitölium*).
- <sup>50</sup> Pur nella diversità delle soluzioni testuali, c'è concordia tra gli editori nell'interpretazione del senso, già suggerito da Canello (*a es dail*, lezione che non soddisfaceva l'editore, cfr. la discussione in Id., *Arnaldo Daniello*, p.198), e confermato da Perugi (*aesdail*: «senza una meta») e Eusebi (*ab esdahl*: «vagando»).
- <sup>51</sup> Canello, *Arnaldo Daniello*, p.198.
- <sup>52</sup> La parola rimane di origine controversa. Il *DEI*, sottolineandone la diffusione norditaliana, propende per la derivazione dal lat. \**ANDAGĪNE*, dando in parallelo il francese *andain* (Carlo Battisti-Andrea Zolli, *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze, Barbèra, 1966<sup>2</sup>, s.v. *andana*), mentre il *DELI* rimane incerto tra la derivazione dall'ital. *andare*, e quella da un lat. volg. \**AMBITAGO* (*Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, di Manlio Cortellazzo e Paolo Zolli, Bologna, Zanichelli 1999<sup>2</sup>, s.v. *andana*). Solo il *GDLI* sembra propendere per il gallicismo (*andain*, riflesso dal lat. mediev. *andainus* e *andena*, a sua volta dal lat. volg. \**AMBITANUS* o, più prob., \**ANDAGĪNE*). Pensa invece a un provenzalismo di tardiva importazione Jan Fennis, *Trésor du langage des galères*, Tübingen, Max Niemeyer 1995, p. 214, s.v. *andane*.
- <sup>53</sup> Cfr. Canettieri, *Introduzione*, p. XLI.
- <sup>54</sup> Il *GDLI*, per il significato di «strada che passa tra due filari d'alberi», dà un solo esempio letterario, da Giovanni Panzini. Quanto all'uso in poesia, Paolo Canettieri ne segnala la presenza in Sandro Sinigaglia (Canettieri, *Introduzione*, p. XLI). Si noti come, ancora a fine Ottocento, Giuseppe Frizzi, *Fiorentinellerie*, in «Il Baretto», 8 (1876), pp. 68-9, a p. 69, denunciava-

se, con ironia di purista, il termine come uscito «dalla voce rauca pel molto vino bevuto, la qual suona vibrata da' robusti polmoni de' nostri facchini delle strade ferrate».

<sup>55</sup> Metto da parte, perché non mi sembrano particolarmente rilevanti sul fronte dell'esame stilistico, tanto la congruenza in calco nella resa di *lati* «latino», quanto lo scostamento nella resa del tecnicismo musicale *voutas* tra «nèumi» (con tanto di didascalico accento) in Bandini, e più comunemente «ritornelli» in Tripodo. Appena più rilevante stilisticamente la disparità tra la resa di Tripodo del tecnicismo *rim'estrampa* con «rima stramba», calco molto bello ma anche tecnicamente impreciso e semanticamente ambiguo, appetto alla chiosa da manuale di Bandini: «verso senza rima».

<sup>56</sup> Giacomozzi, *Campo di battaglia*, p. 80.

<sup>57</sup> Giosuè Lachin, nella nota apposta alla traduzione di Bandini, sottolinea come la tradizione abbia selezionato in Arnaut un tratto di poeta oscuro, che va ben oltre la realtà storica dei suoi testi, aumentato nei moderni da un'indubitabile «distanza e distorsione prospettica» (cfr. Giosuè Lachin, *Note ai testi* in Bandini, *Arnaut*, pp. 81-100, a p. 86)

<sup>58</sup> Dante Alighieri, *Rime*, testo critico, introduzione e note a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi 1946 (= 1965), p. 165.

<sup>59</sup> Come si intende dalla premessa di Emanuele Trevi all'edizione del 2019 di *Vampe del tempo*.

<sup>60</sup> E ancora altri se ne concretano in tutto il medesimo testo: «Volta cangiante a vane vampe o vele»; «e ancora dicono fa' presto, svelto / dicono è subito che scende un velo / dicono è adesso che viene il gelo» (ammessa dialefe tra *viene* e *il*); «chiocciano ancora un poco nella palma». Si consideri anche il ruolo strutturante di assonanze e rime, distribuite in tre blocchi, il primo a base (*u*)*o-o*: *suono, ascolto, loto*; il secondo a base *e-o*: *freddo, verso, vespro, tempo, vento, presto, svelto, velo, gelo, vero*; e il terzo ancora (*u*)*o-o*: *suolo, volo, poco, fuoco*.

<sup>61</sup> La differente disposizione dei versi nel testo provenzale deriva dall'adesione di Eusebi al partito metricologico di chi considera la stanza fatta di diciassette versi di misura varia (sino al verso di due sillabe), ed è quella per cui opta Bandini. Non posso nascondere di preferire la scelta fatta da Tripodo, di strofe di sette versi con rime interne, come ho mostrato con la mia traduzione della canzone (cfr. Dan Cepraga-Zeno Verlatto, *Poesie d'amore dei trovatori*, Roma, Salerno 2007, pp. 352-9).

<sup>62</sup> Trevi, *Premessa* a Tripodo, *Vampe del tempo*.

# “Imitabere Pana canendo”. Pietro Tripodo traduttore del Pascoli latino<sup>1</sup>

Alice Cencetti

Nella vita esistono degli incontri che non possono definirsi casuali. Quello con Pascoli a Tripodo deriva “per li rami” dallo zio paterno suo omonimo, che in gioventù aveva avuto il privilegio di essere allievo del poeta romagnolo a Messina: dunque un incontro in un certo senso predestinato, quasi da iscriversi nel patrimonio genetico della famiglia.

Ma è pur vero che non basta il DNA per far scattare le affinità elettive, e spesso il secondo mestiere dei poeti si esplica nei confronti di altri poeti che presentano peculiarità a loro vicine e congeniali (cosa verissima nel caso del Pascoli critico della poesia altrui). Nello specifico, cosa poteva spingere Tripodo verso Pascoli, tanto da comporre dei rifacimenti di suoi epigrammi latini,<sup>2</sup> e cimentarsi – purtroppo senza poterne vedere la fine – con l’eroica impresa di traduzione dei carmi hoeuffiani?<sup>3</sup> È stato detto che la condivisione con Pascoli riguardasse soprattutto i contenuti, ovvero la particolare sensibilità di entrambi al tema funebre e mortuario.<sup>4</sup> Non mi sento di avallare questa lettura, principalmente per due ragioni: *in primis* perché il tema della morte è genericamente letterario, nel senso che, giusto il significato di una letteratura chiamata a spiegare la vita, di questo essa si è sempre occupata, secondo l’assioma del Paleari pirandelliano in base a cui non si può capire la vita finché non abbiamo spiegato la morte, giacché la seconda, essendone l’atto conclusivo, fa comunque parte della prima; *in secundis* perché il tema della morte in Pascoli è, si potrebbe

dire, un fatto personale, è cioè quasi sempre legata ai propri lutti familiari, salvo poi generalizzarsi nell’angoscioso smarrimento del singolo di fronte al mistero dell’universo.

Altro è il terreno di contiguità. Ed è un terreno piuttosto formale che contenutistico, o comunque di atteggiamento verso la scrittura e l’arte nel loro significato ultimo e nella loro estrema finalità. Credo lo si possa declinare innanzitutto come amore, autentico amore-passione, per la lingua e la parola, soprattutto nella loro precisione onomastica e semantica di entità che prodigiosamente danno vita a ciò che nominano, di demiurghe di realtà (“poesia/è il mondo l’umanità/la propria vita/fioriti dalla parola”),<sup>5</sup> là dove esse esistono già, non si devono inventare (la poesia non si inventa ma si scopre, come voleva il *Fanciullino*); e poi come amore per la poesia classica greca e latina, gli amati da Pascoli Virgilio e Orazio, e ancora Saffo, Catullo ecc., che sono sulla scrivania di Tripodo e diventano oggetto, anch’essi, di traduzioni/rifacimenti, in un costante corpo a corpo con un originale che viene tradotto, riscritto, reinventato, reinterpretato (come si diceva che Pascoli “pascolizzava” ciò che toccava, in un certo senso si può dire che Tripodo “tripodizza” ciò con cui entra in contatto). E infine c’è il valore da assegnare alla letteratura come nuova forma di umanesimo, ovvero la scrittura come aspirazione al miglioramento dell’uomo: “il nostro scrivere [...] sia sempre *umanesimo*, aspiri a una realtà migliore, e questa medesima

aspirazione sia esempio e *atto*, restituisca il nostro affetto, il meglio di quel che ci circonda, e di noi”;<sup>6</sup> a tal proposito non escludo che Tripodo avesse in mente alcune prose pascoliane come *L'avvento* e *L'era nuova*, quelle forse più visionarie e utopistiche in cui si auspica la nascita di una nuova tipologia di umanità o “umaniorità”, un’umanità più umana perché fatta di *hominēs* resi *humani* da un continuo incremento di pietà nel loro cuore di fronte a un destino comune che è quello della morte. Si tratta dunque di un umanesimo etico, non tanto antiquario o filologico, un umanesimo da cui consegue un grande senso di responsabilità per un uomo che deve inverare le sue più alte potenzialità, quelle che lo rendono degno di tale nome.

Si potrebbe arrivare a dire che questo umanesimo attivo, antico sempre nuovo, trovi la sua compiuta esplicazione nell’attività del tradurre così come Tripodo la contemplava: “Certo il curatore, storia vecchissima, è autore: la lingua italiana in cui ha tradotto non è che un’*applicazione*, un esempio dei suoi principi estetici: ed è uno svolgersi del suo spirito. Piegarsi, accordarsi alla fonte originaria è in realtà un’operazione attiva, selettiva”.<sup>7</sup> Un’operazione a tal punto attiva che, come ha dimostrato Zeno Verlato nel caso delle traduzioni da Arnaut Daniel,<sup>8</sup> il cantiere del traduttore non fa che alimentare quello del poeta in proprio, in uno scambio reciproco di parole, echi, suggestioni, rimandi, scelte.<sup>9</sup>

Tornando al caso pascoliano, a parte i rifacimenti di *Altre visioni*, preme qui soffermarsi sulla vera e propria attività di traduzione, che, purtroppo incompiuta, lascia traccia – inedita – di sé in un unico poema che è il *Catullo calvos*, da cui, tramite alcuni prelievi testuali, si cercherà di ricavare osservazioni sul modo di tradurre di Tripodo. Per quanto si tratti evidentemente di un cantiere, di un’opera *in fieri*, *ab uno disce omnes*. Si può innanzitutto rilevare che il fatto che la destinazione editoriale fosse quella per un grande pubblico spiega la sostanziale fedeltà (termine comunque riduttivo ma qui usato per ragioni di comodità anche per marcare una differenza rispetto ai testi di *Altre visioni*) nei confronti dell’originale, giacché l’edizione sarebbe dovuta servire alla conoscenza di questo particolare settore della poesia pascoliana.

Ciò che subito risalta anche solo a un primo impatto visivo è che il progetto tripodiano contemplasse delle versioni in poesia dei *carmina*: non è osservazione oziosa, questa, se si considera che le edizioni più quotate della poesia latina di Pascoli (Traina, Perugi,

Garboli ecc.) sono rigorosamente in prosa, ossia abbandonano il terreno del verso in direzione di scelte più narrative. Nessun giudizio di valore, ovviamente, qualora si pensi che la prosa risponde a esigenze di maggiore fruibilità da parte del lettore, ma resta il fatto che quella di Tripodo è una raffinata scelta controcorrente dettata dal poeta che traduce un poeta (forse davvero ‘poeta-traduttore’ più che ‘poeta e traduttore’), per il quale la traduzione non è altro che una forma alternativa di poesia e di creazione artistica. Lo si nota nell’andamento e nel ritmo del verso, che abbonda di iperbati e anastrofi i quali spesso rispettano proprio la disposizione dell’originale pascoliano (in *La seconda metà della Notte* il verso “*Sic ut erant cuncta gravi pressa silentio*” diventa “E come tutte le cose pesante pressa il silenzio”, dove l’accorgimento di trasporre in soggetto la causa efficiente consente di mantenere la struttura originale); lo si nota dall’osservazione propriamente metrica, là dove il Nostro sceglie di adattarsi ai metri pascoliani di volta in volta in forma diversa, tanto più che il *Catullo calvos*, in quanto storia della tenzone fra i poeti Calvo e Catullo, garantisce un dispiegamento di varietà metrica che stimola la sfida del traduttore. Si assiste così, per fare degli esempi, a misure esametriche rese con versi lunghi, non necessariamente versi della nostra tradizione, ma riecheggianti il ritmo talvolta anche narrativo di quelli latini, per cui, facendo un conteggio di sillabe, esametri e pentametri corrispondono a versi di dodici e tredici sillabe, ovvero tante quante sono quelle latine; i trimetri giambici sono resi con endecasillabi; il gruppo composto da tre gliconei e un ferecrateo viene reso con strofe di tre settenari sdruccioli e un settenario. E si arriva perfino a virtuosismi di vera e propria metrica barbara, come nella seconda sezione, *Le allodole*, dove le strofe saffiche presentano endecasillabi al posto degli endecasillabi saffici e il quinario al posto dell’adonio, di cui sono ricalcate sia le cinque sillabe che la posizione degli accenti (nonché la cesura in quinta posizione).

In mancanza di altre pezze d’appoggio, sviluppare un discorso in parallelo tra rifacimenti e traduzioni può servire a fare luce su un certo *modus operandi* del traduttore. Per quanto riguarda i rifacimenti contenuti in *Altre visioni*, ossia la sezione *Ricordo le vostre danze (da Poematia et epigrammata di Giovanni Pascoli)*, è impossibile che Tripodo non avesse presente il rifacimento catulliano (LI) dell’ode di Saffo, *Ille mi par esse deo videtur*, in cui anche il poeta latino inizia traducendo

in modo letterale, ma poi modifica inserendo elementi personali sull'originale greco.<sup>10</sup> Nel caso tripodiano non mi pare azzardato parlare di innesti: se l'innesto è una fusione anatomo-fisiologica di due individui differenti, nelle sue versioni si assiste a un innesto, cioè a una fusione tra parti e suggestioni originali e nuovi elementi del poeta-traduttore, in direzione di un risultato che è una nuova specie, ossia una nuova poesia sotto il segno dell'arte allusiva.<sup>11</sup> Alcuni di questi rifacimenti sono indubbiamente più aderenti al testo (come il primo, quello dedicato a Ermenegildo Pistelli), altri meno: nell'epigramma per Mosca, per esempio, rimane solo una vaga suggestione di fondo, con un aggancio all'originale che, come una specie di paradigma indiziario, permane magari in un lemma, ma poi tutto diventa altro. Nello specifico si ha una riduzione del testo di partenza, e si elimina quanto risulta troppo esplicito e dichiarato come la strofa finale, ma al tempo stesso si realizza una *locupletatio*, cioè un arricchimento nominale: da una parte si conserva il latinismo "tuba" (che in Pascoli forse rimanda a Ennio, nell'accostamento con *terribilis*, anche se in Ennio terribile è il suono: *at tuba terribili sonitu taratantara dixit*), ma *terribilis* è sostituito con "raucisona", altro latinismo (parola composta che trovava in Lucrezio e Catullo) che si trovava nell'ultima strofa dell'originale pascoliano e lui recupera e unisce a "tuba" (arte del levare e recupero e fusione di ciò che si vuole salvare, arte di scomposizione e ricomposizione); e poi si moltiplicano immagini guerresche, orifiamme, oricalchi, olifanti, dove la metonimia "oricalchi" è anche parola pascoliana dalla *Canzone dell'Olifante*: Tripodo traduce Pascoli utilizzando Pascoli, e questo è sia il segno della sua sensibilità linguistica sia una cifra stilistica, come un'impronta digitale.

In questa sede, per altro, può essere significativo riportare i due rifacimenti pascoliani non pubblicati in *Altre visioni*<sup>12</sup>, veri e propri inediti, gli epigrammi a Ferdinando Martini e a Girolamo Vitelli (entrambi facenti parte della cosiddetta *Iani Nemorini silvula*, piccola raccolta di poesie da Pascoli dedicate al Pistelli e composte tra 1892 e 1894), a tangibile dimostrazione dell'opera di riscrittura e rielaborazione del testo originale:

Frante lesene di un tempio  
con la traiettoria delle spirali  
nebulose allineano  
l'intrico dell'ordito e i loro canti.

Archi di rovine il tempo,  
cui niente del tempo rimane,  
archi centuplicano nell'aria,  
e polvere generano del tempio.  
Contro lo scintillare di Sirio  
e del Cane, quando Borea terge il Lucretile,  
Borea che il vespro perde,  
dalle incorruttibili rocche del principio  
quel celeste osservo e di quei templi  
qui avvertiamo e degli arborei tari  
noi terrestri un infinito iddio.  
In quelle siepi di lauro, amico  
da me dal tempo diviso, e per la morte  
del tempo ti riabbraccio,  
serpe la lucertola del sole.  
(AD F. MARTINI)

Dal buio una fiamma ci strina,  
accesa dal nostro desiderio.  
Da lì risorge l'antica  
fiamma. Di una cetra  
dissotterrata ascolto suoni  
sillabare di morte stagioni  
e il tempo osservo  
da diverse colline, corso via.

Morte stagioni! Cerco e cerco  
in pagine, da una voce  
ignota, parole, e in un fiume smarrisco  
parole, e affiorano, e più affiorano,  
leggio incorruttibile, fiume,  
in lui più le smarrisco e più le cerco,  
alla curva dei platani.

Un orizzonte, colline  
si sciolgono nei miei occhi.  
Perché nostalgia mi raggela  
e le braccia dolgono di un legame smarrito?  
Piccoli boschi da ragazzo conoscevo  
e un lento fiume. Anzi volevo  
dire, mai attraversati il ricordo,  
e quale viso mi sembra riconoscere?  
(AD H. VITELLI)

Indiscutibile che i due testi in questione siano forse quelli che più si allontanano dalla sorgente, per arrivare alla foce con una veste non semplicemente diversa, ma addirittura autonoma (anche nella loro forma metrica che non ha più nulla a che vedere con quella chiusa usata da Pascoli). Molto poco resta degli originali, a tal punto che anche i contenuti ne vengono in

un certo senso stravolti, o comunque assai reinterpretati in chiave personale: tema dominante è il tempo, tempo che petrarchescamente fugge, tempo come leopardiane morte stagioni, tempo che invola affetti e visi amati, tempo che orazianamente va colto nel suo attimo presente. Un tempo che, così come lo stiamo declinando, a ben vedere non appartiene all'immaginario pascoliano, tanto più che il testo per Martini è, dal punto di vista del poeta, occasione per fare dichiarazione di poetica riprendendo il precetto di Orazio del "fuge magna": "Magna memor fuge", scrive Pascoli, il che non è altro che una variante dell'"*arbusta iuvant humilesque myricae*". Restano i paradigmi indiziari a ricordare la provenienza: spie lessicali, molto discrete, che costituiscono l'aggancio alla fonte, a ciò che per Tripodo era stato il pretesto per parlare di un altro mondo, il suo. E così abbiamo il Lucretile e la lucertola, nell'epigramma per Martini; la cetra simbolo di poesia che, cantandolo, può far tornare in vita il passato (dove la "*veterem vitam*" dell'originale diventano le "morte stagioni" tripodiane), il bosco e il lento fiume, le catene alle braccia che, più fisiche in Pascoli, si dematerializzano in forma di legami smarriti (così come si dematerializza l'immagine femminile del finale, che perde i suoi tratti somatici definiti), nell'epigramma per Vitelli.

Nella traduzione dal *Catullo calvos* si conferma la tendenza a tradurre Pascoli utilizzando Pascoli, come si diceva, come è possibile verificare tramite alcuni prelievi testuali: al v. 174 dell'originale "*fera nemora*" diventa "selvagge selve", dove con la paronomasia si riaffaccia vivo il ricordo dantesco, per cui anche altra letteratura fornisce frecce all'arco del traduttore; al v. 287 mantiene il nesso "pioggia stridula" ("*stridulo imbr*"), con "stridulo" che è aggettivo pascoliano quant'altri mai, perché fonosimbolico soprattutto in abbinamento con le foglie; e si nota ancora la fedeltà alla parola dell'originale, come nell'aggettivo "*tinnulus*" di v. 154, che resta "tinnulo" abbinato a "oro", anch'esso parola fonosimbolica e tutta pascoliana della stessa famiglia di sdrucchioli come "stridulo", per cui immediato è il confronto con *Arano*: "il suo tenue tintinno come d'oro" (anche qui di nuovo abbinato a "oro"). E ancora il rispetto di "*armipotens*" come "armipotente", come aveva fatto per raucisono, o anche "genetrix" per "*genetrix*", dove si opta per un calco invece che per una traduzione. Inoltre, a conferma di quanto si diceva a proposito dei rifacimenti circa il fatto che Tripodo traduca Pascoli utilizzando Pascoli, al v. 127 il rispetto per

le scelte lessicali diventa un vero e proprio omaggio al poeta: "*putidiora*" viene tradotto con una sorta di dittologia sinonimica, "fracide e solle", dove il primo lemma, con metatesi, è forma dotta attestata in Dante e Boccaccio, mentre il secondo è aggettivo pascoliano in *Dialogo di Myricae*. In ultima analisi, dunque, Tripodo si accosta a Pascoli con quel rispetto dovuto a Orazio o Virgilio, nel senso che vi si rapporta, giustamente, come avesse davanti l'ultimo dei classici, per cui il suo latino non è affare da archeologi, ma è lingua viva e attiva, a suo dire esempio concreto di filologia in atto.

Sul senso del recupero del passato come recupero di memoria, andrebbe riletto il finale del saggio *Imitabere Pana canendo*, sicuramente il più programmatico di quelli pubblicati in vita, nel quale Tripodo parlava di fare poesia come atto di resistenza a un presente che sembrerebbe negarle diritto di esistenza, di una poesia fatta "nonostante tutto": "Pazienti, strinati, *nonostante tutto*, e anche se per un attimo, da una pacificazione, da una consolazione, prendiamo la *marra* e ci appoggiamo ad essa, o sediamo all'ombra di un faggio".<sup>13</sup> Di questo finale colpisce la presenza di due elementi, la *marra* e il faggio, quasi fossero due correlativi oggettivi di classicità a garanzia di un colloquio mai interrotto: a livello di reminiscenze letterarie la *marra* è uno degli strumenti dell'agricoltura pascoliana, basti pensare ad *Arano* ("un ribatte le porche con sua *marra* paziente"), ma nel *Catullo calvos* l'immagine della *marra* è metafora dell'atto della scrittura, come già era stato nell'indovinello veronese: "E afferrato lo stilo principia ad arar tavolette. / Va lo stilo e col sottile vomere solca la cera: / mai s'impunta né indugia o si rivolta mai". Interessante che Tripodo resti fedele all'immagine letterale, ossia salvando l'espressione "arare tavolette" e scartando l'appiattimento rappresentato dallo scioglimento della metafora, operazione tanto più interessante qualora si consideri che anche nella poesia italiana di Pascoli si incontra la stessa figura, quella del vomere, o zappa, o *marra* (ne *Il piccolo aratore* di *Myricae* si parla di un "marrello", dunque nessun timore nel sostenere che Pascoli avrebbe gradito la traduzione tripodiana, che dell'originale sapeva rispettare non solo il significato letterale ma anche il gusto per l'immagine).<sup>14</sup> *Marra* come penna, penna come scrittura, forma di resistenza.<sup>15</sup> E poi c'è il faggio, che tra tutta la botanica letteraria non può non richiamare Virgilio e l'*incipit* della prima ecloga, "*Tytire tu patulae recubans sub tegmine fagi*".

Credo sia questo il senso dell'arte del tradurre la

classicità da parte di Tripodo, ovvero un gettare dei ponti dietro le spalle con lo sguardo però sempre rivolto al futuro, o viceversa:<sup>16</sup> “[...] volgiamoci con pietà ai secoli trascorsi. La poesia degli antichi [...] ha generato non solo opere ma, dentro di noi, mondi *reali*, mondi che sono diventati materia, terra del nostro sentimento”.<sup>17</sup>

*Pietas* è la parola – parola programmatica – che meglio descrive il rapporto di Tripodo con la classicità, perché è sì compassione e compartecipazione, ma contiene in sé la radice di *pious*, e dunque evoca una sfera che riguarda la devozione e la sacralità. La parola è sacra e sacrale, la classicità è sacra e in quanto tale va approcciata con rispetto, dal momento che il recupero del passato è sempre recupero di una memoria santa, nel tentativo di “dare alla specie una continuità e al singolo una speranza di vita eterna”.<sup>18</sup> Ecco da dove deriva anche il peculiare gusto di Tripodo per le parole disusate, per una “lingua che più non si sa”, per dirla ancora con Pascoli, un gusto che non è altro

che l’ennesimo gesto di *pietas* volto a sottrarre quelle parole all’oblio: “Mi piacciono le parole rare e non più usate”.<sup>19</sup> E la loro presenza deve essere

giustificata, anche, e con forza, spero, come se si riconoscesse alle parole non solo la memoria, ma anche la pietà nei confronti del passato, parole che esse stesse portano offerte funebri a una lingua antica (e per che cosa se non per una resurrezione, per che cosa se non per un colloquio sommesso che diventi man mano vita, man mano, e paradossalmente, sguardo sull’avvenire, verso l’albeggiare del giorno successivo, con le parole ancora sulle labbra, di quanto ci ha preceduto, per una continuità dell’esistere, per poter rendere sempre tutto presente, perché i lari, perché i cari così esigono, perché così la vita esige, parole come torce alzate contro la notte, contro la morte) [...]. In ciò solo, anche, può consistere la vita e la giustificazione d’uno scrivere, o per lo meno, adesso, della mia illusione di scrivere.<sup>20</sup>

## Note

<sup>1</sup> Il presente lavoro nasce dalla rielaborazione di due interventi tenuti da chi scrive nei convegni dedicati a Pietro Tripodo: quello romano dell’8 novembre 2018, dal titolo *Altre Visioni. Pietro Tripodo poeta e traduttore*, e quello fiorentino del 29 ottobre 2019, dal titolo *Vampe del tempo. Pietro Tripodo poeta e traduttore*.

<sup>2</sup> Un sentito ringraziamento va a Ignazio Visco, che mi ha fatto avere copia di ‘versioni’ (e non rifacimenti) di Pietro tratte dagli epigrammi latini di Pascoli. Apprendo dalla contestualizzazione fatta dal dott. Visco che tali versioni facevano parte di una raccolta di fine anni ’70, *Flora*, composta da una ventina di testi poetici e una quindicina di traduzioni, pochi dei quali pubblicati. In questa raccolta i rifacimenti pascoliani sono due in più rispetto a quelli poi editi in *Altre visioni*, e precisamente sono gli epigrammi dedicati a Girolamo Vitelli e a Ferdinando Martini.

<sup>3</sup> Risale al 1997 il contratto che Tripodo firmò con la casa editrice Newton & Compton per la traduzione della poesia latina di Giovanni Pascoli da inserire nell’edizione di tutte le opere poetiche del poeta romagnolo. L’edizione vide la luce nel 2001: G. Pascoli, *Tutte le poesie*, a cura di A. Colasanti, traduzione e cura delle *Poesie latine* di N. Calzolaio, Roma, Newton & Compton editori, 2001. Il volume è appunto dedicato alla memoria di Pietro Tripodo (vd. *ivi*, p. XVIII). Ringrazio di cuore Ines Morisani, cugina del poeta, che con vera generosità mi ha messo a disposizione questo e gli altri materiali inediti citati in questa relazione.

<sup>4</sup> Si parla talvolta anche di condivisione di temi come la fu-

gacità del tempo. Quest’ultimo tuttavia è a mio avviso poco pascoliano, ma forse più di matrice classica, nello specifico oraziana. Vero è che Orazio e Virgilio erano due poeti amati da Pascoli, soprattutto dal Pascoli georgico, quindi è consentito almeno stabilire una sorta di famiglia di spiriti eletti.

<sup>5</sup> Si può prendere a esempio una delle poesie di *Vampe del tempo*, quella che inizia con “Una silvia bigia sull’olivastro”, dove troviamo praticamente tutta l’ornitologia pascoliana: silvia, beccafico, salciaiola, forapaglia, stiaccino, clori, verzelino, lui, canapino (P. Tripodo, *Vampe del tempo*, in Id., *Altre visioni*, a cura di R. Manica, Roma, Donzelli 2007, p. 89).

<sup>6</sup> P. Tripodo, *Imitabere pana canendo*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di M. I. Gaeta e G. Sica, Venezia, Marsilio 1995, p. 193.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>8</sup> A. Daniel, *Canti di scherno e d’amore*, traduzione di P. Tripodo, con un saggio di P. Canettieri, Roma, Fazi 1997.

<sup>9</sup> “Il dono di Pietro è di saper capire lo spirito di una lingua, e per questo alla base della sua preparazione e della sua poesia ci sono le traduzioni. [...] Pietro è un singolare poeta, erudito, filologo alla maniera dell’amato Pascoli” (F. Giacomozzi, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta (antologia di “Prato Pagano” e “Braci”)*, Roma, Castelvocchi 2005, p. 71).

<sup>10</sup> Per i rapporti con Catullo e le traduzioni dal greco, vd. almeno la traduzione tripodiana della *Chioma di Berenice* (Roma, Salerno, 1995), e E. Cavallini, *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni ‘d’autore’ da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso 2017.

<sup>11</sup> “Le sue traduzioni sono in realtà «rifacimenti», come lui li de-

finiva, talmente originali e personali da essere considerati vere nuove poesie” (Giacomozzi, *Campo di battaglia*, cit., p. 71).

<sup>12</sup> Per cui vd. nota n. 2. Difficile dire per quale ragione Tripodo scelse di non pubblicarli.

<sup>13</sup> Tripodo, *Imitabere pana canendo*, cit., p. 195.

<sup>14</sup> “Il valore fondamentale della traduzione, anche come modello per la scrittura poetica in generale, si misura sulla capacità di compiere operazioni e processi che restituiscono alle scelte linguistiche lo spessore di una *allegoria*, quella che chiamerei in altri termini una *densità critica*” (P. Pedace, *Il metro come camera oscura*, in *La parola ritrovata*, cit., p. 226).

<sup>15</sup> Significativo che la metafora della scrittura come aratura si trovi anche in alcune pagine di Gabriella Sica, colei che in «Prato Pagano» aveva dato una prima ospitalità alle poesie di Tripodo: “Mettere mano all’aratro, vertere la terra con tutta la fede di cui siamo capaci, fare un verso, come facevano i buoi un tempo, con la stessa loro mitezza scavare e dissodare le zolle della terra come le parole, andare a capo a fine solco come a fine verso. [...] Dissodare la terra con l’aratro è come scrivere. Quel modo di organizzare uno spazio, sia la terra

nera o un foglio bianco, è pur sempre dare una forma” (G. Sica, *Scrivere in versi. Metrica e poesia*, Milano, il Saggiatore 2011, p. 27).

<sup>16</sup> “Non idolatrava il presente e sapeva leggere gli antichi. Ma gli antichi, ci teneva a dire, erano anche nostri contemporanei” (Id., *Poesia come milizia*, in *Sia dato credito all’invisibile. Prose e saggi*, Venezia, Marsilio 2000, p. 162).

<sup>17</sup> Tripodo, *Imitabere pana canendo*, cit., p. 194.

<sup>18</sup> Giacomozzi, *Campo di battaglia*, cit., p. 71.

<sup>19</sup> Si veda anche quanto dice Raffaele Manica nella postfazione al volume di *Altre visioni*: “È per questo che il suo lessico cerca il termine anche desueto: per fermare e fissare il divenire delle cose in un cristallo atemporale, ma dove il tempo lascia segni certi della sua presenza, perfino fisici” (*Altre visioni*, cit., p. 116).

<sup>20</sup> Lettera inedita che Tripodo scrisse al poeta canadese Gilles Cyr, il quale aveva tradotto alcune sue poesie: G. Cyr, *Traduzione di cinque prose liriche di Pietro Tripodo con la collaborazione di Catalano Francis*, in *Des poètes d’Italie*, a cura di P. Ouellet, in «Liberté», 213 (giugno 1994).

# «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 siviliana, 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». <sup>1</sup> 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. <sup>2</sup> 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. <sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

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».<sup>5</sup> 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 encendidos<sup>6</sup>  
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  
riempion l'aria della piazza in ombra 5  
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,<sup>7</sup> 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 horrible<sup>8</sup>  
 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 5  
 y roja flor. El cielo  
 puro y azul. Corría  
 un aire fuerte y seco.  
 De los gruesos cordeles suspendido,  
 pesadamente, descender hicieron 10  
 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 15  
 perfectamente serio.  
 Sobre la negra caja se rompían  
 los pesados terrones polvorientos...  
 El aire se llevaba  
 de la honda fosa el blanquecino aliento. 20  
 —Y tú, sin sombra ya, duerme y reposa,  
 larga paz a tus huesos  
 Definitivamente,  
 duerme un sueño tranquilo y verdadero.

Nella terra fu chiuso una sera tremenda  
 di luglio, sotto canicolare ardenza  
 A un passo dalla tomba aperta  
 erano rose dai putrefatti petali 5  
 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 10  
 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 15  
 perfettamente seria.  
 Sopra la cassa nera si spaccavano  
 le pesanti zolle polverulente...  
 Il vento sollevava  
 da quella fossa fonda la biancastra folata, 20  
 —E tu, senz'ombra ormai, dormi e riposa,  
 grande pace alle tue ossa  
 Definitivamente,  
 dormi un sonno tranquillo e veritiero.

*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». <sup>9</sup> 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» / «ardènzà» / «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».<sup>10</sup>

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 caserones<sup>13</sup>  
 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».<sup>11</sup>

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».<sup>12</sup>

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: «quèlla-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 siempre<sup>14</sup>  
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».<sup>15</sup>

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».<sup>16</sup>

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.<sup>17</sup>

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'inarcatura, 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». <sup>18</sup>

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 / esquivia, 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,<sup>19</sup>  
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»,<sup>20</sup> 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»;<sup>21</sup> 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  
 [quiero<sup>22</sup>  
 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 pomas 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». <sup>23</sup> 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 camino<sup>24</sup>  
 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 e «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 pasan<sup>26</sup>  
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»<sup>27</sup> 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 Marcrí<sup>28</sup> e Caravaggi.<sup>29</sup> 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 todavía<sup>30</sup>  
 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, romeo,  
 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.»;<sup>31</sup> 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)».<sup>32</sup> 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 amores<sup>33</sup>  
 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,<sup>34</sup> 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

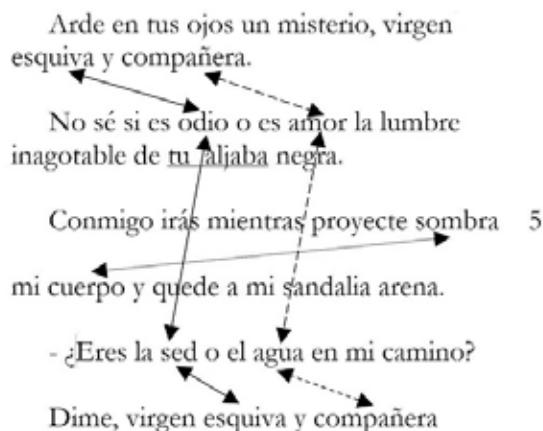
Arde en tus ojos un misterio, virgen<sup>35</sup>  
esquiva y compañera.  
No sé si es odio o es amor la lumbre  
inagotable de tu aljaba negra.  
Conmigo irás mientras proyecte sombra 5  
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.  
-¿Eres la sed o el agua en mi camino?  
Dime, virgen esquiva y compañera 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,<sup>36</sup> 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»,<sup>37</sup> 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).<sup>38</sup> 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]».<sup>39</sup>

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 tienen<sup>40</sup>  
 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<sup>41</sup>»; *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 omesso, 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». <sup>42</sup> 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*,<sup>43</sup> 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)».<sup>44</sup> 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»,<sup>45</sup> 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 poeta<sup>46</sup>  
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». <sup>47</sup> 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,<sup>48</sup>  
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»,<sup>49</sup> 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;<sup>50</sup> 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»,<sup>51</sup> 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,<sup>52</sup> / 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 vertebrata 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 «sécço», 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 accento  
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.<sup>53</sup>

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,<sup>54</sup> 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».<sup>55</sup> 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,<sup>56</sup> 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».<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 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*».<sup>59</sup> 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 allucinatorio, 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».<sup>60</sup>

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 partenza<sup>61</sup>, 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*.<sup>62</sup>

## 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.<sup>a</sup> ed., [versione 23.3 on line]: <https://dle.rae.es>.

## Note

<sup>1</sup> *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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> Si tratta del componimento numero III della raccolta *Soledades*.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> È il componimento IV di *Soledades*.

<sup>9</sup> M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos 1998, s. v.

<sup>10</sup> *A un olmo seco*, CXV componimento di *Campos de Castilla*, in A. Machado, a cura di O. Macrì, *cit.*, pagg. 390-391, v. 8.

<sup>11</sup> Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1328.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> È il XV componimento della raccolta *Soledades*.

<sup>14</sup> È il componimento XVI di *Soledades*.

<sup>15</sup> Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1333.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> «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=](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.

<sup>18</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/serrare/>; data di consultazione: 16 marzo 2020.

<sup>19</sup> Si tratta del XVII componimento di *Soledades*.

<sup>20</sup> [http://www.gdli.it/pdf\\_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI11/GDLI\\_11\\_ocr\\_930.pdf&parola=](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.

<sup>21</sup> [http://www.gdli.it/pdf\\_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI19/GDLI\\_19\\_ocr\\_824.pdf&parola=](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.

<sup>22</sup> È il componimento XX di *Soledades*.

<sup>23</sup> Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1335.

- <sup>24</sup> Si tratta del testo XXIII di *Soledades*.
- <sup>25</sup> Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1336.
- <sup>26</sup> Si tratta del componimento XXV di *Soledades*.
- <sup>27</sup> Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1336.
- <sup>28</sup> 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.
- <sup>29</sup> Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1336.
- <sup>30</sup> Si tratta del componimento XXVII di *Soledades*.
- <sup>31</sup> [http://www.gdli.it/pdf\\_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI05/GDLI\\_05\\_ocr\\_244.pdf&parola=](http://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI05/GDLI_05_ocr_244.pdf&parola=), data di consultazione: 5 aprile 2020.
- <sup>32</sup> <http://www.gdli.it/JPG/GDLI17/00062.jpg>, data di consultazione: 5 aprile 2020.
- <sup>33</sup> È il XXVII componimento di *Soledades*.
- <sup>34</sup> Si pensi al titolo della raccolta di Juan Ramón Jiménez, risalente per l'appunto alla sua fase modernista, ovvero *Jardines lejanos* del 1904.
- <sup>35</sup> Si tratta del XXIX testo di *Soledades*.
- <sup>36</sup> O. Macrì, in Machado, *Poesie*, pag. 113.
- <sup>37</sup> «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*.
- <sup>38</sup> 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.
- <sup>39</sup> O. Macrì, in Machado, *Poesie*, pag. 113.
- <sup>40</sup> Si tratta del componimento XXX di *Soledades*.
- <sup>41</sup> <https://dle.rae.es/tela?m=form>, data di consultazione: 7 marzo 2020.
- <sup>42</sup> [http://www.gdli.it/pdf\\_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI02/GDLI\\_02\\_ocr\\_396.pdf&parola=](http://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI02/GDLI_02_ocr_396.pdf&parola=), data di consultazione: 11 marzo 2020.
- <sup>43</sup> [http://www.gdli.it/pdf\\_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI13/GDLI\\_13\\_ocr\\_729.pdf&parola=](http://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI13/GDLI_13_ocr_729.pdf&parola=), data di consultazione: 13 marzo 2020.
- <sup>44</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/retablo/>, data di consultazione: 15 marzo 2020.
- <sup>45</sup> M. Moliner, *op. cit.*, s.v.
- <sup>46</sup> Si tratta del componimento LXVII di *Soledades*.
- <sup>47</sup> Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1349.
- <sup>48</sup> Utilizziamo l'edizione presente in *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*, ed. V. de Lama, Madrid, EDAF 1993, pag. 93.
- <sup>49</sup> «mirar», v. 2; «mirar», v. 5; «miréis», v. 6.
- <sup>50</sup> 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».
- <sup>51</sup> Caravaggi, *op. cit.*, pagg. 1413-1414.
- <sup>52</sup> 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.
- <sup>53</sup> Baher, *op. cit.*, pagg. 398-399.
- <sup>54</sup> 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.
- <sup>55</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/madonna/>, data di consultazione: 15 marzo 2020.
- <sup>56</sup> 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.
- <sup>57</sup> Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1460.
- <sup>58</sup> A. Machado, *Poesía y Prosa*, ed. O. Macrì, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado 1989, 4 voll.
- <sup>59</sup> Caravaggi, *op. cit.*, pag. 1435.
- <sup>60</sup> 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.
- <sup>61</sup> P. V. Mengaldo, *Arnaut Daniel nuovamente tradotto*, «Paragone», 27-29 (2000), pag. 7.
- <sup>62</sup> 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.

# ‘L’allargarsi della coscienza’, ovvero l’auto-traduzione da saggio a poesia in Malevič

Anna Belozorovich

Il rapporto tra linguaggio filosofico e quello poetico e l’intenso dialogo avvenuto tra i due nel corso dei secoli è stato oggetto di numerosissimi studi. I punti di contatto riguardano sia la natura dei due linguaggi e gli scopi che si prepongono, sia lo sguardo che entrambi rivolgono al mondo e restituiscono all’uomo, sia gli svariati casi in cui filosofi hanno scritto poesia e poeti si sono occupati di esplorare pensieri filosofici, rendendo il panorama talmente ampio da renderne impossibile un riassunto in questa sede. Tra opere recenti che si prepongono di accogliere l’ampiezza di questo campo, vorrei ricordare gli studi di Ranjan Gosh (2019), che esplora l’ambito della filosofia europea con particolare attenzione alle sue origini nell’antichità, per arrivare a comprendere la portata odierna della poesia nella filosofia e viceversa, e quelli di Alain Badiou raccolti nel volume pubblicato nel 2014 che suggerisce l’idea di una *Età dei poeti*, la quale avrebbe avuto luogo nel XX secolo per poi andare verso il declino proprio a causa dei mutamenti avvenuti nel rapporto tra la filosofia e il discorso poetico. Di grande interesse risultano le numerose opere su questo argomento di Hans-Georg Gadamer, molte delle quali raccolte nel volume pubblicato nel 1992 (Misgeld, Nicholson): nella prospettiva di Gadamer emerge con forza il dialogo con la Storia e con il tempo, ovvero la particolare posizione occupata dai singoli poeti di fronte alla parola – e il silenzio – in relazione all’epoca vissuta e sue configurazioni politiche e sociali.

Mentre le voci finora nominate si occupano prevalentemente della tradizione Europea-occidentale e affondano le proprie radici nella riflessione filosofica, uno studio di grande interesse che pone il focus sulla questione linguistica ed esplora l’ambito russo è stato portato avanti da Natalia Azarova (2010), che sostiene l’idea di una *convergenza*, caratteristica del XX secolo, tra discorsi filosofico e poetico. Secondo la studiosa, infatti, tale convergenza si esprime sul piano della ricerca dei rapporti ontologici tra l’uomo e il mondo così come di una forma di resistenza alle convenzioni linguistiche, mettendo in luce l’autorialità e il principio creativo. Per sostenere la propria analisi, Azarova illustra le caratteristiche grammaticali e sintattiche di un’ampia selezione di testi, così come i meccanismi di formazione lessicale, suggerendo che il complesso delle strategie utilizzate, nella traduzione filosofica e poetica russa, interagisca in maniera concreta con la ricezione di tali testi, che per il proprio, complessivo, rifiuto della trasparenza reclamano la rilettura e la riflessione<sup>1</sup>.

Vorrei tenere tutte queste considerazioni sullo sfondo nell’affrontare un caso specifico e a partire da un esempio concreto che riguarda il passaggio da testo filosofico a discorso poetico negli scritti di Kazimir Malevič. Mentre diversi studiosi si sono interessati alla scrittura prolifica del suprematista, che ha lasciato un’ampia opera raccolta e pubblicata, da qualche anno, nei cinque volumi a cura di Aleksandra Šatskich, sono relativamente pochi i studi che si sono interes-

sati della sua poesia, trattando quindi le forme di interazione tra quest'ultima e i testi filosofici.<sup>2</sup> L'obiettivo del presente saggio è, dunque, quello di esplorare le forme di contaminazione che nella produzione scritta di Malevič interessano i testi in versi e quelli in prosa, in particolare i trattati dedicati alle riflessioni sull'arte. Vorrei osservare alcuni passaggi in cui l'intertestualità risulta così decisa da configurarsi in una vera e propria auto-traduzione da un genere all'altro. La migrazione del pensiero è tracciabile e corrisponde spesso a una mutazione, seppure lieve, la quale può essere messa in relazione contestualmente con il piano cronologico e con il genere del testo. Questo fenomeno porta, da una parte, a riflettere sul significato dell'utilizzo di diversi generi da parte di Malevič, e dall'altra a domandarsi quale sia il ruolo specifico della poesia nell'accogliere il pensiero filosofico del suprematista.

Azarova suggerisce tre possibili vie di introduzione del lessico filosofico all'interno del discorso poetico<sup>3</sup>, di cui la prima, postmodernista, corrisponde alla libera appropriazione, generando barbarismi e dissonanze stilistiche, rendendo visibili così le eventuali citazioni e riferimenti intertestuali<sup>4</sup>; la seconda si nutre di un passaggio precedente di tali concetti filosofici attraverso la cultura di massa e il linguaggio comune, perdendo talvolta il contesto originario del concetto 'assorbito' o lasciando la possibilità di una doppia lettura<sup>5</sup>. Infine, la terza modalità vede, in partenza, il riconoscimento da parte dell'autore della stretta parentela tra i due discorsi, poetico e filosofico. Il concetto filosofico elaborato in forma poetica, qui, «estende il volume semantico del concetto filosofico e porta alla creazione di nuovi termini poetico-filosofici, rappresentati da strutture semantiche stratificate»<sup>6</sup>, e fa del termine filosofico un uso che può essere anche 'ironico'<sup>7</sup>. La forma poetica così funge da catalizzatore al significato filosofico del discorso, permettendone la ripresa e l'elaborazione successiva, ridefinendo il concetto di natura filosofica all'interno e nel corso del testo dove si propone, in analogia con il testo filosofico<sup>8</sup>. La presenza e l'uso di tale strumento può configurarsi, sostiene Azarova, come parte dell'idiostile del poeta<sup>9</sup>, rendendo possibile un'analisi della sua poetica che comprenda l'utilizzo specifico della terminologia utilizzata e dell'evoluzione del pensiero che essa accompagna.

Anticipando l'idea che la scrittura poetica di Malevič si possa configurare in quest'ultima via, vorrei ricordare, brevemente, che gran parte dei suoi scritti, raccol-

ti in ben cinque volumi a cura di Aleksandra Šatskich, sono classificabili come 'trattati', 'manifesti' o 'saggi'<sup>10</sup>, ovvero presentano una fortissima componente teorica che si colloca sotto l'idea di Suprematismo, corrente di cui lo stesso Malevič è ideatore e che promuove. Nel descrivere il lavoro teorico svolto da Malevič, Marcadè mette in evidenza come questo si configuri a tutti gli effetti come 'filosofia', e 'una filosofia' specifica, proprio perché, oltre alla riflessione sulla natura dell'universo, sul significato della vita o al pensiero sull'arte, che hanno impegnato numerosi altri artisti e pensatori, Malevič crea un sistema ontologico all'interno del quale i termini acquisiscono un'accezione specifica<sup>11</sup>. Talvolta, si tratta di concetti più complessi, resi non da un'unica parola ma da un'immagine, un'espressione che può essere letta soltanto alla luce dell'intera opera del suprematista. Inoltre, ricordiamo, a questo lessico partecipano le specifiche combinazioni di termini, che ricorrono insieme e insieme significano<sup>12</sup>. Fra questi, figurano alcuni leitmotiv che attraversano i testi teorici e si trasferiscono, in termini cronologici, nel discorso poetico, mantenendo spesso anche la prossimità con termini e immagini affini o che in origine (nel possibile testo di 'prima stesura')<sup>13</sup> occupavano quella posizione.

Possiamo esemplificare tale meccanismo attraverso tre differenti testi, composti presumibilmente a distanza di circa un anno l'uno dall'altro. Primo tra questi è la *Nota sull'allargamento della coscienza, sull'universo, sui giovani poeti* [*Записка о расширении сознания, о свете, о молодых поэтах (Zapiska o rasshirenii soznaniija, o svete, o molodych poetach)*], scritta attorno al 1916<sup>14</sup>, la cui apertura è segnata da una domanda che l'autore si pone e si porrà anche altrove:

Не знаю, уменьшилась ли земля или увеличилось сознание нашего творчества. Но знаю, что рамки искусства расширились за пределы земли. Все те, через сознание которых проходят живые токи, расширяющие сознание, должны выйти из горизонта в пространство и, вечно опускаясь по рассыпанном<u> купол<u> точек, утверждать себя.

Non so se sia rimpicciolata la terra o se sia aumentata la coscienza della nostra arte.

Ma so che i limiti dell'arte si sono allargati oltre i confini della terra.

Tutti coloro la cui coscienza è attraversata da vive

scosse elettriche, che allargano la coscienza, devono uscire dall'orizzonte verso lo spazio e, scendendo eternamente giù per la cupola di punti dispersi, affermare se stessi.<sup>15</sup>

Questo incipit contiene una serie di parole chiave e concetti che interagiscono in maniera densissima tra di loro. Tra i più significativi vi sono i seguenti:

- Rimpicciolimento della Terra [come recinto limitato della vita e del pensiero umani] VS Allargamento della coscienza
- Distacco dalla Terra / moto verso lo Spazio [fisico o mentale]
- Coscienza umana (creativa) attraversata da scosse elettriche
- Evoluzione come discesa, in un ambiente senza punti di riferimento [perché lo Spazio è anche luogo in cui le coordinate spaziali sono già state rifiutate/superate]
- La frammentazione di forme note in punti dispersi [in stretto rapporto con il concetto di *dispersione/frammentazione* [распыление (*raspylenie*)] con cui il verbo *disperdere*, in lingua russa [рассыпать (*rassypat'*)] condivide il prefisso, caro a Malevič]
- La cupola, simbolo delle architetture stabili e celebrative, delle vecchie credenze [in analogia con i «profeti del tramonto passato»<sup>16</sup>]

Tra il 1916 e il 1917, Malevič compone una delle sue poesie più monumentali, *La bocca della terra e l'artista* [*Уста земли и художник* (*Usta zemli i chudožnik*)]<sup>17</sup>, nella quale si rivolge molto spesso in seconda persona agli artisti, con l'intento dichiarato di aprire loro gli occhi e 'mostrare la retta via'. La 'bocca della terra' possiede alcune analogie con l'immagine delle 'porte', esplorata in un altro testo poetico, appartenente alla metà del 1918, *In natura esistono il volume e il colore* [*В природе существует объем и цвет* (*Vi prirode suščestvuet ob'ëm i cvet*)]<sup>18</sup>; qui, come in *La bocca della terra e l'artista*, gli artisti 'del tramonto passato' si vedono collocati di fronte a una porta costruita da loro stessi, come illusione di accesso alla natura delle cose:

Наивность. О если бы на самом деле была такая  
дверь поверьте под многотысячным напором  
лет ваших  
неустанных упоров давно всякая дверь

разлетелась  
вдребезги от одного вашего стояния у двери,  
ноги ваши  
продырявили бы землю насквозь.

Ingenuità. Oh se davvero ci fosse una porta come questa  
credete sotto la spinta millenaria della vostra instancabile  
pressione da tanto una qualsiasi porta si sarebbe spezzata  
in mille pezzi dal solo vostro stare in piedi di fronte alla porta  
i vostri piedi avrebbero bucato la terra da una parte all'altra.<sup>18</sup>

L'agonizzante attesa raccontata da questo passaggio è presente anche in *La bocca della terra e l'artista*, mentre l'immagine a chiusura di questi versi inchioda saldamente al suolo terrestre i piedi di coloro che si muovono nella direzione 'sbagliata'. Tuttavia, nella poesia che segue la terra appare personificata e la sua bocca, come una terribile bocca della verità, è capace di sedurre e inghiottire coloro che cercano l'essenziale nelle forme materiali, ovvero artisti ancora in dialogo con il passato. L'apertura di questo testo mostra evidenti analogie con il saggio, pur prendendo poi una strada differente:

Уменьшилась ли земля — или  
увеличилось наше сознание  
творить, и уход наш.  
Человек как одно из совершенных —  
земли  
есть единственным мыслителем, земля знала,  
что не сегодня  
завтра он уйдет от нее.

Si sarà ristretta la terra o accresciuta la nostra coscienza  
nel creare, e la nostra partenza.

L'uomo una tra forme perfette sulla terra - è l'unico pensatore, la terra sapeva che se non oggi domani l'avrebbe abbandonata<sup>19</sup>.

I versi di apertura lasciano diverse possibilità di interpretazione. Ad esempio, la locuzione *uchod naš* [*уход наш*, nella traduzione sopra «la nostra partenza»] potrebbe, in lingua russa, costituire un soggetto con il suo predicato verbale, leggibile quindi come «la par-

tenza è nostra". Tra i grandi temi già riscontrati nell'incipit del saggio, ritroviamo:

- Rimpicciolimento della Terra vs Allargamento della coscienza
- Distacco dalla Terra

Come ricordando un quesito precedentemente posto, e forse sempre attivo nella mente, il suprematista lo riprende senza tentare di dare una risposta e procede nella sua riflessione. La constatazione del fatto che la terra, come spazio abitato dall'uomo e dalla sua coscienza, non sia più sufficiente ad ospitarli, costituisce la premessa per il 'paradosso' presentato successivamente, ovvero che la maggior parte degli uomini-artisti ancora tentano di estrarre dalla terra tutto il materiale per il proprio lavoro, come dei minatori frustrati attorno a una vena fantasma che non offre più nulla.

Il quesito non abbandonerà il suprematista e verrà riformulato nuovamente, in un testo poetico che appartiene presumibilmente al 1918<sup>20</sup>, senza titolo:

Не знаю уменьшилась ли земля, или  
увеличилось сознание нашего  
Искусства творить.  
Но знаю, что рамки творчества расширились за  
пределы  
Горизонта земли.  
Я расстаюсь с землею, в сознание проходят  
токи  
и увеличивается разум.  
Мы выходим за горизонт к отрыву от  
земли рассыпаясь в куполе пространства  
опускаясь  
по рассыпанным точкам

Non so se è rimpicciolita la terra o aumentata la  
coscienza  
della nostra Arte nel creare.

#### Nota (ca. 1916)

увеличилось сознание нашего творчества  
[...aumentata la coscienza della nostra arte]

Nel verso immediatamente successivo, e generando un'analogia, apparente, ridondanza, il testo poetico introduce il sostantivo *Orizzonte* [*Горизонт (Gorizont)*],

Ma so, che i limiti della creazione si sono allargati  
oltre  
i confini dell'orizzonte della terra  
lo mi separo dalla terra, correnti elettriche s'infiltra-  
no nella coscienza  
e la ragione accresce.  
Stiamo andando oltre l'orizzonte verso lo stacco  
dalla  
terra disperdendoci nella cupola dello spazio scen-  
dendo giù  
per i punti dispersi<sup>21</sup>.

In questi versi, ritornano tutti i punti elaborati nella  
*Nota sull'allargamento della coscienza*:

- Rimpicciolimento della Terra vs Allargamento della coscienza
- Distacco dalla Terra / moto verso lo Spazio
- Coscienza attraversata da scosse elettriche
- Evoluzione come discesa
- Frammentazione, riduzione in polvere
- Cupola

Le somiglianze tra i due testi sono talmente forti, da rendere possibile l'analisi delle sole differenze. Vorrei dunque soffermarmi su questi primi versi per osservare tali differenze con maggiore dettaglio.

Nei primi versi, il testo poetico si arricchisce della presenza di alcuni sostantivi; il loro peso è importante, perché pur generando apparenti ridondanze, danno maggiore rilievo all'immagine prodotta. Primo tra questi è infatti *Arte* [*Искусство (Iskusstvo)*], con iniziale maiuscola, che forma un'idea indivisibile insieme al verbo *creare* [*творить (tvorit')*], sostituendo il precedente *creazione* [*творчество (tvorčestvo)*].

Nella seconda versione, infatti, la 'coscienza' viene attribuita all'arte stessa, prima che all'uomo che maneggia tale arte; l'arte sembra qui abitare l'uomo-artista ma avere una mente autonoma:

#### Poesia (1918)

увеличилось сознание нашего / Искусства творить  
[aumentata la coscienza / della nostra Arte nel creare]

nominato anche successivamente, ma qui messo nuovamente in evidenza dalla iniziale maiuscola. Mentre i 'limiti della terra' possono in parte coincidere con

il significato di 'orizzonte', ciò che il termine introduce è lo sguardo soggettivo, dal quale il concetto di orizzonte dipende. In questa nuova riformulazione, i limiti

**Nota (ca. 1916)**

*за пределы земли*  
 [oltre i confini della terra]

Lo slittamento più importante, tuttavia avviene nei due passaggi successivamente evidenziati. *La Nota sull'allargamento della coscienza* ricorreva a una costruzione relativa: la via dello Spazio, la dispersione delle forme, era auspicata a coloro che sentissero al-

**Nota (ca. 1916)**

*Все те, через сознание которых проходят живые токи...*  
 [Tutti coloro la cui coscienza è attraversata da vive scosse elettriche]

Infine, il soggetto diventa plurale; così, potremmo ipotizzare che il riferimento sia a tutti coloro che condividono la visione e l'esperienza del suprematista. È interessante collegare questo fenomeno al suggerimento di Fateeva di considerare il poeta come individuo contestualmente impegnato nell'esperienza della condizione psico-fisica e osservatore della stessa<sup>22</sup>. Non soltanto il poeta-creatore codifica l'esperienza attraverso formule ritmiche e sonore, tipiche della poesia, ma la stessa poesia è, secondo la studiosa, lo spazio creativo per eccellenza in cui tale 'sistema auto-descrittivo' si articola, predisponendo all'osservazione del proprio io e l'uso nel testo della prima persona<sup>23</sup>.

**Nota (ca. 1916)**

*Все те, [...], должны выйти из горизонта в пространство и, вечно опускаясь по рассыпанном<у> купол<у> точек, утверждать себя.*  
 [Tutti coloro [...] devono uscire dall'orizzonte verso lo spazio e, scendendo eternamente giù per la cupola di punti dispersi, affermare se stessi]

Se dunque, il 'distacco dalla terra' e l'allargamento della coscienza' presentano nella scrittura di Malevič un tema ricorrente nella seconda metà degli anni Ven-

al di fuori dei quali la coscienza si spinge sono, prima che fisici, quelli della visione disponibile, l'immagine del reale che alla mente umana è concesso di cogliere:

**Poesia (1918)**

*за пределы / Горизонта земли.*  
 [oltre / i confini dell'orizzonte della terra]

largare la propria coscienza. Il testo poetico presenta la stessa immagine ma cambia soggetto. Il fenomeno, precedentemente solo ipotizzato, ora riguarda il suprematista stesso:

**Poesia (1918)**

*Я расстаюсь с землею, в сознание проходят токи...*  
 [Io mi separo dalla terra, correnti elettriche s'infiltrano nella coscienza]

Il testo poetico ricalca inoltre il concetto di *dispersione/ frammentazione* [рассыпать, рассыпаться] (*rassypat', rassypat'sja*), dapprima collegato soltanto ai 'punti' di cui originariamente era composta la cupola. In questa seconda stesura, tra l'altro, attributo della cupola è lo spazio [купол пространства: *la cupola dello spazio (kupol prostranstva)*], suggerendo una lettura in cui 'cupola' sta per raffigurazione e contestualmente 'tempo' delle coordinate spaziali 'terrene'. La dispersione/frammentazione riguarda, qui, anche coloro che abbandonano la terra. Non sono solamente le forme solide e i concetti rigidi ad essere polverizzati e dispersi, ma anche gli attori di tale cambiamento:

**Poesia (1918)**

*Мы выходим за горизонт к отрыву от / земли рассыпаясь в куполе пространства опускаясь / по рассыпанным точкам*  
 [Stiamo andando oltre l'orizzonte verso lo stacco dalla / terra disperdendoci nella cupola dello spazio scendendo giù / per i punti dispersi]

ti, un'«immagine-ritornello visionaria»<sup>24</sup>, è importante osservare che si presentino all'interno di un tessuto semantico più denso, continuando non solamente a

ripresentarsi ma evolvendosi in riferimento al contesto.

Merita qualche riflessione anche la forma del testo, la quale può essere vista come «mediatore tra il contenuto dell'opera [...] e la coscienza del ricevente», «condizione indispensabile per la comprensione adeguata del suo contenuto, ovvero il significato che si cela dietro lo strato di significati verbali»<sup>25</sup>. Un'idea di destinatario, determinato dal genere del testo, continua a intravedersi sullo sfondo.

Tuttavia, gli esempi di produzione testuale di Malevič finora presentati ci permettono di osservare che la classificazione del testo in base al genere non è sempre univoca né immediata, persino non costante nel corso dello stesso testo. Il riconoscimento di un testo in quanto testo poetico richiede, con il complicarsi delle forme e delle ricerche, una riflessione più approfondita su quali siano le istanze della 'comunicazione' poetica. Il problema è ben posto da Kuz'min nell'affrontare il 'monoverso' [мноостих (*monostich*)], concludendo che mentre diversi criteri possono essere presi in considerazione (lo schema grafico del testo, il ritmo generato dalla disposizione dei versi, la condensazione di significati possibile grazie alle precedenti), nessuno di questi da solo esaurisce la definizione o ne permette una univoca per il genere del testo<sup>26</sup>.

È altrettanto interessante osservare che il periodo in cui Malevič compone i testi sopra riportati viene riconosciuto come momento di 'rottura' nella tradizione poetica, che ha spinto moltissimi autori non soltanto a sperimentare al di fuori dagli schemi della poesia sillabo-tonica ma anche a riscrivere testi precedenti, non sempre poetici, nel tentativo di andare incontro alle nuove concezioni<sup>27</sup>. La distinzione tra 'ritmo' e 'metro' diventa cruciale alla fine del XIX e inizio del XX secolo e il problema di disporre gerarchicamente i due parametri ha coinvolto i poeti di quel periodo, prima in Europa e poi in Russia<sup>28</sup>. Pur non inserendosi formalmente tra i poeti della propria epoca, Malevič sembra abbracciare queste tendenze e incorporarle nell'espressione poetica senza commentarla o descriverla nei propri versi: paradossalmente, la 'dispersione' o decostruzione che auspica per le arti, è rappresentata dall'evoluzione formale della sua espressione testuale. I canoni della poesia sillabo-tonica, in Malevič, non sono solamente rifiutati: essi non sembrano essere mai stati presi in considerazione. La sua idea di ritmo, invece, è molto sviluppata e accoglie in sé ciò che Meschonnic definisce «l'organizzazione stessa del senso del discor-

so», e, nei casi presentati rivela come «anche là dove il senso delle parole apparentemente non è modificato, [...] trasforma il modo di significare»<sup>29</sup>. Questo pensiero viene ribadito anche da Gadamer quando sostiene che nella complessa a forse inscindibile interazione tra le due forze, «il moto della lettura e il moto del suono», entrambe cooperano al significato in una maniera che non sopravvive all'isolamento dei differenti piani<sup>30</sup>. L'allontanamento da una metrica classica non limita le possibilità di pensare il ritmo, semmai moltiplica gli elementi che si prestano a osservazione. Citando Beda il Venerabile, Buffoni sottolinea che «il ritmo può esistere senza il metro» non viceversa, diventando così il ritmo stesso un linguaggio<sup>31</sup>. Il 'ritmo', come osserva Vygotskij, può essere dato proprio dal discostamento dal sistema metrico convenzionale, perché rappresenta ciò che genera la tensione emotiva del testo, ciò che, in ultima istanza, lascia il proprio segno sul lettore<sup>32</sup>.

Nella scelta di disporre il pensiero in forma del verso, potremmo osservare brevemente i punti di 'rottura' che vengono introdotti negli esempi citati. In entrambi i testi poetici, il verbo *creare* [творить (*tvorit'*)] si colloca nel verso successivo, generando una possibile doppia lettura. In *La bocca della terra e l'artista*, in particolare, il primo verso termina con «увеличилось наше сознание» [«accresciuta la nostra coscienza»]: l'effetto temporaneo è quello di frase autonoma, alla quale il lettore non prospetta ulteriori sviluppi. Qualcosa di analogo accade con il terzo verso della poesia del 1918, dove «рамки творчества расширились за пределы» [«i limiti della creazione si sono allargati oltre»] nulla anticipa sulla misura che verrà indicata. Ad essere aggiunto al verso successivo è il termine concreto che funge da limite: l'orizzonte della terra. Entrambi gli esempi sono rappresentativi dell'uso energico che Malevič fa dell'enjambement, strumento della pausa e generatore di tensione anche e soprattutto nel verso libero<sup>33</sup>. Pure in assenza di rima o di una metrica definita, lo scatto da un verso all'altro genera continuamente l'effetto di una rivelazione, dell'ultimo dettaglio necessario alla comprensione d'insieme. La potenza *trascendente* dell'enjambement<sup>34</sup> sembra essere profondamente sentita da Malevič-poeta e canalizzata nella stessa direzione del messaggio verbale.

Ritornando sulla questione del genere, i testi qui presentati riprendono le classificazioni operate nell'ampissimo lavoro a cura di Šatskich disposto nei cinque

volumi già nominati: quelle presentate come poesie e quelli definiti note, manifesti o saggi ne ricalcano la classificazione ma talvolta si sovrappongono. Gli scritti di Kazimir Malevič possiedono forse come uniche caratteristiche ‘fisse e affidabili’ quelle di rientrare nella definizione di testo per Lotman, ovvero: l’espressività, che svela quel testo come incarnazione materiale di un certo sistema, una delimitazione, che «svela al lettore che egli ha a che fare con un testo» e l’organizzazione interna, che definisce il testo in ‘complesso strutturale’<sup>35</sup>. Al di fuori di questi ampissimi criteri e delle osservazioni localizzate che si possono fare sui singoli componenti, vorrei suggerire che l’individuazione di una differenza fondamentale nello stile della scrittura tra i testi in prosa e quelli in poesia di Malevič non è semplice. L’enjambement prima nominato (insieme a molti altri strumenti che determinano il ritmo del testo e ne scandiscono la lettura) può essere osservato anche nei testi formalmente classificati come prosa<sup>36</sup>. Dalle varie immagini di manoscritti disponibili nei volumi a cura di Šatskich emerge una scrittura dal rapporto particolare, spesso imprevedibile con i margini della pagina. Un andamento talvolta ascendente della grafia, associata, nella grafologia Morettiana, a una mente «in continua ricerca di conoscere e scoprire» e all’esaltazione<sup>37</sup>, si stende per blocchi, combinandosi a scarabocchi e schizzi.

Non dobbiamo, infatti, dimenticare che un apporto significativo che il testo poetico può dare al contenuto filosofico è rappresentato proprio dalla sua organizzazione grafica. Secondo Azarova, l’andamento verticale dei versi può costituire un sostegno alla rappresentazione del concetto teorico, oltre che alla sua relazione con altri, all’interno dello stesso testo/pensiero. Tale verticalità del testo poetico è, per la studiosa, l’analogo della dimensione soggettiva del testo filosofico, ovvero lo spazio dinamico che permette di svelare il termine o il concetto nelle sue interazioni e manifestazioni<sup>38</sup>. Osservando i testi sopra rappresentati in maniera verticale, riconosciamo, oltre che la ripetizione di concetti, un ordine di esposizione che tende a restare invariato. Vorrei suggerire che tale ripetitività della disposizione trova riscontro nelle osservazioni di Azarova suggerendo, contestualmente, una possibile interpretazione per l’analogia insolita tra discesa ed evoluzione: mentre, da una parte, la scala può essere legata all’immaginario massonico, di cui diversi studiosi riconoscono la traccia in Malevič<sup>39</sup>, la sua anatomia è riscontrabile nel-

lo stesso testo scritto, nell’azione di scrivere, che possiede per sua natura un andamento discendente. In questa lettura, il testo stesso rappresenta lo spazio di evoluzione e la stesura del testo costituisce il percorso che si muove verso la scoperta, reso più dinamico dalla versificazione.

È possibile, tuttavia, classificare in maniera definitiva i diversi testi di Malevič in generi distinti? Tenendo conto di quanto finora esposto, vorrei suggerire che la ‘poesia’ sia, per Malevič, riconducibile – prima ancora che agli strumenti formali utilizzati – al testo nel quale un dato pensiero o immagine trova lo spazio per la propagazione, lo sviluppo, la rielaborazione. Richiamando, quindi, l’analisi di Azarova, sarebbe la forma poetica ad agevolare l’‘estensione del volume semantico’, a fungere da suolo fertile per la ricerca filosofica. Più di ogni strumento artistico, secondo Gadamer, la poesia realizza la funzione della parola, offrendole l’espressione massima delle sue potenzialità<sup>40</sup>; «la parola poetica trova il significato»<sup>41</sup> e Malevič sembra condividere questa posizione, rendendone testimonianza attraverso l’uso che fa del verso e il modo in cui esso interagisce con il suo testo in prosa. La scrittura poetica di Malevič è il luogo in cui, in maniera più fluida dei testi teorici, si intrecciano immagini simboliche e i significati figurati, che permettono alla coscienza di ‘allargarsi’. La poesia, dunque, non servirebbe a Malevič per promuovere e argomentare concetti nuovi, ma per fornire ai concetti più cari uno spazio vitale, un ambiente verbale in cui significare con una vibrazione più intensa.

## Bibliografia

- Azarova N. M., 2010, *Jazyk filosofii i jazyk poezii – dvizhenie navstreču (grammatika, leksika, tekst)*, Gnosis/Logos, Moskva.
- Azarova N. M., 2008, *Filosofskaja terminologija v poetičeskom tekste XX veka*, Vestnik tambovskogo universiteta”, Vol. 5, n.61, “Gumaniternye Nauki”, Tambov, pp. 269-304.
- Badiou A., 2014, *The Age of Poets, and other Writings on Twentieth-Century Poetry and Prose*, Verso, New York.
- Belozorovitch A., 2015, *La mia nuova via* in K. Malevič, *Poesia*, Lithos, Roma, pp.145-148.
- Beltrami P. G., 2012, *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, Bologna.
- Buffoni F. (a cura di), 2002, *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Marcos y Marcos, Milano.
- Fateeva N. A., 2017, *Poezija kak filologičeskij diskurs*, Jazyki slavjankoj kul’tury, Moskva.
- Ferraro A., Grutman R. (a cura di), 2016, *L’Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris.
- Gadamer H-G., 2002, *On the Truth of the Word*, «Symposium» Vol.6, n.2, pp. 115-134.

Gasparov M. L., 1995, *Belyj-stichoved i Belyj-stichtvorec in Izbrannye stati'i: O stiche, o stichach, o poetach*, NLO, Moskva, pp. 90-103.

Ghosh R., 2019, *Philosophy and Poetry. Continental Perspectives*, Columbia University Press, New York.

Kuz'min D., 2016, *Russkij monostich. Očerki istorii i teorii*, NLO, Moskva.

Lawler, J. G., 1978, *Enjambement: A Structure of Transcendence* in «College English», Vol.39, N.6, pp. 725-737.

Leont'ev D. A., Emeljanov G. A., 2015, *Vklad poetičeskoj formy v vosprijatie stichtovorenij: issledovanija na materiale parodij i perevodov*, in Ju. B. Orlickij, D. A. Leont'ev, G. V. Ivančenko, *Poezija. Opyt mezhdisciplinarnogo analiza*, Smysl, Moskva, pp. 352-384.

Lotman Ju. M., 2002 [1972], *La struttura del testo poetico*, trad. E. Bazzarelli, E. Klein, G. Schiaffino, Mursia, Milano.

Malevič K., 2015, *Poesia*, Lithos, Roma.

Malevič K. S., 2004, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*, Vol. 5, *Proizvedenija raznyh let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, po zija*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva.

Malevič K. S., 2003, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*, Vol. 4, *Traktaty i lekcii pervoj poloviny 1920-ch godov*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva.

Malevič K. S., 2000, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*, Vol. 3, *Suprematism. Mir kak bezpredmetnost' ili večnyj pokoj*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva.

Malevič K. S., 1998, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*, Vol. 2, *Stat'i i teoretičeskije sočinenija opublikovanye v Germanii, Pol'she i na Ukraine. 1924-1930*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva.

Malevič K. S., 1994, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*, Vol. 1, *Stat'i, manifesty, teoretičeskije sočinenija i drugije raboty. 1913-1929*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva.

Malevič K., 2015, *Poesia*, trad. A. Belozorovitch, Lithos, Roma.

Marcadé J-C., 2003, *Malevich, Painting and Writing: on the Development of a Suprematist Philosophy*, in M. Drutt (a cura di), *Kazimir Malevich, Suprematism*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, pp. 32-43.

Meschonnic H., 1999, *Poétique du traduire*, Verdier Poche, Paris.

Misgeld D., Nicholson G., 1992, *Hans-Georg Gadamer on Education, Poetry and History: Applied Hermeneutics*, SUNY Press, New York.

Orlickij Ju. B., D. A. Leont'ev, G. V. Ivančenko (a cura di), 2015, *Poezija. Opyt mezhdisciplinarnogo analiza*, Smysl, Moskva.

Palaferrri N., 2010, *Dizionario grafologico morettiano*, Libreria "G. Moretti", Urbino.

Petrova Y., *Malevich's Suprematism and Religion* in M. Drutt (a cura di), *Kazimir Malevich, Suprematism*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003, pp. 88-95.

Šatskich A. S., 2004, *Kazimir Malevič: volja k slovesnosti*, in K. S. Malevič, *Proizvedenija raznyh let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, po zija*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva, pp. 11-30.

Šatskich A. S., 2004, *Kommentarii i primečanija*, in K. S. Malevič, *Proizvedenija raznyh let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, po zija*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva, pp. 467-582.

Torop P., 2010 [1995], *La traduzione totale*, trad. B. Osimo, Hoepli, Milano.

Turčin V. S., *Metamorfozy form u Maleviča in Obraz Dvadcatogo... v Prošlom i nastojaščem*, Moskva, Progress-Tradicija, 2003.

Vygotskij L. S., 1986, *Psichologija iskusstva*, Iskusstvo, Moskva.

## Note

<sup>1</sup> Azarova 2010, p.11.

<sup>2</sup> Oltre quelli citati nel corso dell'articolo, possiamo ricordare alcuni altri studi dedicati alla scrittura di Malevič. Dell'ampia bibliografia disponibile, numerose pubblicazioni si interessano all'uso del linguaggio e della parola da parte del suprematista (Bowlit J., *Kazimir Malevich and the Energy of Language*, in: J. D'Andrea (a cura di), *Kazimir Malevich. 1878-1935*, Los Angeles, The Armand Hammer Museum of Art and Culture Center 1990, pp. 179-187; Glanc T., *Slovo i tekst Kazimira Maleviča in Blokovskij Sbornik XIII: Russkaja kul'tura XX veka: metropolija i diaspora*, Tartu, Kafedra ruskoj literatury tartuskogo universiteta 1996, pp.93-100; Šatskich A.S., *Slovo Kazimira Maleviča* in: K.S.Malevič, *Stat'i, manifesty, teoretičeskije sočinenija i drugije raboty. 1913-1929*, a cura di A. S. Šatskich, Moskva, Gileja 1994, pp. 9-18).

Diversi altri studi riguardano indirettamente l'uso della parola scritta nell'affrontare il pensiero suprematista (es., numerosi saggi raccolti nel volume Marcadé J-C. (a cura di), *Malévitch Cahier 1, recueil d'essais sur l'oeuvre et la pensée de K.S.Malévitch*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983; Drutt M. (a cura di), *Kazimir Malevich, Suprematism*, New York, The

Solomon R. Guggenheim Foundation 2003); Marcadé J-C., *Qu'est-ce que le Suprematisme?* in M. Malévitch, *La lumière et la couleur: testes inédits de 1918 à 1926*, trad. J-C. Marcadé e S. Siger, Lausanne, L'Age d'Homme 1981, pp. 7-36) e nell'approfondirne gli aspetti filosofici (es., Padrta J., *Le monde en tant que sans-objet ou le repos éternel. Essai sur la précarité d'un projet humaniste* in: J-C. Marcadé (a cura di), *Malévitch Cahier 1, Recueil d'essais sur l'oeuvre et la pensée de K.S.Malévitch*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983, pp.133-183 ; Shatskich A.S., *Organika filosofovskogo arhitektona* in: K.S., Malevič, *Traktaty i lekcii pervoj poloviny 1920-ch godov*, a cura di A. S. Šatskich, Moskva, Gileja 2003, pp. 7-24).

Vi sono interessanti analisi dei collegamenti tra l'opera scritta e quella pittorica di Kazimir Malevič (es., Marcadé J-C., *K.S. Malévitch, du 'Quadrilatère noir' (1913) au 'Blanc sur blanc' (1917). De l'éclipse des objets à la libération de l'espace* in J-C. Marcadé (a cura di), *Malévitch Cahier 1, Recueil d'essais sur l'oeuvre et la pensée de K.S.Malévitch*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983, pp. 111-119 ; Šatskich A.S., *Malevič posle zhyvopisi* in: K.S.Malevič, *Suprematism. Mir kak bezpredmetnost' ili večnyj pokoj*, a cura di A. S. Šatskich, Moskva, Gileja 2000, pp. 7-68).

Infine, sono stati esplorati i collegamenti tra il pensiero filo-

- sofico di Malevič e la poesia di Chlebnikov (es., Crone R., *A propos de la signification de la Gegenstandslosigkeit chez Malévitch et son rapport à la théorie poétique de Khlebnikov* in: J-C. Marcadé (a cura di), *Malévitch Cahier 1, Recueil d'essais sur l'oeuvre et la pensée de K.S.Malévitch*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983, pp. 45-75) e approfondimenti specifici sulla sua poesia (es., Marinova M., *Malevich's Poetry: a 'Wooden Bicycle against a Background of Masterpiece'?*, in: *Slavic and East European Journal* (SEEJ) 48/4 (2004), pp. 567-592).
- <sup>3</sup> Azarova 2008, pp. 300-302; 2010, pp. 273-317.
  - <sup>4</sup> Azarova 2010, pp. 273-277.
  - <sup>5</sup> Azarova 2010, pp. 277-290.
  - <sup>6</sup> Azarova 2010, p. 290. Traduzione mia.
  - <sup>7</sup> Ivi, p. 291. Per esemplificare quest'ultimo fenomeno, la studiosa pone particolare attenzione sulla poetica di Gennadij Ajgi.
  - <sup>8</sup> Ivi, pp. 291-295.
  - <sup>9</sup> Ivi, pp. 297-317.
  - <sup>10</sup> Malevič 1994, 1998, 2000, 2003, 2004.
  - <sup>11</sup> Marcadé 2003, p.35.
  - <sup>12</sup> Azarova 2008, p.296.
  - <sup>13</sup> Torop 2010, pp.115-116.
  - <sup>14</sup> Malevič 2004, pp.33-38. Il saggio viene datato da Chardžiev al 1916, mentre Šatskich suggerisce un arco di tempo più ampio, ovvero dal 1916 al 1918 (Šatskich 2004, *Kommentarii i primečanija*, p.467).
  - <sup>15</sup> Malevič 2004, p.33. Traduzione mia.
  - <sup>16</sup> L'espressione è presente nella poesia Меня распряли бранными словами [Sono stato crocefisso con parole ingiuriose], disponibile in traduzione con testo a fronte in Malevič 2015, pp. 140-141.
  - <sup>17</sup> Il testo viene datato da Chardžiev al 1916, mentre Šatskich suggerisce il 1917 (Šatskich, 2004, *Kommentarii i primečanija*, pp.574-575).
  - <sup>18</sup> Malevič 2015, pp.110-111.
  - <sup>19</sup> Malevič 2015, pp.126-137.
  - <sup>20</sup> Šatskich 2004, *Kommentarii i primečanija*, p. 578.
  - <sup>21</sup> Malevič 2015, 124-125. Come conseguenza dell'analisi qui

- presentata, rispetto alla traduzione disponibile nel volume il passaggio presenta la sostituzione del termine 'consapevolezza' con 'coscienza'.
- <sup>22</sup> Fateeva 2017, p.24.
  - <sup>23</sup> Fateeva 2017, pp.23-51.
  - <sup>24</sup> Šatskich 2004, *Kommentarii i primečanija*, pp. 467, 578.
  - <sup>25</sup> Leont'ev, Emel'janov, 2015, p. 353. Traduzione mia.
  - <sup>26</sup> Kuz'min 2016, pp. 6-7.
  - <sup>27</sup> Gasparov 1995, p. 90.
  - <sup>28</sup> Ivi, pp.91-92.
  - <sup>29</sup> Meschonnic 1999, p.102.
  - <sup>30</sup> Gadamer 2002, p.128.
  - <sup>31</sup> Buffoni 2002, pp.9-12.
  - <sup>32</sup> Vygotskij 1986, pp. 272-274.
  - <sup>33</sup> Beltrami 2012, pp.17-30.
  - <sup>34</sup> Si riprende volutamente il termine utilizzato da Lawler (1978), che propone una lettura di tale strumento anche in analogia alla tensione e all'attesa associate all'unione sessuale.
  - <sup>35</sup> Lotman 2002, pp.67-69.
  - <sup>36</sup> Un brevissimo esempio può essere rappresentato una nota scritta da Malevič presumibilmente nel 1918 e che costituisce un appunto per una lettera, successivamente redatta e inviata, a Geršenzon. Il testo presenta un carattere ibrido, con un'apertura 'versificata', che gradualmente si trasforma in prosa. Il contenuto completo è disponibile in Malevič 2004, pp. 89-91, insieme all'immagine del manoscritto originale (p.90). Šatskich suggerisce la datazione a primavera del 1918, in base all'ortografia utilizzata e alle tematiche discusse (Šatskich 2004, *Kommentarii i primečanija*, p.485). Mentre i temi elaborati in questa nota possono essere messi in relazione con una fase specifica della corrispondenza tra Malevič e Geršenzon, la lettera che sarebbe stata redatta sulla base di questi appunti non è disponibile. Una traduzione parziale del testo è disponibile in Malevič 2015, p.171.
  - <sup>37</sup> Palaferri 2010, pp. 68-69, 110.
  - <sup>38</sup> Azarova 2010, pp. 245-250.
  - <sup>39</sup> Petrova 2003; Turčin 2003.
  - <sup>40</sup> Gadamer 2002, pp. 132-133.
  - <sup>41</sup> Ivi, p.130. Corsivo nel testo.

# Recensioni

a cura di ANTONELLA FRANCINI Syracuse University (Poesia statunitense), GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese), FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

**ROBERT LOUIS STEVENSON, *Canti di viaggio***, Pisa, Edizioni ETS, 2019, pp. 144, € 12.00



La fama di Robert Louis Stevenson non riposa certamente sulla sua produzione poetica, spesso nota solo ai suoi più devoti lettori e nella maggior parte dei casi limitatamente alle rime per bambini. Il titolo stesso della sua principale raccolta di poesie, *Underwoods (Sottobosco)*, dice di come fosse una produzione consapevolmente minore, nata all'ombra delle opere principali. Ciononostante, si tratta di una porzione della sua opera che, pur secondaria per proporzioni e successo, non è per questo meno ricca di quel fascino benevolo e allo stesso tempo severo che caratterizza altre opere dell'autore.

*Canti di viaggio (Song of Travels)*, pubblicata l'anno successivo alla morte di Stevenson nell'edizione completa delle opere che gli venne tributata, fu la quarta silloge dell'autore, dopo *A Child's Garden of Verses*, al già citato *Underwoods* e a *Ballads* e mostra bene la tavolozza di temi e forme dell'autore. «Il mondo» dice una delle poesie di questa raccolta «ha posto per amore e morte, per rugiada e tuono» (115), e pare che Stevenson si sia proposto di dar spazio nella sua scrittura a una medesima

tensione fra estremi complementari. Da un lato il tuono, la dimensione del ruvido vitalismo che fa eco alla gagliarda mascolinità che Stevenson venerava in Walt Whitman e che si declina qui nel topos del viandante che calca il sentiero, solitario e spensierato: «Il cosmo, mia aperta dimora, / attraverserò, straniero testardo: / la strada sarà la mia signora / e lo sguardo lucente dell'azzurro» (15). Dall'altro lato la rugiada, lo sguardo affettuoso che si posa su oggetti e paesaggi e li fa risplendere di una luce soffusa con quella gentilezza del tono, giustamente rimarcata anche nell'introduzione all'edizione di Alessandro Agostinelli, che porta l'autore ad assimilare la «gloria del lavoro paziente del poeta» (64) col gesto quotidiano della scrematura del latte.

La prima componente, quella virile e vitalista, venne esaltata e interpretata in modo particolarmente enfatico dal musicista Ralph Vaughan William, che compose un ciclo di canzoni per baritono su testi tratti dalle poesie di Stevenson e raccolti sotto lo stesso titolo della raccolta. Il riferimento alla musica è del resto una componente già di primo piano nelle poesie stesse, alcune delle quali vennero modellate su brani tratti sia dal repertorio classico, come nel caso di *Ditty (Motivetto)*, ispirata a Bach, sia dalla musica popolare, della quale conservano una leggerezza facile ma non meccanica. La seconda componente si palesa invece nelle poesie di amore e, con particolare intensità, nelle descrizioni dei paesaggi visitati, che spaziano dalle colline scozzesi e dai passaggi urbani londinesi alle isole del Pacifico nelle quali Stevenson trascorse i suoi ultimi anni e dove vennero scritte la maggior parte di queste poesie. Uomo colmo di contraddizioni, e che da queste ricavava lo stimolo della sua creatività, l'accostamento fra questi paesaggi dell'anima genera a volte una liricità satura di nostalgia che è una delle componenti più affascinanti della raccolta. In *A S. C.*, una poesia indirizzata all'editore delle sue opere Sidney Colvin, la notte sulla spiaggia pacifica

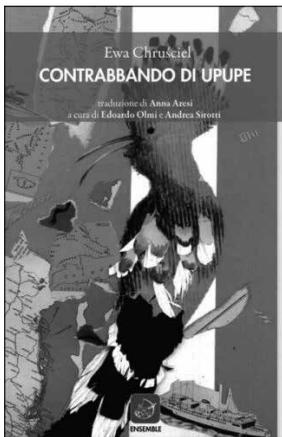
si giustappone alle notturne strade vuote e illuminate londinesi. Il poeta immagina l'amico, che lavorava presso il British Museum, passare di fronte alle statue votive provenienti dalle stesse isole in cui si trovava in quel momento, «gli dèi nomadi dell'isola, macchiati di fumo, / siedono adesso inadorati, rozzo monumento / di fedi dimenticate e popoli ignoti» (89) e si riflette su di esse un moto uguale e contrario della nostalgia: «Non meno lontani dal loro santuario ancestrale, / così distanti, così stranieri, i tuoi amici / vagano, esuli nel corpo, non nella mente» (89).

A queste due dimensioni si affianca un tono più cupo, che trova espressione nelle poesie ispirate a una religiosità drammatica. Così *Mater Triumphans* mostra un bambino «frastornato di sogni e di latte» sul petto della madre che dovrà «assaggiare il colore della vita e i suoi lati oscuri», mentre la meditazione di *Se questa fosse fede* si volge a domandarsi se il sentimento religioso possa trovare il suo minimo e il suo vertice nel «sentire, nel nero della palude / e nel fango stagnante, / vene di gloria e di fuoco / rincorrersi e penetrare e riaffiorare / e ovunque un segreto proposito di gloria [...] con il solo sollievo di questa piccola speranza spezzata, / che in qualche modo ciò che è giusto è giusto / e dalle asperità fiorirà la dolcezza» (61).

La traduzione della raccolta, opera di Luigi Marfé, si muove intelligentemente fra fedeltà semantica e musicale. Da un lato viene in larga parte mantenuta la corrispondenza lessicale, grammaticale e di scansione delle strofe, scelta obbligata nel caso di una edizione con testo a fronte. Dall'altra c'è la volontà di mantenere la musicalità delle poesie originarie, musicalità sia di ritmo sia di rima, spesso semplice nel suo ricalcare i moduli popolari ma senza scadere nell'effetto filastrocca, difficile equilibrio che Marfé riesce a far rivivere anche in traduzione.

(Federico Bellini)

**EWA CHRUSCIEL,**  
**Contrabbando di upupe,**  
**traduzione e introduzione**  
**di Anna Aresi,** Edizioni  
 Ensemble, Roma 2019, pp.  
 189, € 16.



L'upupa è per noi quell'«ilare uccello calunniato / dai poeti» che nel suo primo libro Montale riscatta dalla lugubre fama di abitante della notte e nunzio di malaugurio. Ewa Chrusciel, poetessa bilingue polacca e statunitense, espande l'immagine montaliana e fa volare questo buffo uccello con cresta e piumaggio multicolore oltre la tradizione culturale occidentale per esplorare la simbologia che incarna nella Bibbia ebraica, messaggera parlante del re Salomone alla regina di Saba, nella poesia mistica sufi, nella cultura dell'est europeo e in Medio Oriente, dove è diventato l'emblema nazionale di Israele nel 2008 ed è, allo stesso tempo, il simbolo dell'esilio per i palestinesi.

Uccello mitico e misterioso che annuncia la primavera, portatore di messaggi di morte e di pace, in questo secondo libro in lingua inglese di Chrusciel l'upupa è anche l'alter ego della scrittrice e l'immagine totem di chi, come lei, si muove fra più lingue e culture, di tutti coloro che hanno attraversato le frontiere per loro volontà o spinti dalle circostanze. «The hoopoe's wings beat under my blouse. The sound *udud udud udud* is tearing from my nipples (...) *Upupa epos* (...) It is you who takes me across ocean, just as he once took all the world'd birds on a pilgrimage to Simurgh» («Le ali dell'upupa mi sbattono sotto la maglia. Il suono *huphuphup*

*huphuphup* mi trasuda dai capezzoli (...). *Upupa epos* (...) Sei tu che mi porti di là dell'oceano, così come lei una volta portò tutti gli uccelli del mondo in pellegrinaggio al Simurgh», si legge nella prima pagina di questo poemetto che subito lega la storia personale dell'autrice migrante alla mitologia e alla scrittura poetica citando Simurgh, metafora di Dio e della conoscenza in un'opera del poeta medievale persiano Farīd al-Dīn 'Aṭṭār.

Ma *Contrabbando di upupe* non è un libro strettamente autobiografico nonostante gli episodi e gli aneddoti che riguardano la vita di Chrusciel a Cracovia prima del suo trasferimento negli Stati Uniti, dove insegna scrittura creativa nel New Hampshire, e nonostante i racconti dei suoi continui viaggi da un paese all'altro portandosi dietro pezzi della sua patria d'origine: una salsiccia sottovuoto, i *pie-rogi* di suo padre, il *bigos* preparato per lei dalla nonna, oggetti e ricordi. Piuttosto, è un racconto in versi sulla migrazione popolato da una folla di esseri umani in movimento di cui lei è parte: «We take the turf with us. We take the dirt with us. We smuggle mortality. We smuggle the dust. We carry the clay. We make the words out of little clumps of earth (...) The turf is soaked with the metaphors of our country» («Portiamo con noi la zolla. Portiamo con noi la terra. Contrabbandiamo mortalità. Contrabbandiamo la polvere. Portiamo l'argilla. Facciamo le parole da piccoli grumi di terra (...) La zolla è inzuppata delle metafore della nostra patria»). Come l'upupa di 'Aṭṭār, Chrusciel ci guida verso epoche e luoghi diversi per esplorare la complessa identità di ogni migrante e la fragilità dei confini geografici, linguistici e culturali. E lo fa riformulando in senso positivo la parola *contrabbando*, che per Chrusciel non significa violare le leggi doganali o attività illecite, bensì il principio stesso della civiltà umana, fatta di contaminazioni di culture, traslochi da una terra all'altra portando nel proprio bagaglio quel quid che caratterizza ogni cultura o individuo, invisibile ai vari check point di frontiera. «We are hordes of Tartar cheeks, the ruthless blood of ancestors (...) The most fantastical truths can be smuggled only through the windy labyrinths of our body's cavities» («Siamo orde di zigomi tartari, il sangue spietato di antenati (...). Le verità più fantastiche si possono con-

trabbandare solamente nei labirinti ventosi delle cavità dei nostri corpi»), scrive in un passo ispirato a *Il Milione* di Marco Polo, uno dei tanti sottotesti che tramano il libro, il quale è anche un breve catalogo di celebri 'contrabbadiere' che coi loro scritti e le loro opere hanno creato una rete di corrispondenze, affinità e influenze nella storia del mondo a cominciare da Adamo e Eva, 'spacciatori fraudolenti' del mito fondante della cristianità. I disegni nelle grotte di Lascaux contrabbandavano «l'eccesso»; Joyce era «un contrabbandiere di identità»; Noè contrabbandò i sacramenti e, fra tanti animali, anche la sula dai piedi azzurri ora ricollocata alle Galapagos perché il vero contrabbandiere «smista il suo bottino».

Contrabbandieri sono anche i polacchi «giusti» di Cracovia che durante la seconda guerra mondiale nascosero gli ebrei nelle loro case, i cui nomi formano un'intera poesia seguita dal suo doppio, il testo che elenca i salvati. Noi, oggi, grazie a questi passaggi 'illeciti' contrabbandiamo, ad esempio, le lettere che Emily Dickinson chiese di bruciare dopo la sua morte.

La serie intitolata *Ellis* racconta in quattordici testi le vicende di milioni di immigrati giunti negli Stati Uniti attraverso il porto di Ellis Island con una selezione di documenti esemplari raccolti nei musei dell'immigrazione per testimoniare cosa 'contrabbandassero' quelle folle di disperati insieme alle loro lacrime e alle loro speranze. Ognuno dei tanti oggetti presenti in queste liste sono carichi di significato e compongono, per metonimia, un immenso patrimonio di culture, arricchito dall'evocazione di musiche e strumenti tipici di ognuna delle etnie che Chrusciel cita e dai libri che alcuni avevano o avrebbero scritto. Fra loro (*Ellis II*) c'è anche Albert Sabin, «un poveraccio di Bialystok [che] porta un virus vivente», il vaccino della polio, e c'è anche Khalil Gibran, che porta con sé «il virus della poesia». *Ellis IX* e *Ellis XI* riproducono le spietate leggi sull'emigrazione in America tra il 1794 e il 1917 e le arbitrarie decisioni di un commissario che rimanda indietro chi non aveva in tasca almeno 25 dollari. Libro fin troppo attuale, *Contrabbando di upupe* ci ricorda che la porta di ogni aeroporto «hangs ajar through which ghosts and solid apparitions will sneak out and march

like little soldiers into new frontiers» (« è socchiusa e da lei sgattaioleranno fantasma e solide apparizioni che marceranno come soldati verso nuove frontiere». Ci ricorda che la memoria di chi l'oltrepassa è più forte della presenza fisica.

Chruściel tesse la trama di un arazzo, come è stato scritto, privilegiando la prosa poetica nei molti frammenti di varia misura in cui esplora il significato di contrabbando e upupa: proprio queste due parole ripetute ossessivamente - come i verbi *to carry* e *to take*, il riapparire di molti uccelli, oggetti e frasi da un punto

all'altro del libro - creano originali richiami ritmici. Alla prosa si alternano poesie dalla forma tradizionale, preghiere e litanie che fanno da contrappunto lirico al tema. *Litany of Confiscation* è, ad esempio, un elenco di oggetti confiscati all'aeroporto JFK nel 2009 ai quali chiede ironicamente di proteggere chi porta la propria invisibile *upupa* oltre confine: «Animal Head of Unknown Origin - defend us (...) Belts - embrace us / Bird Nest - root us / Bird Corpse - spare us...» («Testa animale di ignota origine - difendici (...) Cinture - abbracciateci / Nido d'uccello - radicaci /

Cadavere d'uccello - risparmiaci...»).

Contrabbandiera lei stessa di lingue e culture (Chruściel è anche traduttrice), infine ci avverte che «[t]here is no progression without the hoopoe» ([n]on c'è progressione senza l'upupa) e «[s]muggling is translation (...) It is - for those who are unable to let go - nesting in two places at once» («Il contrabbando è traduzione (...) È - per quelli incapaci d'arrendersi - il nidificare in due posti allo stesso tempo».

(Antonella Francini)

**BEN BOREK, *Sissy*,**  
Norwich, Boiler House Press  
2019, pp. 270, £12.99



Ben Borek's new verse novel, *Sissy*, is remarkable. That's the easiest part of this review. The difficulty comes in trying to sum up its remarkable qualities. Those who have read his earlier novel, *Donjon Heights* (2007), and the canto he contributed to *A Modern Don Juan* (2015), will already know his technical dexterity (skillfully handled Onegin stanzas in the novel, ottava rima stanzas in the latter work), and his outlandish inventive powers. These two gifts are on full display in *Sissy*; the six-line pentameter stanzas, with their tight rhyming pattern, seem to stimulate rather than constrain his over-brimming imagination.

The story-line is so strange that I am tempted to take the easy way out and just quote from the book's blurb: the eponymous hero is «an anti-hero antidote to

Don Juans», a «thirty-something wimp by day - surreally re-born of his long-suffering mother each morning - but [...] a would-be gangsta by virtual night». Other characters include a feminist performance artist and a household of intellectual Eastern European migrants; the narrator plays a prominent part, constantly transforming himself into various guises for the purpose of spying on his characters.

The most striking feature of the novel is the quality of the ornately descriptive verse. Here are two stanzas depicting a melodramatic encounter in a squalid London location:

Their spot is isolated, shielded, hidden  
From onlookers by London Bridge itself -  
A urinous and algae-dappled midden:  
Above, the fulminating concrete shelf  
Of roadway, and to either side blunt  
girders -

An ideal site for damp, alfresco murders.

The water, in a fulvous lather, belches  
Around the floor of desiccated brick.  
Wassily moves, with succulent slow  
squelches  
Of brogue in mud towards a patch of  
slick  
Untrammelled lino (chess-board printed,  
glistening  
In fast, refracted light) then says, 'I'm  
listening.'

Borek is not frugal with his adjectives, but each one is effective, making us both see («algae-dappled' is striking, suggestive of beauty amid squalor») and hear,

through alliterative onomatopoeia, the clammy squalor of this scene.

Although the scene constantly shifts in the novel, moving around London and later to Poland and Ukraine, there is a prevailing sense of dampness. The novel begins and ends with the Thames, which, as in the passage above (from the middle of the novel), is both sinister and intriguing, somewhere between urban grime and rural charm («The river bends beneath us; mallards hide / In hollow moss-daubed buoys on starboard side»). Later, in Poland, the River Vistula is described as «A sordid Cocytus of foaming yeast», while Warsaw itself «fade[s] behind a sheet of throbbing fog - / The air is densely liquid and, on top of this, / Pollution thickens up the soup of smog.»

The hero, Sissi, as already indicated, returns nightly to the moist security of a bedchamber within his mother's womb:

Lit languidly within, a bedside lamp  
In fleshy tones illuminates the scene:  
The chamber's ceiling, varicose and damp  
Reflects the glow like breathing damascene  
And heaves a little, like an inverse sea  
Above a bed that bobs quiescently.

Even outside the womb Sissi seems to live in a state of constant humidity: he cries «through wet veils of snot and tears» and his nose

gushes like he's just  
Pulled out a stopper. Pretty soon  
there's little  
That isn't touched and glazed by this

wild gust  
 Of liquid, semi-sinuous and thick.  
 The kitchen's like a beach in nasal-slick.

At the climax of the novel, his liquefaction seems almost total: «A slick of liquid tentacles have slid / From underneath his heap like maudlin squid. » When Eastern Europeans bid goodbye to one another, they all kiss «The politic five times on soggy lips / But drunkenness ensures a lot of missing / And spittle either stains the stubbled tips / Of chins and studded noses, or it's sent / Into the air to glaze the firmament. » These passages were unsettling enough when the novel was first published but read in a time of pandemic they become thoroughly alarming.

In this moistly fluctuating world identities are rarely steady or fixed. The narrator turns, when necessary, into an insect (able to «Pass through the damply velvet aperture» to spy on the hero in his womb-room), a gecko-cam, a cyclist, a waiter, a border-guard and an officiating priest – and, in one of the many digressive footnotes, he ponders on other possible transformations:

At times like this the elements compel me  
 To change like a capricious lepidoptera

And find another costume to en-shell me  
 In limpid new relief: one-legged doctor or  
 Starved, cross-eyed bigamist who trades in cartons?  
 Pale, pre-op acolyte of Dolly Parton's?

(The surreal possibilities proliferate for another two equally inventive stanzas.) The hero himself is a dull office-worker by day, a ruthless «gangsta» by night (with the help of Internet games). The heroine, Magda, is a performance artist, who turns herself into Lyudmila, an on-line «Slavic Beauty», with a gloriously unsteady (and often very funny) grasp of the English language. Even the stanza-form itself wavers on the page, with whole sections being right-justified, and splendidly digressive footnotes (also in sextets) sometimes pushing the main text off the page.

The poem, while satirising a world in which virtual reality has eroded all our certainties, also celebrates the mercurial variability of modern life. The elaborate baroque vocabulary of the poem is part of this celebration. In the first section the narrator recalls how Byron, in choosing his hero, found his choice restricted by the fact that so many of the names were «not at all adapted to my rhymes»; as Borek's narrator puts it, Byron felt that the heroes, «despite their gallant stature, / Had rather

awkward foreign nomenclature.» Instead, Borek delights in using Polish words, and even provides a lengthy footnote (in rhyming verse) instructing the reader on pronunciation. He is clearly intrigued by jarring linguistic encounters, as in the «odd conflation[s]» produced by Slavonic speakers of English. In a long footnote he reflects on a Wajda film in which John Gielgud is dubbed into Polish, producing the effect of a «frightening, *unheimlich* / Collision of a face with an unlikely / Timbre of vocal product». It is no surprise that Nabokov acts as a kind of presiding genius over the novel, with two lyrically sprawling footnotes devoted to him.

It is one of the strangest narratives I have ever read, but also one of the most stimulating. If at times Borek's imagination seems to run away with him, leaving us not only unsettled but also bemused, his striking descriptive powers, technical skills and dazzling wit make it never less than compelling. And, last but not least, it is often extremely funny. In his earlier novel Borek paid homage to «*The* (effervescent) *Golden Gate*» by Vikram Seth; this novel, though very different in narrative style and tone, deserves to reach an equally broad public.

(Gregory Dowling)

**CRISTINA ANNINO,**  
***Le perle di Loch Ness,***  
 Osimo (AN), Edizioni  
 Arcipelago Itaca, 2019, pp.  
 100, € 13,50.



L'ultimo libro di Cristina Annino, *Le perle di Loch Ness*, si apre con il rifiuto programmatico dell'imitazione, che «prima l'uomo di unicità». Per evitare «multi-

pli all'infinito», l'unica via possibile a cui attingere la propria materia poetica è la *vita*, sempre al limite con la morte, in una sorta di spirale tra *bios* e *thanatos* in cui la creatività si esprime come in un sogno. Attraverso immagini che sorprendono e spiazzano il lettore, che lo pongono in una continua *suspense* del testo su ciò che accadrà poi, lo sguardo obliquo del poeta gioca d'anticipo, fissando un punto che si posiziona *en dehors du cadre*, per mostrare ciò che sta sotto, ciò che è meno visibile. È la forma che crea questo effetto straniante, disorientante, è la cifra stilistica di Annino, così originale ed unica nel panorama della poesia italiana contemporanea.

Il libro è organizzato in due parti – la prima dà il titolo al volume, la seconda è *L'amore ha la lingua rossa* – e contiene anche delle prose sotto forma di *tableaux*

*vivants*, in cui Annino scova, nei personaggi rappresentati, ciò che più le interessa, ovvero i loro difetti, il loro disagio esistenziale, la loro solitudine anche – come nei quadri di Hopper –, sia dei grandi artisti che dei più piccoli, e ponendosi sempre come osservatrice al maschile. L'interlocutore di *Rino* è infatti l'amico poeta chiamato Scott, che vede «uno strano fascino» in «qualsiasi fallito dovuto allo spostamento di rotta che è la sua esistenza» (p. 29) e nella bellissima prosa dedicata all'amico *José Luis Prieto* (il cui nome è sfigurato da un lapsus tipografico, trattandosi invece di *Luis Jorge Prieto*), il grande linguista argentino, egli viene colto nella debolezza della sua età, poiché «tutto, nel suo corpo, ha la fosforescenza triste di una gazzosa» (p. 39). Mentre in *Morte*, giovinezza e vecchiaia si mescolano, vita e cammino verso la morte appunto, poi-

ché «l'uomo [...] se ne intende di più [...] di preoccupazioni e di dolori» che di vita (p. 72). Ma quest'esplorazione del mondo è sempre avvolta da una patina d'ironia, che trasforma anche le situazioni più buie in istanti luminosi, grazie ad un piroettare con la lingua, tipico anniniano, a mo' di saltimbanco, attraverso l'uso di espressioni idiomatiche che vengono capovolte o scambiate e i cui esempi, disseminati nella raccolta, sono moltissimi, come nel componimento intitolato *L'amico della volpe*: «[...] Poi / frullando il bicchiere della staffa, / a piombo le scale fino al / mento, ridanno al monaco l'abito / che lo fa. Mai / puntare il mondo su un cavallo solo» (p. 12). E nella chiusa leggiamo: «[...] è troppa / carne per il mio spirito!» (p. 13). Anche l'uso del corsivo è ampio, ad indicare una pluralità di voci poetanti all'interno dei testi, mentre il ricorso frequentissimo all'*enjambement* crea un ritmo serrato, come in *Giaculatoria*, poesia significativa di questo *modus operandi*: «In ospedali senza elicottero né / ali; tutti spariti, tutti senza corrente, / emissivi, folli, che ognuno / porta acqua alla propria fonte. / Ti levano / dal letto, lo rifanno e rificcano lì. / Aspettando io in piedi nelle / fredde stature di me, senza più / fogli di sigarette, canne al vento / né radio; un siluro di gas invade / l'impiantito col mio cane dentro. / Dove / dormirò, stanotte a manciate / con i fagotti, crollando nella tromba / del muro di scale, e la metratura / enorme di Dog; il suo pelo indice / di patimento per me!» (p. 14) Il titolo deriva dal tardo latino *iaculatoria*, preghiera 'lanciata' verso il Cielo che si recita mentalmente durante le comuni occupazioni come una sorta di litanía ma, per antifrasi, significa anche imprecazione, bestemmia, ed è su questa polisemia che punta Annino, spesso anche in senso dissacratorio, poiché è il riso/sorriso che salva, e comunque sempre rifacendosi alla tradizione attraverso, per esempio, un procedere a *tricolon*, ma in un contesto tutto contemporaneo, e attraverso l'uso di espressioni colloquiali, come ad esempio «rificcano lì». E il «cane» che diventa «Dog» con la maiuscola, il cui pelo è segno di «patimento» per il poeta, rinvia a quella zoomorfia che appartiene alla poetica di Annino, in cui trova rifugio e comprensione, come ne *La vera tragedia dell'editore Fritz*, che «Lavora, / comanda, seduto / sul cellulare che intanto gli vibra /

i reni» e «Si piega, / oppure svolazza, parla» (p. 46), convinto che «il talento / è una palla!», tanto che «Lo dimostreremo / coi libri: saremo padri di figli / a stampa, tutti uguali...» (p. 47). Ma improvvisamente gli spuntano le chele e si trasforma in un granchio lasciando «l'iphon» che «vibra solo». Ritroviamo il corsivo, le interiezioni, i tratti del discorso diretto (- «Ehi, Fritz»), i punti esclamativi e i giochi di parole: «[...] Quindi / risciacquo di cose altrui che / ci ricasca sopra. Allora in corso / dà: «viva, viva lo / sciaquone...riempitore / della / vita mia! viva, viva...!» (p. 47). E ritroviamo il diniego per l'*imitatio*, come nel componimento *Mosche*: «[...] L'anima dell'uomo / ricopia tutto, ma scorda / spesso lo spirito che esiste / ovunque vaga. [...]» (p. 15). È lo spirito creativo che erra, alla ricerca della sua materia poetica per trasformare ciò che vede in immagini, in miti anche, come quello di Caino, della Sfinge, di Eva, del re Nudo, considerati non nella loro funzione di archetipi collettivi, ma colti nella loro caratteristica più alta, come *Icaro*: «Se casco casco va bene. Ma / sapranno / le stelle guardando, che mi / alzo fisicamente, più / immenso di me» (p. 18). E lo stesso Loch Ness, nella leggenda lago abitato da un mostro, quindi dal diabolico, dal negativo, qui contiene le perle, quindi appartiene alla sfera del divino, del bene. E la ricchezza del gioco verbale si rivela anche in forme derivate come «il giorno fa giornata», «il giorno inizia col giornale», «aldilà dall'aldiquà», o in rime ricche interne come «per gli stracci e i pochi abbracci».

Il centro della seconda parte del libro è l'amore, che ha «la lingua rossa» – un *clin d'œil* a metà tra «avere la lingua lunga» e «avere la lingua grossa» – e di cui il poeta vuole trattare, come recita la breve introduzione: «eccoli qui gli amanti... folli o infelici, tutti a metà, mai interi. Il Poeta li mostra come sono: cotti, farciti e crudi» (p. 54). Tutta la casistica delle relazioni è presa in considerazione: da quella del non-amore («Beve una tazza di tè, pensa / a quando non amò mai, non ne / era capace. [...] Passa / di frasca in frasca nel mondo / fatale che fuori cambia; alé, sono / pronto a friggermi sulla pala», *Il giardino del re nudo*, p. 61), a quella simbiotica («[...] e parlò male come lui, / bevve come lui, divenne strabica / d'un amore fatto così ed ebbe / in vena

la sua emicrania», in *L'ebbro Errante* p. 68), a quella dell'amore-possesso («[...] Quell'amore la tira / in giù sulle gambe, sa di / crosta terrestre, uso territoriale / ed esproprio; tutt'insieme. [...]», *UOVA DA GABBIA* p. 70), a quella dell'amore-ombelicale della *Sonata a Krzystof*, costruita in quattro tempi (ove nel I° leggiamo: «[...] Stanno insieme senza fiori, mai / un dono; amore umano più della / carne e pesante da alzare. [...]», p. 76), sino a quella dell'amore edipico («Si prendono profumo / l'un l'altro, stravolgono ogni / voce [...] / [...] tanto spazio ricopre / quell'oscena bellezza», *Edipica*, p. 80), per arrivare ai *Morti amanti* («in due non facciamo un chicco / di sale. Nessuna / voce rompe questo calvario», p. 81) e alla fotografia di due che sono ormai diventati degli ex-coniugi (*Foto da un ex-matrimonio*, p. 85) o ad un amore felice diventato complicato a causa della guerra. Quest'ultimo è un testo in prosa, intitolato *Lettera di Henriette*, in un francese un po' 'sgrammaticato' con degli innesti di parole dall'inglese e dallo spagnolo: «Nous étions heureux de ce fraternel secours apporté à l'infortuné people espagnol. Surtout à ces 'ninòs' si attachants. [...] Nous aurions pur etre parfaitement heureux si on n'avait pas vu venir, terrible, après l'Espagne, la guerre en France» (p. 84), con la *chute* finale, in maiuscolo, «LA BALLE ADVENTURE QU'À ÉTÉ NOTRE VIE», a dimostrazione, una volta di più, dell'invenzione verbale di Annino, della sua spinta continua a sorprendere e virare, grazie all'*humor*, immagini e situazioni.

Sin dal titolo *Le perle di Loch Ness* è intessuto di elementi acquatici, e frequente è la presenza del pesce che, con il suo carattere ctonio, può assumere il simbolo di fertilità ed abbondanza per il gran numero di uova che produce, ma può anche indicare sessualità, freddezza ed indifferenza. Il salmone, ad esempio, sta a significare la forza e l'energia, poiché risalendo il corso del fiume per dar vita alla sua progenie va spesso incontro alla morte, sfidandola; o il tonno (dal greco *thyo*, che indica "l'essere impetuoso, furioso", e dal sanscrito *dhuno*, che significa "io mi agito") simbolo di vigore e coraggio nel superare le avversità della vita grazie alla rapidità di movimento in mare; o ancora il granchio, che con la sua capacità di camminare all'indietro, come il gambero,

e di rinnovare periodicamente il proprio *carapace*, può assumere il simbolo di Resurrezione, di vita e di morte quindi, di *alfa* ed *omega*, che circolano in tutto il libro di Annino con le loro variegate sfaccettature,

**ALESSANDRO DE SANTIS, *Mura amiche***, Massa, Transeuropa, 2020, pp. 60, € 15,00.



Nella postfazione alla raccolta, il poeta Andrea De Alberti (*Dall'interno della specie*, Einaudi 2017) scrive che «*Le mura amiche* di Alessandro De Santis dipendono molto più dal divenire che dall'essere», secondo un motto che «divide [...] e protegge le nostre percezioni, i nostri sentimenti, le rappresentazioni, le letture che non ci permettono di esaurire fino in fondo in noi quanto c'è di più essenziale» (p. 57). Allargando la lettura estetica di De Alberti a una visione più linguistica, si potrebbe dire che *Mura amiche* alterna, o inserisce, situazioni sincroniche della vita quotidiana in un quadro diacronicamente più ampio, dove soggetto poetico, figure testuali che ne accompagnano la voce e lettore si incontrano in uno spazio plurale articolato lungo sei stazioni (*Camera oscura*, *Harri-Jasotze*, *Gli eredi del vento*, *I sensi lunghi*, *Oltremura*, *Casa d'altri*). Questa sequenza (sincronica e diacronica) non risponde a un paradigma narrativo né aspira a offrire una raccolta di versi organicamente costruita secondo i criteri macrotestuali del 'libro di poesia' – il che non è di certo un aspetto negativo, data

re, punti del sentire e dell'osservare della poetessa, che non ha paura di scendere anche nella parte più torbida dell'umano e, più in generale, del mondo: «L'orchestra che poco / mancasse andasse a fon-

la plasticità meccanica di molti esiti narrativi (tutt'altro che positivi) della più recente poesia lirica (italiana). De Santis recupera la dimensione dell'impressione, affidandole un valore profondamente ermeneutico che, partendo dal gesto interiore, dalla «stanza d'ingresso: / anticamera del vissuto / primavera silenziosa / dieta» (p. 7), tende a uscire dagli spazi fisici e mentali dell'io, quelle «nude vite / mura amiche» (p. 9) attorno alle quali il poeta sviluppa il proprio dettato poetico.

Dopo questa dichiarazione di intenti, in veste quasi epigrammatica nella prima sezione, la voce dell'io subisce una metamorfosi formale ed enunciativa, avvertibile non solo nell'oggetto delle sue osservazioni (un'ombra, una sedia, un santino, un difetto) o nella pluralità sintetica offerta da un singolo spazio abitabile (l'ultima sezione è, infatti, una fenomenologia di case – *casa armonica*, *casa degli sguardi*, *casa d'amore eterno*, *casa dei bagliori*, *casa vacanza*, *casa al mare*, *casa no*, *casa pingue*, *casa accapo*), quanto nel dettato poetico – discorsivo e descrittivo – che dà forma viva a questa percezione singolare dell'io. Se, da un lato, è possibile ravvisare una coesione sintattica che lega le sezioni che vanno da *Harri-Jasotze* a *Casa d'altri*, dall'altro, la cesura tra *Camera oscura* e le restanti stazioni poetiche è piuttosto netta sul piano lirico: certo, l'io volutamente decide di uscire dalla propria monade interiore per entrare in un mondo più ampio, colto attraverso l'osservazione di oggetti specifici o, per l'appunto, attraverso la percezione della loro *Ombra*, per usare il titolo di una delle poesie più belle della raccolta («Ti ho visto / affondare / con poco / come un case tra due anse / nei fuochi di stagione / Per mano mia / orfano bianco del tuo orlo», p. 12). La materialità della vita – «La materia, la terra, cotta / nutrita del calore / e poi stinta / dall'eco di man-sarda / da urla di rabbia e distanza / da chi vuole / essere *tetto*, *crine*, *coperta*» (p. 13, il corsivo è mio) – è percepita soprattutto in quanto parte tattile di qualcosa che sfugge

do, oddio! / ritto la dirigo ora sull'orlo d'un / cratere spento, mentre il mondo / prego, diffonda pure la nostra cenere» (*Resurrezione nella musica*, p. 9).

(Laura Toppan)

allo «sguardo [di] / felicità che è geometria piana» (p. 17) di chi aspira a ricondurre l'«oscillazione del vero» alla «forma creata» dell'ora che «s'oppone all'agonia» (p. 17); insomma, come leggiamo in *Piano verticale*, agli «accenti perfetti» segue sempre una «linea di mozza della casa / dell'imbecille guerra che diluisce la morte» (p. 20).

Questo meccanismo estetico assume uno statuto paradigmatico nella sezione centrale, *I sensi lunghi*, dove De Santis mescola continuamente strutture dialettiche: visibile e invisibile (*Cartolina*), morire ed essere (*Libro giallo*), sottrazione e addizione (*Taccuino*), bellezza maschile e bellezza femminile (*Santino*), nome e idea (*Scacchiera*), costruzione e ricordo (*Statuetta*), forma e sostanza (*Lego*), azione e stasi (*Modellini d'auto*), voce e silenzio (*Pesce rosso*), giorno e notte (*Bentelan*), presenza e assenza (*Ragazze*), essere e nulla (*Sporcizia n. 2*). La bipartizione tematico-strutturale di ciò che l'io sente e osserva pone le basi per la fuga da sé che è al centro della sezione successiva, *Oltremura*, dove il paradigma linguistico, sfumato sul piano sintattico e lessicale, riprende, in parte, le sequenze immanenti della *Camera oscura*; l'io poetico è, in questo senso, esperienziale, nella misura cui la sua visione del mondo cresce e muta in base alle situazioni che si trova ad affrontare nella sua esplorazione dell'io e del mondo *nell'io* e *nel mondo* («Osservi le persone che sei / stato prima», p. 42; «Non voglio più essere un'arma / – nel discorso diretto», p. 43; «Come esistere in una bolla / di un alidà che non c'è», p. 44; «Di umano corredo dote / Costellano le mura amiche / Della gioia nessun rivale», p. 45); in *Casa d'altri*, infine, l'estroffessione dell'io si disperde negli spazi immaginati[vi] del mondo, in un gioco di continue «sovrapposizioni» e «simmetrie» (p. 53), che conducono il soggetto poetico a una *impasse* conoscitiva e agentiva («ma cosa vado a fare / non lo so», p. 55).

Chi legge si trova in una situazione simile alla fine della raccolta, in un intor-

no testuale scisso tra la propria camera oscura e le case d'altri, tra una postura monadica e una postura relazionale. La proposta di *Mura amiche* rimane enigma-

**LUIGI DI RUSCIO, *Poesie scelte (1953-2010)***, a cura di Massimo Gezzi. Con un'introduzione di Massimo Raffaeli, Milano, Marcos y Marcos, 2019, pp. 314, € 20,00.



È passata ormai una ventina d'anni (lustro più, lustro meno) da quando alcuni dei maggiori editori italiani tentarono, con furore millenarista (ed alterne vicende e fortune), di fare il punto sul 'canone' del nostro secondo '900 poetico. Pur nella diversità di prospettiva critica e di criteri adottati (oltre che di inevitabili logiche di scuderia e d'altrettanto ineludibili pregiudizi ideologici), le tre maggiori imprese, e cioè l'einaudiana *Dopo la lirica* (2005) a cura di Enrico Testa, *La poesia italiana dal 1960 ad oggi* a cura di Daniele Piccini (Rizzoli, 2005) e persino la più ampia e ambiziosa (due volumi per quasi 1500 pagine) *Poeti italiani del secondo Novecento* a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi (Mondadori, I Meridiani, 1996 poi Oscar, 2004) concordano, quasi in un'involontaria *conventio ad excludendum*, nel rimuovere dal proprio orizzonte ricognitivo il ben poco canonico e canonizzabile Luigi Di Ruscio. Eppure, dopo vent'anni, e forse proprio in virtù di questo stigma d'irregolarità per eccellenza, la figura del poeta marchigiano (Fermo, 1930-Oslo, 2011) riemerge con costante regolarità, fuori dai giochi fatti delle classificazioni e delle tendenze presunte, conqui-

ta, nonostante il titolo sembri suggerire come rifugio il mondo del sé – un tratto stilistico, estetico ed epistemologico che era già presente in *Metro C* (Manni 2013)

stando nuove generazioni di lettori scarsamente interessati alle validazioni accademiche ma affascinati, invece, dalla personalità anomala e non conforme, più vicina al culto (se non addirittura al mito) che al programma d'esame. Un certo ruolo, in tale percezione, deve aver certamente giocato l'interessamento di un fan d'eccezione come Ascanio Celestini che in più di un'occasione ha prestato la propria voce, dal vivo e in video, ai versi del poeta fermo, oltre che almeno tre ragioni di natura extra-letteraria: il fascino esercitato dalla sua condizione di autodidatta (con il solo diploma di quinta elementare in tasca, ma dalle infinite letture successive), di militante comunista (con venature anarchiche) e di poeta-operaio (definizione che il recensore varierebbe volentieri in 'poeta e operaio') impiegato per quarant'anni in una fabbrica metallurgica norvegese o, come affermava egli stesso con evidenti finalità d'accrescimento espressivo, in una «fabbrica di chiodi». Dopo *Firmum* (Pequod, 1999), sua prima storica e magmatica antologia e dopo le *Poesie operaie* curate dal concittadino Angelo Ferracuti e pubblicate, non a caso, per le edizioni Ediesse della Cgil, questo terzo sforzo antologico, curato da Massimo Gezzi e introdotto da Massimo Raffaeli (uno dei massimi esegeti del nostro) è il più completo tentato finora e, probabilmente, quello destinato a maggior successo editoriale, vista la buona distribuzione che l'editore Marcos y Marcos sta garantendo alla collana *Ali*, diretta da Fabio Pusterla, nella quale il volume vede la luce. Diciamo subito, come già il curatore nella nota esplicativa, che i diruscisti di stretta osservanza in attesa dell'opera omnia (difficilmente contenibile sotto il migliaio di pagine) dovranno accontentarsi di un'agile (si fa per dire) selezione di non più di un terzo del tutto. La responsabilità della scelta, condivisa con l'autore fino a un certo punto (cioè fino alla sua scomparsa) è stata poi assunta in proprio da Gezzi stesso, che ha dovuto ridurre ulteriormente il campionamento iniziale seguendo criteri via via diversi. Rilevante la presenza di testi estratti

e a cui, forse, *Mura amiche* rimane (ancora) strutturalmente legato.

(Alberto Comparini)

dalla prima seminale plaquette, quella *Non possiamo abituarci a morire* (Schwarz, 1953) nella quale il giovane prefatore Franco Fortini riconosceva già, oltre all'influenza del Pavese di *Lavorare stanca* (ammessa peraltro da Di Ruscio stesso, insieme a quella del primo Ungaretti), un'autenticità in grado di elevarla rispetto al contenutismo informale e ricattatorio di tanto neorealismo di maniera. Autenticità dovuta a precise risorse espressive consistenti in gergalismi regionali, anacoluti, calchi dall'oralità, mutamenti di genere e lapsus neologistici, più o meno volontari, che lo distanziano da altre esperienze del neorealismo (come quelle di uno Scotellaro, di un Maticotta o di un Majorino) di cui rappresenta però, allo stesso tempo, uno dei massimi risultati. A patto naturalmente che si condivida l'idea che il miglior neorealismo contenga (come già nel cinema) i germi del suo stesso superamento. A tale 'superamento' (o potenziamento che dir si voglia) contribuiscono, in una direzione che si può definire tranquillamente espressionistica, una serie di marchi di fabbrica che la cinquantennale produzione successiva del poeta (dal secondo libro già norvegese d'adozione) non farà altro che riconfermare. Come se il distacco dall'Italia degli anni '50 (e dalla sua lingua parlata) ne avesse cristallizzato alcuni aspetti donandogli una coerenza singolarmente duratura. Una scarsa propensione all'astrazione metaforica, ad esempio, o la rinuncia alla metrica tradizionale in favore di un verso libero, più ritmico e percussivo che 'melodico', quasi sempre autosufficiente a livello semantico. Così come l'economia della punteggiatura, ridotta (quasi) esclusivamente al punto a fine testo. O ancora il rifiuto della complessità sintattica in favore di un accumulo di semplici coordinate che favoriscono i toni dell'invettiva, dell'epica (anche eroicomico) e addirittura di una sentenziosità di sapore biblico e oracolare. Così nel successivo *Le streghe s'arrotano le dentiere*, del 1966, qui generosamente antologizzato con ben 43 testi che spaziano da trasfigurati e apocalittici ricordi mar-

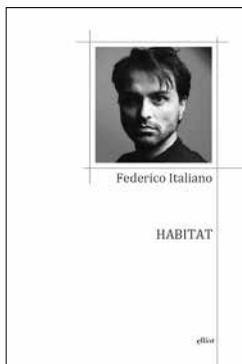
chigiani ad alienazione da catena di montaggio. Questa volta l'illustrissimo prefatore è il Premio Nobel Salvatore Quasimodo, che parla di maledettismo da scapigliato tenue, di tracce di futurismo majakovskijano e specialmente di «avanguardia nel senso positivo [...] per la fede nell'attualità e per la violenza del discorso». Di avanguardia discorre anche Di Ruscio all'interno del libro, in uno dei non rari esempi di riflessione metapoetica (che dimostrano un contatto continuo, ancorchè a distanza, con i fatti letterari nostri) dedicandole, però, sprezzanti versi come questi: «buttarsi nelle nuove avanguardie / e raccontare storielle confuse per far profondi incanti banali» (in *Il significato di essere poeta*). Saranno invece proprio le più accorte, tra le nuove avanguardie, ad interessarsi nel decennio successivo alla sua opera (Antonio Porta lo includerà, per Feltrinelli, in un'antologia dedicata alla poesia degli anni '70) e le sue due raccolte del periodo e cioè *Apprendistati* (1978) e *Istruzioni per l'uso della repressione* (1980), entrambe ben documentate dall'antologia in oggetto, risentono di quel clima, almeno a un livello visivamente formale. Come risulta, anche solo a una rapida occhiata, dalla soppressione completa della punteggiatura e delle maiuscole e dall'ulteriore allungamento dei versi a fisarmonica, che raggiungono dismisure sillabiche paragonabili a quelle di certi esperimenti coevi e successivi di Elio Pagliarani. Dismisure che solo la stampa in orizzontale permette di apprezzare al meglio del loro aspetto da

blocco materico. Scrive a tal proposito Di Ruscio, in un altro frangente autobiografico e autoriflessivo: «non ho fatto che saldare fili di ferro da sei millimetri di diametro / non so neppure a che serviranno questi versi che diventano sempre più lunghi». L'antologia si conclude con le due raccolte uscite nel nuovo millennio e cioè *L'ultima raccolta* (Manni, 2002) dalla quale, però, l'autore decide di espungere completamente le parti in prosa deprivandola della sua natura di prosimetro e l'effettivamente ultima *L'iddio ridente* (Zona, 2008) in cui le super-stringhe verbali, come dopo un massimo di tensione elastica, si accorciano drasticamente contraendosi fino a 'tornare' a ordinarie misure sillabiche, guadagnandone in tonalità sapienziali, epigrammatiche ed epigrafiche, quando non addirittura lapidarie («*e alla fine delle composizioni / come sbattendo il coperchio / di una cassa da morto / per chiudere tutto*). Una considerazione, infine, sul modo di operare di Di Ruscio in vista dell'allestimento dell'antologia. Considerando la propria opera, anche quella contenuta nei suoi libri più lontani nel tempo, come un cantiere atemporale perennemente aperto (o magma non ancora finito di freddarsi), il poeta ha compiuto scelte, ratificate dal curatore, che si profilano già come rompicapo da filologi. Al netto di tagli, micro-spostamenti, assestamenti degli a capo e riduzione di testi lunghi a più concisi e autonomi frammenti, due interventi risultano particolarmente eclatanti. Il primo è l'alterazione dell'ordine cronologico

dell'originale sequenza di pubblicazione che dà, come risultato, l'anteposizione della (bellissima) raccolta *Enunciati* (del '93, curata da Eugenio De Signoribus), situandola alle spalle dei libri degli anni '50 e '60 per ragioni di affinità tematica. Il secondo, intratestuale, riguarda un testo in particolare proveniente da *Apprendistati* del '78 (e ancora lì, al n. 50 del nuovo volume) in cui si parla (probabilmente) della repressione poliziesca degli anni di piombo e al quale aggiunge ora, interpolando invasivamente, un chiaro riferimento a Carlo Giuliani e ai fatti di Genova del 2001: «invece di vedere la televisione ci fu un istante che fui visto da tutti / a Genova disteso e massacrato dalla polizia di stato». In un bizzarro effetto di sincronia temporale da buco nero della storia. Bizzarrie che non pregiudicano l'eccellenza e l'utilità dell'operazione, rafforzata dal collocamento in una collana dedicata a scommesse e riscoperte per un autore che le rappresenta entrambe, riscoperta e nuova scommessa insieme. Unico (piccolo) neo, dovuto più all'idiosincrasia personale del recensore che a un difetto effettivo: il formato. La mancata profondità della pagina (a fronte di un *font* un po' grandino) impedisce, specialmente nelle raccolte degli anni '70-'80, di godere di tutto lo slancio dei lunghissimi versi che, in questo caso, tendono a 'rimbalzare' sul margine destro, dando più un'impressione di 'matassa' che di fisarmonica aperta al massimo dell'estensione.

(Luigi Socci)

**FEDERICO ITALIANO,**  
***Habitat***, Roma, Elliot, 2020,  
 pp. 90, € 14,50.



Tra le voci più originali e sorprendenti della poesia italiana degli ultimi vent'anni (una scelta rappresentativa del suo lavoro si può leggere nell'auto-antologia *Un esilio perfetto*, pubblicata da Feltrinelli nel 2015), Federico Italiano tocca con *Habitat* la piena maturità del suo percorso autoriale, del resto segnato da una costante tenuta tonale e formale. Il soggetto poetante (ma attenzione: Italiano è tra quanti lavorano per una de-soggettivizzazione dell'io) torna a vestire i panni dell'esploratore, in parte avventuriero in parte scienziato, impegnato a scandagliare una cartografia emotiva in cui i luoghi dell'infanzia (l'Ovest Ticino) e gli ambienti usuali, domestici, si intrecciano con distese antiche e plaghe desertiche, la quotidianità familiare con accese fantasie di ere remote

e dimensioni altre. La scrittura in versi si offre come uno strumento sensibilissimo per mappare un gran numero di *habitat* esistenti, esistenti o soltanto fantasticati e studiare le entità – si tratti di donne, uomini, maestosi rapaci o umili arbusti, a comprendere persino la materia inerte – che li abitano. Nel continuo, fisiologico rimescolarsi dei fenomeni, ogni forma di vita costruisce il proprio spazio di presenza nel segmento di mondo che le è dato, ciascuna è condizionata dall'ambiente e cerca di reagire a tale condizionamento elaborando strategie per orientarsi, restare, prevalere. *Il metodo nigeriano per vincere a Scrabble* è da questo punto di vista un componimento esemplare del lucido ma non distaccato impulso analitico che muove la penna di Italiano, nonché

un acuto testo di riflessione metalinguistica (con accenti wittgensteiniani).

La scelta di suddividere la silloge in cinque sezioni numerate pare rispondere più al coagularsi di alcuni motivi esemplari che a una rigida partizione cronologica o per argomenti. Mentre le liriche incipitarie rinviano soprattutto alle dimensioni dell'infanzia e del privato (segnalo in particolare il trittico *Corpo d'acqua*, tra i testi di questi anni destinati a restare), il secondo e il terzo segmento sono centrati sull'osservazione di esistenze, organiche e non, colte nella loro naturalissima estraneità (o impossibile dimestichezza) rispetto al luogo in cui si trovano. Merita di essere qui ricordata la sequenza *Frammenti di una guerra*, cui è assegnato un posto centrale nella raccolta: si tratta di un'escursione visionaria in sinistri paesaggi apocalittici la cui portata può essere meglio compresa se raffrontata con le opere di altri autori della stessa generazione di Italiano (penso soprattutto al Paolo Maccari di *Fuoco amico e Contromosse*). Nella zona conclusiva del volume si trovano la quarta sezione, più propriamente letteraria (con testi scritti in risposta a brani poetici del passato), e la quinta, dalla netta curvatura malinconica, imperniata su oggetti che richiamano alla mente ricordi più o meno brucianti. Dominano questa poesia, sotto la cui su-

perficie apparentemente quieta si agita un implacabile *furor* magico-istintuale, atmosfere talvolta minimali, rarefatte, talaltra vertiginose e inquietanti; presagi e fantasticazioni vi allignano sovrappo- nendosi alla registrazione dei dettagli d'ogni giorno, ora disvelando scenari di armonia, ora palesando crepe irreparabili nell'edificio della realtà. Come già nei libri precedenti, un ruolo importante, perché capace di attivare un campo di attenzione non banale, è occupato dalla sfera verbo-visiva, che qui in particolare si manifesta attraverso il richiamo alla fotografia d'autore: mi riferisco ai due testi efrastici dedicati il primo a Vivian Maier (*Autoritratto*, 1955), il secondo al perturbante, seducente Félix Thiollier – di fatto, nella sostanza se non nella forma, due esempi di *vanitas* barocca.

Quanto allo stile, il tono è sostenuto ma niente affatto prezioso; l'andamento meditativo-narrativo delle liriche è affidato a una partizione metrica perlopiù regolare, a una fluida progressione dell'architettura testuale per terzine, più raramente per quartine o distici, con propensione alla misura classica dell'endecasillabo e del settenario. Ricorrente risulta l'opzione del sonetto, variamente ripreso e dissimulato; costante è, come nelle prove precedenti, l'attenzione al livello fonico (non manca-

no rime, assonanze, persino giochi anagrammatici). Interessanti gli esperimenti di ripresa, tra pensosa ironia e umana partecipazione, di forme di preghiera ritualizzata, sorta di litanie anaforiche di ispirazione scritturale-sapienziale (le corrosive *Supplemento alle beatitudini* e *Pronome indefinito*; l'invito al *carpe diem* di *Villanelle di Qoèlet*). La lingua, estremamente sorvegliata, è improntata a una *medietas* che rinuncia quasi del tutto alle quote di letterarietà riscontrabili nelle prove precedenti ma ricorre ancora volentieri all'esattezza del linguaggio zoologico-botanico (attraverso lemmi quali «culmo», «nitticora», «ipomeo», «astore»).

Con *Habitat* la voce di Italiano si conferma tra le poche in grado di restituire alla nostra letteratura una dimensione che, in tempi di realismi forzati, di nuovi 'naturalismi fiscali' per parafrasare Lukács, rischia di andare perduta: quella del meraviglioso raziocinante. Il processo concettuale e associativo alla base del suo disegno autoriale aspira infatti, per via di nitore e accorta misura del dettato, a un recupero della stupefazione, a una possibilità di re-incantamento della parola poetica dettato da una vibrante adesione alla labile, inopinata caparbieta di cui è capace ciò che esiste.

(Riccardo Donati)

**PAOLO MACCARI,**  
***I ferri corti***, pordenonelegge-  
Lietocolle, Faloppio 2019,  
pp. 180, € 13,00.



Volendo azzardare un tentativo rischioso, com'è quello di indicare le voci più importanti in un contesto ancora in divenire, e perciò sfrangiato e imprevedibile, non sembra probabile che un canone della poesia dell'ultimo ventennio possa fare a meno di comprendere Paolo Maccari tra i suoi autori di maggior rilievo. Del resto, la sua ultima prova non fa che confermare una simile ipotesi.

Rispetto ai suoi contemporanei, Maccari si distingue sotto molti aspetti. Prima di tutto, non cede alla lusinga (oramai sempre più pericolosa) di una comunicabilità facile, che in molti casi si traduce o in derive *pop* con volontaristico abbassamento o in una ripresa solo formale degli stilemi del minimalismo,

privati del loro contenuto morale (vale a dire, della consapevolezza del vuoto). In secondo luogo, non è mai oscuro o elitario, perché una sua intima concretezza, un suo legame inalienabile con la vita, un suo impulso etico – che non volge alla decenza ma alla verità – glielo impediscono. In terzo luogo, nei confronti della tradizione è realmente libero, perché la conosce e la assimila con una profondità tale da rendere superfluo servirsi di categorie come sperimentazione o classicismo; lo stile non è qualcosa che si sviluppa all'esterno come un frutto, bensì – come leggiamo in *Ospiti* (Manni, 2000, Premio Bagutta) – quello che resta quando tutto è perso: un'ostinazione.

Fatta questa premessa, non possia-

mo che salutare con gioia la pubblicazione dell'antologia *I ferri corti*, curata dall'autore stesso, che alla soglia dei quarant'anni ripercorre la sua opera e ne ripropone le pagine più rilevanti e impegnative. I testi, fatta eccezione per quelli tratti da *Fermate* (Eliot, 2017), non presentano limature stilistiche sensibili, ma soltanto interventi minimi sulla punteggiatura e sui refusi. Il lavoro di costruzione dell'antologia non consiste solo nella selezione dei brani, ma anche in una loro organizzazione differente, che annoda nuovi legami intertestuali e rispetta i grumi di senso e l'ordine cronologico delle raccolte. Solo le poche poesie estratte da *Ospiti* vengono riprodotte esattamente nell'ordine originario, e la ragione andrà forse cercata nella forte tenuta strutturale del libro, il cui meccanismo di rimandi interni ha la regolarità di un orologio. Oltre agli editti estratti dalle raccolte precedenti, il volume include una selezione di prose inedite, probabilmente nucleo di un libro futuro.

Il titolo dell'antologia riprende un'espressione di Michelstaedter, secondo il quale «occorre venire ai ferri corti con la vita». In questo modo il lettore è proiettato subito nel clima di una poesia di lotta, di agitazione, di nervosismo: il poeta – «puro / avversario della calma» – viene ai ferri corti con sé stesso e con il mondo, ma anche con le parole, con i vuoti del linguaggio, con l'impossibilità di una piena comunicazione con l'altro. La dimensione dello scontro è totalizzante, investe completamente l'io, e a livello testuale si traduce in un impiego fitto del lessico bellico: prima ancora di guardare alle occorrenze nei singoli testi, basterà richiamare i titoli di due raccolte precedenti, come *Fuoco amico* (Passigli, 2009) o *Contromosse* (Confine, 2013).

Tutta l'opera di Maccari può essere letta come il diario di un soldato o di un pellegrino: l'io è sempre in guerra, è sempre impegnato in un corpo a corpo feroce e senza sconti con sé stesso,

armato di un ragionamento che diventa sempre più tagliente; allo stesso tempo, c'è una crescita, un viaggio, un attraversamento di natura spirituale e morale. Si noterà inoltre che la ferocia con cui l'io si scaglia contro sé stesso non scivola mai nell'egocentrismo, perché fa tutt'uno con una profonda tensione verso gli altri, verso il mondo. Non a caso, si tratta di una poesia ricca di personaggi, di ritratti quasi romanzeschi, di trame abbozzate, che si sviluppano soprattutto nelle prose ma si intrecciano anche nei versi.

Pur essendoci una netta progressione da una raccolta all'altra, che passa attraverso un controllo millimetrico dei propri posizionamenti, persistono con fermezza dei nuclei originari, emersi fin dall'esordio di *Ospiti*: siamo infatti di fronte a una scrittura di ossessioni, che ritorna crudelmente sugli stessi intoppi di un ragionamento geometrico. Uno dei fili conduttori sotterranei è la dialettica tra vitalità e pulsione di morte, nell'ambito della quale i due poli non sono mai nettamente contrassegnati come positivi o negativi. La vitalità è talvolta incarnata dalla ferocia e dalla prepotenza dei vincenti, mentre in altri casi prende la forma di un libero entusiasmo, di una onestà esistenziale, più spesso appannaggio dei vinti, che si oppone alla prudenza meschina, anche a costo di sfociare nel ridicolo (ad esempio in due testi di *Ospiti*: *Talponi-Santoni* o, con sovrapposizione delle due prospettive, *Morale del mare*). Tale dinamica è spesso incarnata nei personaggi animali, molto frequenti e significativi, sempre tratteggiati in quadri limpidi che hanno la secca precisione dell'apologo (si rileggano, ad esempio, *Un banchetto* o *I modi della volpe*, in *Contromosse*). Un'altra linea di tensione chiaramente percepibile è quella dell'opposizione fra tradimento e innocenza, che attraversa tutte le raccolte ma è particolarmente evidente nella corona di sonetti *Ultima voce* (*Fuoco amico*), così come nelle prose di *C'era una volta un ragazzo*

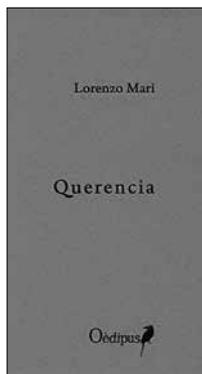
(*Fermate*). A tale opposizione si ricollega sia il tema dell'amicizia che la rappresentazione della vita sociale come farsa, con cospicua presenza di immagini legate al teatro e al palcoscenico. Queste linee di lettura vengono a confluire in un'antitesi più vasta che soggiace a tutte le altre, vale a dire quella tra dentro e fuori: tra il ventre che si suppone protettivo ma all'interno del quale si propaga la minaccia, la malattia, la morte (*Nel ventre*, in *Ospiti*); e il fuori del mondo, con il male che è nel mondo, con i suoi artifici ineludibili.

Anche se rappresentano una minoranza, alcuni testi possono leggersi in chiave metapoetica, come ad esempio l'inedito *Batte* che chiude l'antologia *I ferri corti*. Ciò non dovrà stupire, in quanto siamo di fronte a un autore molto colto, che ha alle spalle una tradizione precisa e allo stesso tempo ampia e variegata. Un autore che si serve del sonetto con naturalezza (niente di più diverso dagli esperimenti neometrici), che attraversa l'espressionismo senza mai eccedere, che si giova di una sicura familiarità con l'Ottocento italiano e francese, e che non sarà privo di punti di contatto con il Decadentismo, e forse anche con la nostra Scapigliatura (con la quale condivide l'insistenza sul tema della malattia, ma non i toni grotteschi).

L'antologia *I ferri corti* riesce nell'impresa di riproporre in breve un percorso di scrittura ormai ventennale, compensando la parzialità del *corpus* con un'attenta costruzione interna, che attraverso la selezione dei testi e la modifica del loro ordine ne fa un libro perfettamente coerente nella struttura ed autonomo nella fruizione. E non possiamo che augurarci che a un tale percorso – che è del poeta, ma anche nostro, di noi lettori – venga finalmente riconosciuta l'importanza che riveste nel panorama contemporaneo.

(Francesca Ippoliti)

**LORENZO MARI,**  
**Querencia**, Salerno,  
Oèdipus, 2019 ('Croma K'),  
pp. 45, € 11,00.



Il recupero del mito tragico della corrida dai magazzini profondi del Novecento corrisponde nel piccolo libro, estremamente coeso, di Lorenzo Mari, a una sorprendente ed efficace resa plastica del grande combattimento ingaggiato con la lingua. La corrida, come rito, è un universo di segni interpretabili all'interno di un sistema di significati culturali, antropologici e letterari. Si incarica di ricordarcelo una classica citazione, a inizio libro, da Michel Leiris. Attento ai significati, Mari aggancia testi e spezzoni di testo sulla tauromachia alla memoria di altri luoghi e di altre educazioni: i segni di preistoriche corride nei graffiti rupestri; una partita di tennis «nello spazio di Wimbledon» (doppio sociologico della corrida nell'arena dell'alta società); frammenti di un'educazione cattolica che il lettore non sa bene come legare alla storia principale se non pensandola come una *mala educación* o comunque come risposta del tutto insufficiente alle forze pagane suscitate dalla corrida. Il montaggio per immagini di questi strati di storie, mescolati verticalmente tutti insieme («rinascendo prete tennista / torero»), è spinto volentieri fino al limite (pure novecentesco e forse con un occhio a Buñuel) del surrealismo. È l'orrore disturbante dell'incubo gastronomico della «lingua di toro, servita nel piatto al vegetariano – un salmi restato candente». È la preghiera obliqua che deve proteggere da un 'corno' che è tanto quello del Maligno che del toro: «(il quaderno del prete, abbandonato nell'androne, è pieno di ghirigori senza senso, e

di osceni, tutti uguali, disegnati dai compagni) – noi per esempio, che di noi diciamo: santifica la traccia, pur abbandonandoci, perché allora si potrà perdonare, restare uniti in qualche forma: noi stiamo attenti al corno e tu a quel punto, come sempre, ma ancor di più in quel punto pur abbandonandoci non abbandonarci – ». Ma anche un semplice nome, come la psicanalisi ci insegna, può bastare a innescare il corto circuito: la grotta di Chauvet si sovrappone al pamphlet manzoniano complice l'omonimia con il destinatario del medesimo: «la lettera è alla porta di chauvet come l'unità / e il tempo della tragedia che sono alla porta». Un gioco di parole si fissa in un altro: «*et après, c'est Daguerre comme à Daguerre*», che è la resa argentea del triviale «à la guerre comme à la guerre».

Il secondo aspetto rituale sfruttato da Mari porta direttamente a una riflessione sulla lingua della poesia proprio dove la lingua si sfuoca. Come arena in cui si affrontano, tra sport e liturgia, funzioni mitiche e dove il singolo si misura con le forze dell'inconscio, la corrida è un insieme regolato di gesti e di voci, una metrica di significanti («Cambiare il rito dice, al microfono, perché si finisce comunque, una volta ogni sette sillabe, per impazzire»). Dalle pareti rupestri dell'inconscio emerge una lingua data, lacanianamente, come lallazione, *lalangue* (lingua materna, pre-lingua significante): «dici che nasce una lingua potente, ovvero / potente poiché debole potente poiché nulla / poiché ai tempi, al passo senza passo restando / chi lalla è di sconcerto e dici che chi lalla / non sposta niente invece interi muri intere / caverne si sono viste e lunghissime opere / di bisonti (senza le corna poi con le corna) / semplicemente lallando di un lallare diverso / e allora dici: lalla, lalla che poi si parla». Lacanianamente queste lallazioni sono *puns* e 'tics' anagrammatici («[...]se è epilettico muoversi quinci, se è dialettico o se è /// lallà») che ritmano la danza di un'uscita dalle caverne tanto rituale quanto soprattutto comico/sgangherata: «dalla caverna uscire usciremo: lallando / contro ogni paura contro ogni lallazione ovvero: / contro ogni eco lallallà lalallallà – lallallà / lalallallallà e poi lallà per tornare alla luce / del fuoco dentro a visitare il suo bisonte / millenario il toro con la pelliccia l'arte / o anche soltanto un osso

rinato osso di corno / lalallallallà uscire usciremo: lallando, sì che».

Il bilancio linguistico della corrida rivisitata da Mari non si colloca però sulla traccia di un'avanguardia asemantica o vitalistica di un Novecento primitivista che guarda addirittura alla preistoria. Certo, come già per Leiris, la corrida permette di fare i conti con ogni tentazione di classicismo, quest'ultimo sommessamente (e seduttivamente) presente in uno dei testi dove si affaccia l'autore stesso del libretto: «si alza di notte e vaga e vorrebbe riscrivere / qualche poesia della grande tradizione / italiana per il catechismo dei fanciulli / invece riscrive holan e guardando la neve / che cade bianca e nera passa dalla stanza / alla cucina alla sagrestia alla chiesa / all'arena: illumina tutto, con le porte». Ma soprattutto, con approccio razionalista/illuminista, il toro di Mari riveste la stessa funzione della 'bestia' nella grande caccia messa in scena nel *Conte di Kevenhüller* caproniano. Il toro/lingua sfugge sempre alla rappresentazione della funzione linguaggio, non ammette la subordinazione a un significato: «Predica a lungo. Predica niente. Predica vuoto. Non predica toro». Possiamo dire cos'è la grammatica della corrida, non cosa è il toro. Si tratta di un discorrere per 'via negativa' che incontra (anzi, cita) l'universo caproniano rinviando perfino a una 'teologia negativa': «come tutto all'aura disperso noi chiameremo / dio ma in un altro posto». E la presenza di Caproni emerge nella clausola rimico/filosofica (pure nascosta nella prosa) di: «Nessuno, nemmeno lui, o lei, dalla sua posizione, vede lo spazio restante come spazio *cambiato*: non è libero, e poi non è nuovo. È tutto, dalla prima all'ultima lettera *impredicato*» (corsivo nostro). Ma, contrariamente al finale aperto della caccia caproniana, la fine del toro è scritta (e questo nonostante la *querencia* del titolo, termine tecnico della tauromachia, rinvii a uno spazio dell'arena in cui il toro è temporaneamente al riparo dalle armi dei *torreadores*): «verso lo lascia su alba pratalia la bestia fumante sull'erba, la bestia che fuma, nell'arena, si che lascia due righe ancora, di vuoto, forse di bianco, in basso». Ucciso il toro/lingua, qui sotto le spoglie del toro/scrittura dell'indovinello veronese (genere, l'indovinello, perfettamente laciano), sparisce però anche il torero. Il

toro è nemico e sodale («esiste una pietà anche al toro / anche al torero») e il senso della corrida di tempi e linguaggi, elaborato da Mari, è disforico. La vitalità e la forza della corrida che potevano toccare ancora Leiris, per quanto già in postura decostruttivista, sono un ricordo letterario; la messa a morte del toro «è sempli-

cemente per una svista del padrone, noi restando servi»; non trasforma, insomma, lo scrivente in *matador*. Non per questo però la corrida di Mari è un piatto vegetariano: è anzi un ottimo esempio di come l'esercizio di smontaggio di un mito letterario liberi altri miti, immagini ed elementi di linguaggio. Che questi si avvantaggino

dell'incandescente forza dell'originale, dipende anche dalla buona dose di 'ricercare' (come ricorda il risvolto di copertina) e, naturalmente, di suscitare forti affetti, in armonia con il *querer* che si trova alla radice della *Querencia* evocata dal titolo.

(Fabio Zinelli)

**EUGENIO MONTALE,**  
***La bufera e altro*,**  
 edizione commentata da  
 Ida Campeggiani e Niccolò  
 Scaffai, con scritti di Guido  
 Mazzoni, Gianfranco Contini  
 e Franco Fortini, Milano,  
 Mondadori («Lo Specchio»),  
 2019, pp. CXIV, 422, € 24,00.



Un commento continuo a piè di pagina al terzo libro poetico di Montale si attendeva da anni, dopo che le principali raccolte poetiche montaliane erano state chiosate da vari commentatori nella collana «Oscar», e dunque si saluta volentieri la sua pubblicazione. Il confronto con il precedente, denso e utilissimo, di Marica Romolini (Florence University Press, 2012), separato però dal testo per ragioni di diritti e dunque fruibile più come saggio autonomo che come glossa vera e propria, e con quello einaudiano di Isella limitato a *Finisterre* (2003), mostra un netto progresso specie sul piano dell'interpretazione, tanto più accogliendo *La bufera e altro* alcuni tra i testi più ardui di Montale. Si trattava peraltro di un libro composto, risultato di una crisi lunga, segnata

dall'attraversamento degli anni di guerra e dell'esperienza della resistenza al nazifascismo e della liberazione di Firenze, poi dallo stravolgimento della società e della cultura italiana nel dopoguerra, che aveva comportato, sul piano privato, anche il trasferimento del poeta da Firenze a Milano. Le implicazioni di poetica erano evidenti a cominciare dall'abbandono di un'idea messianica di Clizia-Irma, che aveva caratterizzato le *Occasioni*, con il conseguente ingresso in scena di nuove ispiratrici e soprattutto della Volpe (cioè Maria Luisa Spaziani) dei *Madrigali privati*.

Queste varie incrinature della raccolta risultano ora in tutta la loro nitida evidenza dalla nuova edizione. Il profilo, per così dire, disassato del volume emerge molto bene dalle pagine introduttive di Niccolò Scaffai, che ne illustrano l'organizzazione ponendosi giustamente la questione dell'esistenza o meno di una struttura narrativa, che alterna la dimensione individuale con quella storica e universale. Non sarà un caso peraltro che il titolo primigenio della silloge fosse *Romanzo*. Nonostante la disparità degli sfondi sottesi a ogni singola sezione e della relativa intonazione, in effetti la progressione cronologica del racconto dell'io poetico (sia pure con alcune inevitabili infrazioni) è evidente. Se *La bufera* allude manifestamente alla tragedia della guerra, *Dopo* si riferisce ancora più palesemente all'immediato dopoguerra; e doppiato lo spartiacque di *Intermezzo* il lettore si trova catapultato nella modernità della ricostruzione, fra gli anni Quaranta e i Cinquanta, trascorrendo dagli epigrammi-*reportages* di *Flashes e dediche* (precipitato poetico degli articoli del periodo di *Fuori di casa*) al manierismo delle *Silvae* e dei *Madrigali privati*, fino alla poetica sociologica delle *Conclusioni provvisorie* che marca una presa di distanza dalla propria storia e una personale *epoché*. Di conseguenza,

quell'accessorio e *altro* del titolo complessivo potrebbe anche non avere un valore generico, ma alludere, almeno in seconda istanza, all'immane rivolgimento seguito alla catastrofe bellica.

La progressiva perdita di senso del fare poesia nella società di massa e nell'età dell'industria culturale improntava di sé l'intero percorso della raccolta, in parallelo con la riflessione avviata dall'intervista immaginaria *Intenzioni*, del 1946, per culminare nelle disincantate riflessioni affidate da Montale all'intervento pronunciato al congresso internazionale di Parigi del 1952, intitolato *La solitudine dell'artista*. Del resto dopo le *Conclusioni provvisorie*, che sono in perfetta sintonia col discorso parigino, la musa montaliana avrebbe taciuto, annichilita da tale travaglio per un lustro circa.

Con dovizia di particolari emerge poi dal commento la testura dei singoli componimenti e il loro spessore culturale. Il volume è congegnato in maniera modulare, tanto da trasferire allo «Specchio» la consuetudine della collana «Oscar», per la quale era stato originariamente progettato, di porre in calce contributi ormai classici, come i saggi di Contini e di Fortini qui accolti, e in apertura quello del curatore (Guido Mazzoni) dell'intera serie dei commenti alle raccolte poetiche montaliane apparse finora. Di Scaffai inoltre è la responsabilità del coordinamento generale di questo volume, della stesura dell'introduzione (come detto) e del commento puntuale alla sezione finale delle *Conclusioni provvisorie*; Ida Campeggiani ha curato invece l'intero apparato di chiosse del resto del libro. Ogni sezione ha una sua breve introduzione particolare in cui se ne forniscono le coordinate principali sia dal punto di vista cronologico e storico che stilistico e tematico. Analogamente all'interno delle sezioni ogni singolo microtesto è dotato del proprio cappello in-

trodotto che ne ricostruisce per quanto possibile la genesi e ne traccia un profilo culturale e poetico, per terminare con una precisa disamina dell'assetto metrico. Al commento al piede spetta, come di consueto, offrire un tentativo di spiegazione e di interpretazione nel dettaglio, oltre che accogliere la trama di riferimenti letterari sulla quale esso è intessuto. Le allegazioni di reminiscenze e luoghi paralleli, assai abbondanti pur senza soffocare il testo, vanno di pari passo (che non è scontato) con lo sforzo esegetico e informativo.

I debiti nei confronti del precedente costituito dalla Romolini sono sistematicamente riconosciuti, così come dichiarati sono di volta in volta quelli con l'intera tradizione critica. Parimenti sono discussi i pronunciamenti più importanti dei predecessori da cui gli attuali commentatori divergono. Anche per questo colpisce che a p. 42, trattando specificamente della metrica degli *Orecchini*, sia taciuta (come già nel commento della Romolini) la nota ipotesi di Avalle, il quale vi scorgeva uno schema latente di ballata. Sebbene si possa comprendere il tratto elegante dell'omissione, di fronte ad un testo costruito ostentatamente come un sonetto elisabettiano, il suo combaciare, calcolando anche le rime interne, con l'architettura di una ballata è significativo della ricercatezza anche fonica delle liri-

che di *Finisterre* e, foss'anche una pura coincidenza, poteva essere segnalato al candido lettore.

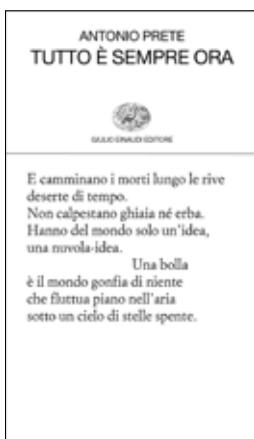
Bisogna dire d'altronde del senso di responsabilità che contraddistingue questo commento. Campeggiani e Scaffai non si negano mai al confronto serrato con i problemi interpretativi, né cercano scorciatoie, ma prendono di petto ogni minima difficoltà ingegnandosi di darne soluzioni sicure o comunque plausibili, sia che si tratti di una immagine oscura o di un frammento di testo non perspicuo sia che si tratti della identificazione di una persona o di un luogo oppure di una situazione. L'ambientazione schiettamente fiorentina di *Finisterre* implica dunque frequenti riferimenti a cose e luoghi di Firenze, sempre ben decrittati. Non senza pedanteria di fiorentino più che di attento lettore, mi chiedo solo se la pescaia che s'incontra nel *Giglio rosso* sia davvero quella di Santa Rosa (p. 62). Siccome il testo parla di «torri» al plurale, più che al torrino di Santa Rosa, isolato, il riferimento potrebbe andare alle torri mozze che fiancheggiano l'Arno sui due lati proprio all'altezza della pescaia di san Niccolò, l'una nell'attuale piazza Poggi l'altra nello slargo posto fra il lungarno e la fine del viale Giovine Italia: tanto più che tale pescaia, a differenza di quella di Santa Rosa, è assai vicina alla casa di Montale in viale Duca di Genova

(oggi viale Amendola) e dunque doveva essergli più familiare dell'altra.

Ma dubbi di questo tipo sono, diciamo così, più unici che rari. Il nuovo commento si pone come un punto di riferimento d'ora in poi irrinunciabile per chiunque voglia studiare *La bufera e altro*. Si pensi alla chiusa con *Il sogno del prigioniero*, il cui retroterra letterario non è meno denso di quello ideologico. Il tema dell'onirica fuga dal carcere, che risale a *La vida es sueño* di Calderon de la Barca, era stato riattualizzato con valenza metafisica dal *Prigioniero* di Luigi Dallapiccola (1944-50), ispirato ad altri testi del medesimo filone, vale a dire *La torture par l'espérance* di Villier de l'Isle-Adam e la *Légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* di Charles De Coster. Ma Scaffai nel suo commento ricorda opportunamente anche la fortuna cinematografica, specie il film *Peter Ibbetson* di Henry Hathaway, del 1935, che in italiano si intitolava appunto *Sogno di prigioniero*. Ponendosi su questa lunga scia di precedenti, la poesia finale mette in scena dunque l'illusione di una via di fuga che non è più attuale e la conseguente, cocente delusione che provocherà cinque anni di silenzio poetico; tanto che quando Montale tornerà alla poesia lo farà nello stile umile e col linguaggio colloquiale di *Satura*.

(Stefano Carrai)

**ANTONIO PRETE, *Tutto è sempre ora*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 123, € 11,50.**



*Tutto è sempre ora*, che fa seguito a *Menhir* e *Se la pietra fiorisce* (pubblicati entrambi da Donzelli, rispettivamente nel 2007 e nel 2012), è il terzo libro di poesia di Antonio Prete (Copertino, Lecce, 1939). Tra i numerosi e interconnessi aspetti cui l'autore ha dedicato il suo lavoro culturale – la docenza universitaria in letteratura comparata a Siena, lo studio di Leopardi e Baudelaire, appunto la poesia – un posto speciale occupa senz'altro la traduzione. Prete si è rivolto con una costante attenzione alla pratica di traduttore e all'attività di teorico della traduzione, ponendo particolare enfasi sull'intima implicazione del tradurre con la conoscenza: con il conoscersi e il riconoscersi, per chi traduce, nell'*altra lingua* (*All'ombra dell'altra lingua* s'intitola un suo saggio sull'argomento).

Non stupisce allora che a fornire una delle possibili chiavi di lettura di *Tutto è sempre ora* sia un testo tradotto o, meglio, una delle imitazioni comprese nella raccolta. Si legga, nella quarta sezione, *Taccuino blu*, la terzina iniziale di *Il pianeta sul tavolo*, versione di una lirica di Wallace Stevens, *The Planet on the Table* (nel postremo *The Rock*, del 1954): «Ariel era contento d'avere scritte le sue poesie. / Poesie su un tempo già trascorso, / poesie sulle cose viste che più aveva amato» (p. 90). Attraverso la mediazione della voce del poeta statunitense Prete può scoprire al lettore alcuni dei nuclei tematici innervati più nel profondo della sua poesia: una poesia di passato, di vita vissuta; una poesia sugli affetti, umani e letterari (e da questo punto di vista il dialogo con la tradizione poetica e con gli amici poeti della gene-

razione precedente alla sua, Jabès, Luzi, Bonnefoy, s'inserisce organicamente nel discorso poetico essendo uno dei temi costitutivi della silloge); anzitutto, una poesia percorsa per lunghi tratti da un senso di contentezza, da un'adesione entusiastica, pur essendo sempre ponderata, ai suoi *realia*.

Lo spartito della raccolta è però complesso. Come risulta implicito nel titolo (citazione dai *Four Quartets* di Eliot: «And all is always now»), siamo davanti a un libro sul tempo; non soltanto su quello consumato. *Tutto è sempre ora* si configura come un'articolata meditazione sul tempo. Dal disegno complessivo esula almeno in parte l'ultima sezione, *Dell'apparenza (prosa d'inverno)*, non tanto perché scritta in prosa, giacché prose poetiche sono accolte anche altrove, ma in quanto essa riflette più nel dettaglio sul motivo del sogno, dell'allucinazione. Sul modello di Leopardi – e in specie del suo Leopardi, quale ce lo ha restituito ad esempio nello studio *Il pensiero poetante* – Prete mette in scena un io lirico che nel tempo, ma anche nello spazio, idealmente si muove, riportandone le impressioni alla propria cogitabonda interiorità. Ne deriva una poesia densa di pensiero (lo dice in maniera incisiva la lirica *Dicembre*: «Il battito, qui, dei pensieri è prossimo / al respiro degli ulivi», p. 18), che solca la «fiumana del tempo» (*Nel respiro dell'ora*, p. 7), svariando dalle ere geologiche primordiali della Terra al quotidiano del poeta, immerso nel paesaggio delle crete senesi (già care a certi, affini versi luziani), dai momenti dell'infanzia nel Salento, dell'educazione sentimentale e della formazione milanese dell'autore all'oltre-tempo delle costellazioni. In questo senso, si direbbe di matrice agostiniana il sentimento del tempo presente per cui nella silloge, stando nell'ora, il soggetto poetante oscilla costantemente tra memoria del passato e attesa del futuro.

Tale concezione emerge soprattutto nella prima parte, il cui titolo, *Nel respiro dell'ora*, significativamente ribatte quello del libro. Ricorre qui insistente il motivo della ricordanza e del colloquio con le ombre del passato: «sfuggite / alla rapina dell'oblio, salgono / parvenze» (*La stanza*, p. 5), ritornano all'io «faville

/ d'esistenza non spente nella corsa / del tempo, solo tramutate in una / presenza trasparente» (*La stella della sera*, p. 8), «lo sciame d'anni che alle spalle / manda ronzii, rimugina rimpianti» (*Solstizio d'inverno*, p. 8). Il testo conclusivo della sezione, *L'attesa*, sembra tuttavia aprire il presente al mare del possibile: «L'immenso dorme, le ali ripiegate, / nell'alcova segreta dell'istante» (p. 35). *Nel respiro dell'ora*, con l'incipitaria *La stanza* («l'assenza del mare è opaco assillo», p. 5), con il testo eponimo (dove baluginano i caratteristici *ulivi* pugliesi) o con *Madre*, anticipa inoltre un tema molto sentito da Prete (il quale vi ha dedicato intere monografie), quello della lontananza e della nostalgia: lontananza e nostalgia del luogo d'origine, che trovano pieno svolgimento nelle due sezioni successive.

La seconda parte del libro è difatti intitolata alla *Torre sveva* che sorge presso il paese natale dell'autore, mentre nella quarta, *Lengua mara* («Lingua amara»), il ritorno alle origini avviene mediante l'adozione della lingua materna, del dialetto di Copertino e dintorni. Una scelta che, più in generale, rientrerà nel percorso di ricerca meta-linguistica che Prete intraprende nella raccolta sulle tracce di *geografici* (*A un gatto*, p. 31), di un *alfabeto* (*Lo stesso respiro*, p. 42) che permetta alle parole di essere più vicine alle cose della natura («Che cosa unisce il cardo alla parola / che ora lo dice?», *Un cardo* p. 14); in questa direzione va anche l'invettiva *Sullo stato della lingua italiana*, p. 92) e al linguaggio arcano di cui, come dalle corrispondenze baudelairiane, la natura stessa è dotata («Decifra le frasi che il vento / scrive sulla sabbia / e le lettere d'aria che gli uccelli / tracciano in volo», *Vigilia*, p. 44).

Con i ricordi che affiorano nelle liriche della seconda e della terza sezione inizia a comporsi più nitidamente un *album* delle stagioni della vita del poeta (si vedano il verso: «È questo l'*album* che disegna il tempo», in *Lo stesso respiro*, p. 42, o il titolo *Album, infanzia*, p. 45); tanto che il libro potrebbe anche leggersi come l'autobiografia poetica di un intellettuale di stampo novecentesco. Nella raccolta alla dimensione privata, del resto, si accompagnano

quelle pubbliche della cronaca recente, in *Compianto*, testo dedicato al tragico naufragio, nel 2013, di un'imbarcazione di migranti che il poeta tenta di sottrarre alla generale *indifferenza* (p. 12), e della storia del secolo scorso. È il caso di *Milano, inverno e primavera 1968*, dove lo spirito del movimento sessantottino viene sintetizzato nella formula: «Stava ognuno / dentro il *respiro della moltitudine*» (p. 71). Il passo declina in chiave sociale non solo o non tanto il tema della compresenza dei piani temporali, del *respiro dell'ora*, quanto quello della gioiosa vicinanza e comunanza del soggetto poetante con la *physis*, con gli animali (al centro del trittico formato da *A una lupa*, *Luce animale*, *A un gatto*, pp. 29-31), con le piante («Che cosa / univa quello sguardo al fiore rosso / i petali screziati alla radice?», *Un cardo*, p. 14) e perfino con le stelle («C'è tra questa sperduta nostra aiuola / e quello sconfinato arabesco / di ellissi e di bagliori / un battito, un accordo / di abissale segreta *comunanza?*», *I nomi delle stelle*, p. 9). Una disposizione verso la natura che attraversa tutta la silloge e in cui risuona l'insegnamento di antichi testi religiosi e sapienziali, quali la *Bhagavadgītā*, da cui è tratta l'epigrafe d'apertura: «...e stima uguali una zolla di terra, / una pietra e l'oro».

Abbracciando una simile prospettiva filosofica (ma non metafisica), Prete riesce a restituirci immagini concrete del mondo e dell'universo tutto sommato in loro conciliate. Nel testo che prepara di fatto al finale di *Tutto è sempre ora* una ragazza fa *jogging* sui bastioni della Fortezza Medicea di Siena al fare della sera e il giorno si raccoglie tutto «nell'impeto eguale / del corpo che è in *armonia* col vento, / in *armonia* con la luce che qui muore / e altrove grida il suo trionfo. // Sopra, invisibile la corsa dei mondi / lungo sperdute ellissi» (*Corsa al tramonto*, p. 95). Rispetto alle tante poesie della crisi cui siamo abituati, questa di Antonio Prete rappresenta qualcosa di diverso, se non di inedito, pur venendo da molto lontano nel tempo.

(Michel Cattaneo)

**ANTONIO RICCARDI,**  
***Tormenti della cattività*,**  
Milano, Garzanti, 2018,  
pp. 164, € 18,00.



*Tormenti della cattività* esce a distanza di un decennio da *Aquarama e altre poesie d'amore*, 2009, quarto volume di una produzione non sterminata. Come nelle raccolte precedenti la tensione strutturale appare uno dei tratti più in vista, in un libro a dir poco meditato. Vi si riconosce una costruzione elaboratissima, circolare, in cui la sezione conclusiva, *Enigma alla fine*, si riconnette a quella di apertura, *Vero all'inizio*. Ed è conseguente immaginare come la circolarità architettonica debba avere anche implicazioni di senso, ma le ha spiazzando il lettore, mettendolo di fronte ad uno stallo logico, in mancanza di uno scioglimento finale che non sia il riconoscimento e l'accettazione dell'enigma. Il titolo dell'unico pezzo della sezione di chiusura, *Rosso*, allude a Rosso Fiorentino, che è l'autore della *Deposizione* di Volterra ricordata in *Falso titolo, antiporta*, a sua volta unica poesia di *Vero all'inizio*. Dove, peraltro, non solo «E infine l'enigma dietro il deposto» preannuncia il titolo *Enigma alla fine* (e lo contiene in anagramma), ma l'inquieto interrogativo su «perché Rosso amasse tanto / un semplice primate» ritorna in vaso nell'unico verso di *Rosso*: «Tra gli altri uno è la sua scimmia». Dal momento che in entrambi i testi si parla di Cristo, l'adozione di un paradigma scientifico-naturalistico se non è comico comunque

disturba. Così come il tono assertivo, e la pretesa di obiettività scientifica, non corrispondono affatto in *Rosso* ad uno sviluppo di senso, confermando semmai la paradossale derubricazione di *Vero all'inizio*. Incoerenza o discontinuità dei piani di senso sono esattamente l'opposto della tensione costruttiva; lasciano avanzare una deriva, minacciosa già in apertura tra *Vero all'inizio* e *Falso titolo, antiporta*, che sembra volta a scardinare ogni aspettativa di ordine e di senso in un rompicapo di scatole cinesi. Logicamente, e, in quanto riduzione della logica a retorica, imbarazzante, vi si avverte un nodo che conduce al centro del libro, e su cui sarà necessario ritornare. È un'aporia sconcertante, che è nelle cose e non deriva da un errore di calcolo nella progettazione del libro.

Una serie cospicua di tracce riporta *Tormento della cattività* alla fisionomia del libro antico, tra meditazione sulla morte (*Lacrimae* è il titolo del capitolo conclusivo) e pratica scientifico-naturalistica: *Osservazioni di un naturalista sulla classe degli animali antichi nel podere della famiglia R.* è il sottotitolo della sezione *Le rane*, dove il «podere della famiglia R.», Riccardi, è Cat tabiano; e dunque l'indicazione intreccia, come nei libri precedenti, storia familiare e interesse naturalistico. Alla forma stabile del libro antico riconduce anche *Falso titolo, antiporta*, a guisa di indice che riassume in versi l'argomento dei cinque capitoli, quelli che nell'impianto dell'opera ricompaiono come sequenza di 'tormenti, da *Tormento primo* a *Ultimo tormento*, il quinto: *Scene da un matrimonio*, *Zooforo appenninico*, *Pan Am*, *Madrigale della battaglia*, *Lacrimae*. È possibile che nella raccolta si riconosca anche un'architettura di risponderne più complessa, a chiasmo: *Madrigale della battaglia*, il *Tormento quarto*, è fitto di richiami al *Tormento secondo*, *Zooforo appenninico*, dove egualmente compaiono il nonno dell'autore e suo fratello, il prozio, con la memoria intrecciata della caccia e della guerra. Ma questa è forse un'esegesi che va oltre il bersaglio, vista la molteplicità dei temi che si incrocia all'interno dei singoli capitoli. Per quanto riconoscere il chiasmo metta in evidenza il capitolo dei viaggi, *Pan Am*, fra Stati Uniti e Brasile, con la sezione finale inopinatamente intitolata a *Brahma*. Il fatto che si tratti di un luogo reale, il Bar Brahma Alphaville di San Paolo, in Brasile, non diminuisce per

questo la frizione fra strati di esperienza e di ricerca di senso che non collimano. E se il pericolo dell'iper-interpretazione è sempre presente, è però anche il risultato di un conflitto, che il libro mette lucidamente a fuoco, tra esigenza di struttura e deriva, che in *Tormento della cattività* sposta sempre fuori centro ogni ipotesi di ordine e stabilità, sottoponendo ogni immagine ad una sollecitazione allegorica.

Un'urgenza di struttura così pressante non è nuova per Riccardi. E in questo *Tormento della cattività* si espone al manierismo, soprattutto la parte finale, la più funeraria: in *Lacrimae*, con le varianti di epigrafe tombale di *Prove per un cenotafio*, o ancora con la ripresa esplicita in *Ex voto* del colloquio con il padre morto, di matrice sereniana (e prima ancora montaliana). Ma per capire il contesto di *Lacrimae* – in particolare di *Ex voto* – non è da sottovalutare *Pitture nere su carta* di Mario Benedetti, del 2008: un libro splendente, manierista e mortuario. Guarda caso anche *Pitture nere su carta* è un libro di impianto strutturale sofisticatissimo, quasi barocco, nel quale la memoria letteraria esercita un ruolo fondamentale; fino alla citazione-riscrittura del Dante paradisiaco. L'idea di libro fortemente architettonica è del resto l'altra faccia, complementare, di una poesia che ricapitola il suo legame saldo con la tradizione. Un altro elemento decisivo di Riccardi, ma anche uno dei tratti che distingue buona parte della generazione di poeti che ha esordito tra la fine degli anni Ottanta e Novanta: da Testa, a Pusterla, Anedda, Buffoni. Nel caso di Riccardi il canone della tradizione è quello noto; coincide con i nomi di Sereni, e poi Bertolucci, che non potrebbe mancare, Caproni – 'calcando Caproni', quanto al matrimonio, invece –; persino Magrelli sembrerebbe poter essere tirato in causa: *Disturbi dello speculare*.

Le strutture di contenimento, del libro nel suo insieme e del libro in rapporto alla tradizione, definiscono un'istanza che si riconosce anche nel modo in cui singoli testi si incastrano l'uno nell'altro, indicando quelle che dovrebbero essere le linee compatte di una riflessione. Ma è proprio qui che la tenuta si allenta e si rovescia in negazione di ordine: «Se uno sono, anche uno solo / potesse vivere secondo desiderio / comunque sarebbe infelice» (*Anche il santo lo dice*) viene ripreso da «non tristi loro né felici» (*Persino in paradiso, nella luce*) e

poi come in una catena: «Magari non sarà felice» (*C'è chi fa come fanno i serpenti*) «e loro inadatti a custodire / [...] / la felicità di una ragazza» (*Monopolista*), «Solo l'inizio ogni volta à felicità» (*Arcosanti*), «come vita felice» (*Nella lontana città dei Jetson*), «sarebbe stata per forza felice» (*Non sarà molto diverso il paradiso*), «Ti sei mai chiesta quale sia / la vera forma della vita felice? (*Ti sei mai chiesta quale sia*). Non si è scelto a caso il nesso felice / felicità, visto che i capitoli si intitolano «tormento», ripresentando ad ogni svolta la consapevolezza del paradosso e dell'instabilità. Ed è un'instabilità che si annida fin nella microstruttura della lingua, dove il diradarsi della punteggiatura – la virgola, in particolare – produce una labilità del senso che disorienta il processo di lettura, ma individua il limite per cui

le strutture consuete della lingua non sono più grado di dare forma al mondo.

Di fatto, il massiccio impegno strutturale compensa la frana che per Riccardi ha fatto smottare dall'interno, nelle sue vere fondamenta, la percezione di un significato razionale delle cose. *Tormento della cattività* testimonia di un'instabilità divenuta non più contenibile, in cui contraddizione e enigma la fanno da padroni, vanificando la possibilità di orientare logicamente la rappresentazione del mondo; di questa possibilità si celebra anzi la dissoluzione e il vuoto che lascia: non a caso *Prove per un cenotafio* intitola l'ultima sezione. La risposta potrebbe essere la natura o, Brahma, persino quello che nel capitolo centrale appare derubricato a Bar Brahma di San Paolo: di fronte allo sforzo inane di stabilire un ordine,

il centro del libro risiede proprio nell'accettazione dell'instabilità e dell'esistenza come esperienza dell'incerto. Dal momento che non esistono bene e male, e che anzi in una prospettiva naturale categorie del genere sono sprovviste di significato, è proprio il mondo naturale a offrire una possibile chiave di lettura, in positivo: «Cosa perdiamo a stare così? / [...] / e cosa perdono le rane / abituate al mondo incerto / né sulla terraferma del tutto / né sempre nell'acqua?». È una conclusione a suo modo figlia di una posizione orientale di pensiero, non dualistica, e, benché tradotta nei termini polari del paradosso, che restano quelli della cultura occidentale, invita a muovere oltre, ribaltando la prospettiva.

(Stefano Giovannuzzi)

**PAOLO RUFFILLI,**  
***Le cose del mondo***, Milano,  
 Mondadori, 2020, pp. 208, €  
 19,00.



È un titolo che può evocare le atmosfere dei classici, quello che Paolo Ruffilli ha scelto per la sua ultima opera, *Le cose del mondo*, un sintagma tanto asciutto quanto vago, se si pensa al lemma 'cosa', depotenziato nel linguaggio corrente, ma che invece, in poesia, mostra la portata del suo etimo, 'causa', facendo presentire come e quanto il poeta reatino affronti la realtà attraverso una parola che, assumendone tutta l'esperita frammentazione, tenta di

restituirne una dimensione maestosa e laicamente mistica. Il libro consta di otto sezioni. La prima, *Nell'atto di partire*, dà inizio al tempo poetico, che non è quello lineare di *Crònos* ma quello ciclico di *Aiòn*. E quanto dice l'autore nella sua autopresentazione, indicando in quest'opera un «lavoro più che quarantennale». La parola poetica vive dentro la realtà spazio-temporale, di questa mostrando e mai dimostrando la ricomposizione in un'enigmatica verità unitaria. In apertura, due righe in corsivo rappresentano il punto di vista estraneo all'io poetante (uno stratagemma adottato anche all'inizio delle altre sezioni del libro): «*che stato di piacere quello in cui, da fermi, si segue con lo sguardo qualcuno in movimento più lontano*». Un piacere derivante dal precario equilibrio tripolare tra lontananza, movimento e stabilità, conteso tra la ragione che «ha imposto antidoto di linee rette: orari, termini, binari» e il caos, l'indeterminazione dell'esistenza, che infine è soltanto avventura senza progresso, «sogno tante volte già sognato». In questa sezione, vengono immediati gli accostamenti all'*Inferno* della *Commedia*, come nell'immagine di una «carrozza piena e soffocante» o dove si legge di un'ombra «tra le ombre, che fuggono di scena». Lo stile di Ruffilli – esemplare nell'equilibrio di ritmo e significato – fa trapelare il vuoto da quelle che ci appaiono ratificazioni di esistenza (un letto sfatto, una cucina, un gatto) e sono invece accenti di una per-

vasiva dissoluzione. Luigi Baldacci, recensendo il romanzo *Un'altra vita*, focalizzò le capacità dell'autore di portare sulla pagina la quotidianità, tramite una scrittura sovversiva, concreta eppure lievissima, com'è evidente nella seconda sezione, *Morale della favola*, dove una scrittura secca e leggera espone i problemi generazionali tra il poeta e la figlia. Qui si costruisce quasi una fisiologia della parola, essa stessa una cosa del mondo, la più importante e cioè 'causa', appunto, attraverso cui l'esistente consiste e diviene significato oltre la propria apparenza. Perché è nel dire «la molla della vita, / la ricerca e la scoperta, la conquista». Quello di Ruffilli è un messaggio in bilico tra brucianti cadute e ostinate riprese del cammino; tra ricomposizione e sbaragliamento, come si legge in *Salvezza*, dove la vita è aria da cui dobbiamo lasciarci investire, sfinire, perché poi, sul punto della resa, «si gonfiano le vele e ti rifà volare». Una poetica delineata già bene in opere precedenti, quali *Natura morta* (Aragno, 2012), cui appartiene *Appunti per un'ipotesi di poetica* (prima edizione a cura di Fabrizio Serra, nel 2007), quando l'autore asserisce che la poesia non procede mai dal ragionamento, essendo puro atto creativo. Su queste radici, Ruffilli ha sviluppato una scrittura in versi (ma anche in prosa) che del mondo fa emergere una visione inquieta e amplissima, come in *Ogni minima singola creatura*, poesia della terza sezione, *La notte bianca*: «Ogni

minima singola creatura / bella o brutta, luminosa o / impura, ciascuna con il suo carico / avuto in sorte, [...] perenne inevitabile contrasto / tutto così piccolo e tutto così vasto [...]. Disamore e potenziale abbandono, vicissitudine e creazione artistica, necessità di serbare in cuore un inganno: «Mi faccio imbrogliare, da me stesso, / nei segnali partiti dall'oggetto morto [...]» (*Necessità dell'inganno*). Gli oggetti muoiono alla nostra attenzione, per l'uso distratto che ne facciamo; si opacizzano nell'esplorazione della scienza, che li classifica per le loro proprietà, azzerandone la conoscenza estetica. Ruffilli avvisa che la cosiddetta oggettività non implica di per sé la felicità e risiede anzi nella dissolvenza, si confonde con la «dissomiglianza di ogni cosa». Una posizione di marca antipositivista che mette in guardia dall'illusione di un controllo potenzialmente totale, quello su cui interviene l'arte poetica, che abbraccia

il cosmo, lo sospende, come avviene ne // *nome della cosa*, la quinta sezione, in apparenza una mera catalogazione, invece funzionante da catastasi, prima della conclusione (montalianamente) provvisoria. La dura fisica degli oggetti lascia posto a una loro immagine latente, alla più luminosa verità poetica: «Sbrecciato, andato in pezzi dopo essere caduto. / La forma, incontenibile, di un contenuto» (*Bicchiere*). Dagli oggetti inanimati alle parti del corpo il passo si compie nella sezione *Atlante anatomico*, dove più centrale è il linguaggio, la mitologia che l'autore ne va costruendo, sempre senza la mediazione di alcun *senhal*. Sono elencati gli organi, pure con qualche coloritura ironica, e di ciascuno si focalizzano le qualità, a stigmatizzare il concetto caro a Pessoa che il vero problema è la realtà. In essa si immerge l'autore, giungendo con immediatezza a farne argomento di riflessione (come in *Capelli*,

che spacchiamo in quattro nella vana ricerca di una cognizione precisa, magari addirittura perfetta!). Pagina dopo pagina, il potere della parola conduce tra oggetti e situazioni, riaccendendone il valore emotivo e aumentandone la cifra fenomenica. E quest'ultima opera di Paolo Ruffilli evidenzia bene il rapporto straordinario, ma anche doloroso, tra l'evolutive sistema delle parole e quello statico del reale, perché il «*nominare chiama e, sì, / chiamando ecco che avvicina / invita ciò che chiama a farsi essenza* [...]». Nel corsivo di questi versi, appartenenti a *Interrogativi* – sezione corrosa da un'insistita sequela di dubbi e conclusiva del libro – appare compendiato il fine ultimo della poesia di trovare una dimensione prossima, eppure assoluta, alle cose del mondo.

(Giovanni Parrini)

**FRANCESCA SANTUCCI,**  
***La casa e fuori***, Faloppio (CO), Lietocolle-Fondazione pordenonelegge, 2019 ('Collana Gialla'), pp. 70, € 13,00.



Con perfetta padronanza di mezzi, in quella che è la sua raccolta di esordio, Francesca Santucci presenta una compiuta riflessione sulla relazione che unisce immagine e sguardo, intimità e visibilità. La decostruzione di un universo privato per tranches cronologiche intersecate a quanto vi entra dal mondo esterno mette l'accento, tra i due poli del titolo, su *casa* piuttosto che *fuori*. Questa casa è un 'dentro' rappresentato però come un 'fuori'. La ra-

gione è da cercare nella concezione dei testi come immagini in un processo di messa a fuoco fotografica (imparare la realtà è fare «come i bambini quando imparano / che dentro l'obiettivo si sorride»). L'essenza dell'immagine fotografica è di esternalizzare l'oggetto, privandolo di intimità ma rendendolo insieme inaccessibile e misterioso. È la lezione della *Camera chiara* di Barthes, di cui è citato l'inizio, con quello svelamento dello stupore (l'*étonnement*) suscitato dalla fotografia, quell'insistere sulla volontà di portare congiuntamente uno sguardo semiotico e emotivo sul mondo.

La scrittura dell'immagine segue categorie che corrispondono ai punti fermi di un approccio neomodernista. Una prima categoria è lo 'spazio' che definisce la possibilità per il soggetto di impadronirsi del mondo esterno. La scomposizione del movimento dei corpi nello spazio rientra in un cubismo aggiornato (per esempio, narrativamente, da Daniele Del Giudice): «Attraversare la strada significa mettere i piedi a terra e muoverli finché non raggiungono il marciapiede. Guardare intorno, la strada le colonne le rette immaginarie che la riempiono di nodi, segnali, archi tracciati con le braccia, parcheggi a pagamento e una busta di plastica nel vento»; «Mi sconvolge la geometria con cui mi infilo / tra la sedia e il tavolo, tra il materasso e il lenzuolo, / tra una persona e una persona in fila alla cassa – la prepotenza con cui / occupa lo spazio nel mondo il

mio corpo». Lo studio del movimento nello spazio corrisponde a una modellizzazione illustrata dalla citazione da *Guerra e pace* in apertura di libro: «*Per raffigurarci un uomo libero, dovremmo raffigurarcelo al di fuori dello spazio, il che è evidentemente impossibile.*» La fisica dei corpi in movimento deve così tenere conto del campo dell'*ethos* e delle passioni: «Lo spazio non è che un sentimento molto forte di nostalgia / e sorveglianza del corpo», «(Giacere in forma di cubo / che dilata nella stanza, quando la serranda è tutta calata / e dall'altra parte c'è un sole). / Il cubo è nero e si spalanca, mi prende con lui / mi bacia la testa».

La seconda categoria è la trasparenza: della percezione («Le cose intorno a noi sono di vetro e gentili») e dello sguardo (sguardo fotografico: «Quello che accade nel passaggio / quando dal vetro fermo l'immagine e le linee si colorano / e curvano di pochi gradi come io avanzo»). Più del voyeurismo, conta la forma (la cabina della doccia, come un *box* prospettico/visivo): «dalla finestra di camera mia ho anche spiato una giapponese farsi la doccia [...] si è spogliata, si è messa davanti allo specchio, si è guardata per qualche secondo, si è chiusa nella cabina di plastica».

La terza categoria è la superficie: «Non vi ho chiesto la superficie liscia, / la levigatura precisa»; geometria («e lo spigolo del muro è una linea / che divide due quadrati»), formula («tracciare / il confine nuovo

senza mai chiudere la figura: / ogni limite, per una *x*, tende a infinito); punto di attrito dell'esperienza: «La superficie che abito è piena di buchi / perché l'ho amata e consumata a un punto / che l'amore e l'uso si colpiscono a vicenda. / Un merlo ha fatto il nido nel muro della cucina, / tra la casa e fuori, e ha freddo quando io ho freddo» (dove la visione domestica ed empatica con il piccolo animale nel 'quadro' della cucina si fa quasi *confessionale*).

Quello che trova posto e si orienta tra geometrie moderniste, più che un io che si serve di astrazioni per meglio confessarsi, è prima di tutto un io vulnerabile: «(Dico che mi fate così male / che non posso più guardare)», un *io* come quello delle poesie di Attilio Bertolucci, ed è un punto che ricordiamo perché la Santucci è tra le curatrici del volume *Sulla famiglia Bertolucci. Scritti per Attilio, Bernardo e Giuseppe* (Ensemble 2018). Colpisce anche che nel volume si trovi uno studio di Francesco Ceraolo, dedicato al rapporto tra spazio interno e spazio esterno (dunque la *Casa e fuori*) nella filmografia di Bernardo. È un io capace di infliggersi dolore («Le parole le pensa nelle spalle / e prima che le pronunci le attraversano il collo, / le fanno del male»), o di cercarlo («[...] dividimi in due / fammi del male – fammi capire»). È un io che, come nella poesia di Stefano dal Bianco, al momento stesso di esporsi, si nasconde nel pudore («Penso a cosa ci sarebbe di bello da dire che rispettasse il turbamento di tutti»). È un

io, infine, che cerca la paura (come situazione lirica: da Sereni, almeno): «aderisci al letto come una patina di terrore». È proprio nell'istituzione di un teatro della paura che all'infanzia spetta un ruolo centrale. L'infanzia da intendersi come dimensione analitica permanente, non certo come *Bildung*, costituisce un quadro anche percettivo in cui trova posto un'insistenza particolare sulla colorazione del mondo. Colori netti – «il contorno delle nuvole col pastello azzurro», «il foglio è bianco», «il tappo è arancione»; cappotto «verde smeraldo», «lenzuola gialle», «fiori tutti neri», «La croce verde della farmacia», «sulla scrivania c'è questa cosa azzurra» (è l'epifania – altra situazione modernista – del temperamante); per i due gatti di casa, la colorazione diventa poi nome proprio (*gattone* e *gattogrigo*) – definiscono una visione in *kodachrome* che per essere autentica deve farsi regressiva. Se l'io si descrive come indifeso, permeabile all'insorgere del senso di colpa (espresso da almeno tre testi che hanno in comune l'incapacità di prendersi cura delle piante) lo stratagemma funziona per introdurre una vena di *behaviourismo* comportamentale che sfuma comunque in una dimensione onirica (con atmosfere alla *Glenn* di Cucchi): «Dietro ogni azione che compie riconosce / il segno dell'educazione acquisita, il senso binario / del bene e del male, la matrice in cui ha riposato / per molti anni. [...] ho otto anni e non riesco a piegare i vestiti, / la tua voce da millenni

che dice: / Non così. Così». L'io indifeso (ancora alla Dal Bianco), impressionabile come una foto, conosce altre strategie per salvare la pelle, per esempio quella classica dello sdoppiamento («Questa che parla sono io»), fino al punto della partita a scacchi da giocare con sé stessa (alterego: *sedivuota*): «una sedia vuota e a quella si rivolge nel sogno. Lei e sedivuota si parlano in una lingua che non emette suoni». In un altro testo è visualizzata sulla pagina la scacchiera dove «bianco muove / e non succede niente», forse una mossa dell'impianto difensivo a cui è consacrato il volume di Carlo Bordini, *Difesa Berlinese* (Roma, 2018), curato dalla stessa Santucci. La miglior difesa non è l'attacco, ma stornare il colpo, fare in modo che vada a vuoto fino alla paralisi dell'avversario. Vale la pena di ricordare il rapporto fondativo che intrattiene proprio Bordini con l'opera di Luigi Ghirri, perché ci riporta alla fotografia e a una visione (colori *kodachrome* compresi), molto vicina a quella del libro. L'io indifeso in apparenza è la condizione per non interferire con la libertà di praticare quella protesi dello sguardo e della percezione, quella concettualizzazione del dato visibile, intimamente sensibile al carattere effimero delle architetture della visione, che sono altrettanti punti di forza del libro.

(Fabio Zinelli)

**MICHELE SOVENTE,**  
**Cumae**, edizione critica  
 e commentata a cura di  
 Giuseppe Andrea Liberti,  
 Macerata, Quodlibet, 2019,  
 pp. 496, € 28,00.



A partire dall'illustre esempio di Dante Isella curatore dei *Mottetti* montaliani (1980), l'edizione filologicamente curata e accompagnata da commento critico-interpretativo di testi poetici contemporanei è divenuta pratica abituale degli studiosi. Il moltiplicarsi di simili iniziative nell'ultimo decennio mostra, in particolare, la tendenza a occuparsi sia di autori ormai 'classici', (penso almeno al *Diario di Algeria* sereniano pubblicato da Georgia Fioroni nel 2013 e al primo libro di Fortini che Bernardo De Luca ha curato nel 2018), sia di autori assai recenti (è il caso, per esempio, del magrelliano *Ora serrata retinæ* commentato da Sabrina Stroppa e Laura Gatti nel 2012 o della sezione delle *Somiglianze* di Milo De Angelis pubblicata da Fabio Jermini nel 2015).

Si tratta di operazioni delicate e preziose, perché si misurano – per così dire

*in diretta* – con la mobilità del valore poetico e anzi con la sua stessa leggibilità, affrontando la responsabilità della *lettera* testuale, così da incrociare la comprensione 'primaria' con l'accertamento filologico nello spirito di una interpretazione complessiva del fatto estetico. A questo medesimo impegno si sottopone adesso Giuseppe Andrea Liberti affrontando *Cumae*, importante libro di Michele Sovente apparso nel 1998 per la collana di Marsilio curata da Giovanni Raboni. Com'è tipico della piccola tradizione che ho appena ricordato, Liberti incrocia consapevolmente filologia e critica per allestire una edizione accurata dal punto di vista testuale, ricca per spunti interpretativi, e utilissima per le informazioni che fornisce. La sintesi critica depositata nella *Introduzione* discute tutti gli aspetti principali del lavoro poetico dell'autore flegreo (i temi,

le ossessioni simboliche, il multilinguismo latino-italiano-dialetto), collocandolo nella sua geografia e storia (si vedano in part. le pp. 11-17), mentre la *Nota bio-bibliografica* offre una descrizione puntuale della formazione soventiana e dell'iter compositivo dei suoi libri principali che d'ora in poi sarà di sicuro riferimento.

Il curatore ricostruisce la storia redazionale di *Cumae* utilizzando le carte dell'autore e le edizioni parziali (sezioni o autoantologie) che si sono succedute per più di un decennio sino alla pubblicazione definitiva nel 1998. Questo prezioso scavo permette di identificare una «raccolta 'mancata'», *Scale*, che appare la matrice dell'opera definitiva, e soprattutto rivela il contesto letterario e più ampiamente culturale nel quale Sovente si muove nel corso degli anni Novanta, quando appunto mette a punto il suo libro futuro (peraltro incrociandolo, propone tra le righe Liberty, con gli altri libri che sarebbero apparsi nel decennio successivo). Dal punto di vista delle scelte editoriali, Liberty mette a testo, inevitabilmente, l'edizione 1998, offrendo sia le «varianti effimere» che si leggono sulle carte manoscritte, sia quelle «tratte dalle riviste, la cui pubblicazione certifi-

ca un riconoscimento di maturità almeno provvisorio» (p. 112): una scelta che, se affolla l'apparato genetico, permette al lettore la ricostruzione mentale dell'intero percorso compositivo quale è attestato dai materiali sopravvissuti. È qui, evidentemente, il tipico problema della filologia applicata ai testi della contemporaneità e tanto più dell'estrema contemporaneità, ossia l'abbondanza di testimonianze, materiali, dichiarazioni, elementi di contesto e di co-testo, dovuta tanto alla archiviazione dei materiali da parte dell'autore quanto alla reperibilità di notizie ricavabili da amici e sodali dell'autore o dalla conservazione di pubblicazioni anche occasionali se non del tutto effimere che consentono a volte una ricostruzione *ad diem* dell'attività di un autore. Il nodo posto dalla ricchezza documentaria può essere risolto solo valutando caso per caso (come appunto dovrebbe fare il filologo): il che pone la questione metodologica della *decisione* dell'interprete, il quale viene appunto chiamato alla scelta, all'uso di quel setaccio che, come spiegò Jean Starobinski ricordando l'etimo greco della parola 'critica', dovrebbe essere il suo strumento principale.

Sebbene sia solo alla sua prima prova, Giuseppe Andrea Liberty mostra di essere ben attrezzato per affrontare problemi di simile complessità, che non solo presenta sinteticamente nelle pagine introduttive, ma che affronta in concreto negli apparati filologici e di commento rivelandosi abile nel distribuire le informazioni documentarie e nell'incrociarle con l'escussione della bibliografia precedente per ricavarne spesso osservazioni critiche suggestive e pregevoli. Certo, la sua è l'operazione di uno studioso, che dunque procede secondo protocolli scientifici severi e controllati (come nel caso della descrizione dei tratti linguistici del napoletano a confronto con quelli della variante di Cappella utilizzata da Sovente); e però è una operazione che restituisce alla lettura un'opera poetica che – uscita fuori commercio da anni – oggi altrimenti non potrebbe essere fruita. Gli specialisti accademici della poesia contemporanea avranno modo – grazie al suo lavoro – di confrontarsi sulle modalità e le implicazioni delle pratiche filologiche; i lettori appassionati potranno, se vorranno, ritornare a un libro suggestivo e potente.

(Giancarlo Alfano)

**GIAN MARIO VILLALTA,**  
***Il scappamorte***, Novara,  
Amos Edizioni, 2019, pp. 64,  
€ 12,00.



Con il suo ultimo libretto di versi, *Il scappamorte*, Gian Mario Villalta traccia un percorso di ricerca poetica su temi e figure su cui aveva già indugiato in precedenti e più corpose raccolte. Tuttavia,

l'impressione è ben altra rispetto a quella di stanca ripetizione; è semmai quella di un organico e coerente approfondimento.

Se una raccolta come *Vanità della mente* (2011) trovava la propria forza e un proprio paradossale rigore nella moltitudine di tonalità, movenze e oggetti, Villalta opera ora una selezione entro la sua vasta tastiera poetica in direzione di una struttura-canzoniere coesa e unitaria: quella che si potrebbe definire a tutti gli effetti una monografia in versi incentrata su quel territorio che sta «Sulla soglia tra sonno e veglia» (verso incipitario della prima poesia, che, come da tradizione, è una vera e propria dichiarazione di poetica). Indicativa è la pressoché totale soppressione di una modalità e di un tono di scrittura più tipici di Villalta, ovvero di quella medietà stilistica e di quel nitore di scrittura che caratterizza la maggior parte della sua poesia in lingua, specie in quei versi in cui egli ha dimostrato le sue doti di poeta oggettivista (mai comunque di-

mentico delle perturbazioni soggettive), in dettagli colti da uno sguardo che si vorrebbe non inquinato e trascritti con la limpidezza espressiva di un haikuista. Auto-abolizione, questa, che, reprimendo certo rigore della pronuncia e il controllo stilistico che ne deriva, provoca una convivenza più affollata di stili e un più vasto dispiego di arsenale retorico, sino al ricorso a bisticci e *calembours* che ricordano il primo, ancora un po' zanzottiano, Villalta dialettale. In *Scappamorte* predomina, insomma, l'elemento perturbante e trasfigurante; e d'altronde è la stessa materia prima, la zona liminale tra sonno e veglia, che richiede un simile trattamento: se il linguaggio del dormiveglia è analogo (ma non identico) a quello del sogno, il quale, com'è noto, è dotato di un *proprio* linguaggio, la poesia di Villalta presta ascolto a quel discorso e forza mimeticamente la propria lingua in direzione di quell'*altra* (della lingua di quell'interiore alterità che è, forse, il nucleo più intimo di noi stessi).

Molteplici (seppur riconducibili a due atteggiamenti) sono gli esiti espressivi di questa mediazione tra il discorso dell'Altro (usiamo per comodità questo facile lacanismo) e l'io lirico (un io a sua volta sdoppiato in un «io vigile» e in «quell'altro che sogna / e sa che dorme», disperso nelle diverse persone grammaticali – specie nel tu –, o più genericamente «smarrito in milioni di specchi di fake di doppioni»). Trattandosi in parte, come si era detto, di un trattatello in versi, Villalta concede molto spazio a testi con una spiccata inclinazione riflessivo-cogitante, sebbene la linearità dell'andamento ragionativo sia costantemente turbata da avvitamenti logici, polarità in continua reversibilità, slogamenti sintattici, parentetiche dubitative correttive o perturbanti, circolarità quasi tautologiche. È proprio in questi momenti che il lavoro sul significante si fa da un lato più sferzato-giocoso, dall'altro più ossessivo. Basti leggere il lungo periodo finale della prima poesia: «Chi mai vedesse contraddizione / tra la decisione (tagliare, adesso, la corda, / saltare il fosso) e medesimarsi in sempre uguale / sé, cioè (ri-)petere lo stesso stare, / dovrebbe come nel dormiveglia sognare / ancora un minuto un minuto per addormentare / il sonno e un minuto un minuto ancora (ma sempre / lo stesso minuto) da sveglio dentro il sogno», in cui il ragionamento è impedito dall'irruzione delle parentetiche, da *enjambements* al limite della sopportabilità, dal corsivo in controcanto ossessivamente epanalettico, dalle martellanti riprese lessicali dei campi semantici della veglia e del sogno prima distinti e poi embricati (si è per l'appunto in una zona interstiziale in cui sogno e veglia interagiscono nella totale soppressione di ogni principio di non *contraddizione*). Tutta una serie di soluzioni stilistiche più o meno estreme, usate qui e altrove, che inficiano il consueto esercizio vigile della ragione e dei suoi principi analitico-separativi, in direzione della logica di tipo confusivo sottesa al discorso del sogno; e molti altri sono i procedimenti che più genericamente smontano o irridono dall'interno la tensione alla chiarezza esplicativa: decostruzioni morfologiche di zanzottiana memoria (il già visto (ri-)petere – con latinismo –, «inafferrati inter-essi»), assillanti ribattimenti fonici («Sulla soglia tra sonno e veglia / assale l'obbligato bipolare / più

popolare» – con bisticcio paronomastico finale –, «Vessilli viridi / e virulenti», e il caso-limite di «né eccitano il cittadino che in te s'intrista / gli utili umili i vindici vinti i triti riti indignati / di miti ricatti pubblici lamenti privati»), sino ad arrivare al lapsus (volontarissimo) di «incroci le date», e alla parodia oltraggiosa (ma riscattata *in extremis*) di «Le ninfe dissanguano nelle chiare / fresche e privatizzate / acque inquinano le falde di dolcezza».

Essendo il libro strutturato secondo un'alternanza abbastanza libera di componimenti preceduti da numeri arabi e di altri preceduti da numeri romani, la componente filosofica è prevalentemente sviluppata nei testi a numerazione araba (ad alto tasso di connessione intertestuale), mentre i componimenti a numerazione romana, scritti in carattere tipografico più piccolo, sono tendenzialmente a dominante onirica (sebbene la separazione non sia ferrea, e molte siano le interferenze tra i due sistemi). Se, quindi, entro la polarità *io-Altro*, le poesie a numerazione araba tendono a essere più vicine al controllo razionante dell'io, in quelle precedute da numeri romani si assiste con più frequenza allo scatenamento della produzione immaginaria dell'Altro. In queste poesie diminuisce drasticamente il lavoro sul puro significante a vantaggio di una poetica (surrealistica?) dello «sguardo interno» che muove per la libera associazione di immagini proiettate dall'immaginario dell'io lirico, secondo un procedimento non ignoto a Villalta ma qui radicalizzato: quello che in passato egli aveva definito il «montaggio febbrile dei dettagli» e che allora presentava i caratteri dell'accostamento, anche imprevisto ma pur sempre rispettoso della realtà dei singoli elementi, qui diviene un flusso di immagini che senza posa trasfigurano e trascalorano. Un far poesia *con gli occhi chiusi*, o meglio, trattandosi di dormiveglia, *socchiusi*: e non è forse pretenzioso pensare che «le ciglia» su cui si apre la prima poesia di questa serie non solo richiamino per metonimia la dimensione della vista, ma possano rappresentare anche il diaframma – imperfetto e per questo carico di implicazioni dialettiche – tra il dentro e il fuori, tra il sonno e la veglia, in cui «tutto / passa di vita in morte in vita in un istante».

È «in un istante», infatti, che questo «tutto», questo *continuum* di immagini

prende forma e insieme svanisce. Si apre una dimensione della temporalità in cui *tutto* il tempo – passato presente futuro – è chiamato in causa, in cui tutta la propria vita viene messa in gioco. Il rischio, o meglio la certezza è quella che «La proroga tra l'essere / chiunque e il diventare te stesso / duri l'incalcolabile», ovvero che dall'immaginazione in fuga (il «tutto» nell'«istante») possa si emergere una verità che faccia diventare il sé veramente sé stesso, ma che l'ordine temporale in cui ciò si verifica possa essere solo quello dell'«incalcolabile», ovvero quello dell'impossibilità di prenderne reale possesso, di farne tesoro. È questa grossomodo la *vanità della mente* di cui Villalta aveva già supposto l'esistenza – titolo tutt'altro che nichilistico, semmai ossimorico, perché la «mente» è anche quel «tutto» dell'«istante» che è e insieme non è più. Scrivendo «della mente / e del niente», Villalta pone nuovamente *mente* e *niente* sullo stesso piano, anche grazie alla rima, e più avanti rincara la dose dell'ossimoro, evidenziandone la luminosità (oscura): «sorprendere – nella notte, / nel buio della *mente*, afferrando – l'istante, / la chioma sua di cometa già dentro il *niente*».

Ed è proprio per questa difficoltà (impossibilità?) a trattenerne l'istante in cui tutto succede e, succedendo, trapassa nel niente, che, tra le molteplici linee sviluppate in *Scappamorte*, di particolare interesse è quella in cui Villalta elabora le difficili (impossibili?) ragioni della (sua) poesia e che riguarda il problema della parola e della (sua) verità. Inizialmente il soggetto (estraniato nel consueto *tu*) vive l'angoscia di una sofferenza che non può essere definita attraverso le vecchie nomenclature («Non hai più paura che della pura / volgare umiliazione di patire per niente / per niente senza più dare nome al supplizio»). Nella poesia successiva, al *tu*, colto nella separatezza dalla sua stessa voce e dalla sua stessa mente, così si rivolge il suo doppio pronomiale, l'io: «dico albero e tu lo pensi, / lo vedi, è il tuo albero, spero di perderti». L'*albero*, qui presente in quanto *detto* (in quanto segno linguistico), non solo ha una sua importante storia nella poesia di Villalta, ma è anche l'esempio di cui Saussure si serve per spiegare il distinguo tra significante e significato nel *Cours de linguistique générale*. Distinguo fondamentale

per l'elaborazione psicoanalitica (che Villalta conosce certamente molto bene) di Lacan, che tra significante e significato ha posto una barra, asserendo il dominio assoluto del significante e negando un accesso diretto a qualsivoglia significato. Non è quindi forse un caso che nella poesia successiva, origliando le vicissitudini domestiche del vicino di casa, si scriva: «la voce che ti sorprende / dopo è di femmina, non si sente il significato, ma eloquente / è il tono: *non hai capito niente io ti amo / e ti voglio spogliati prendimi fai / di me la tua festa*»; il *tu* distingue le parole della partner del vicino, ma comprendendone non tanto il «significato» quanto il «tono», sostiene indirettamente di averne colto il vero respiro, la realtà vivente irriducibile a schemi mentali e significati preconcetti (un puro significante, la pura alterità); e poco dopo: «Ancora non si sa nulla del tuo vicino / sbranato mentre faceva l'amore / con un animale parlante», strofa che, fatta interagire con quella finale del-

la poesia *Far versi* in *Vanità della mente* («Far versi: come ogni antico / animal che l'è su la tera, / par l'amor, par la mort, par la guera»), palesa un'intuizione che fu già dello Zanzotto auto-teorico: ovvero che il verso è sì quello del sonetto, ma è ancor prima quello dell'animale – primitiva manifestazione biologica non riconducibile a sistemi simbolici. *L'Amour la Poésie*, diremmo con Éluard: la poesia che è manifestazione di un originario atto d'amore, in continuo rapporto con un nucleo radicalmente vivente che non si lascia mai davvero imbrigliare in una rete di significati. Si capiscono quindi il successivo ricorso al linguaggio dell'amore («mentre tenera / come un'amante che s'addormenta parlando / la mente investe le età») e il già visto scatenamento del significante, che, nella conquista di una propria autonomia, possa far emergere una verità che non può che essere preterintenzionale. La «rima / [...] con amo» rimanda allora una volta di più al campo semantico dell'a-

more, ma è anche la rima che aggancia le parole, il meccanismo retorico che genera senso lavorando sul significante: la poesia come strumento tecnico per una pesca miracolosa (altrove Villalta parlava dell'«anima-uncino» che «pesca in fondo al male»). Una pesca irrimediabilmente impossibile («Inutile. // Oggi la lingua / non abbocca»). Ma si tratta di un gesto necessario, perché ha a che fare con la «domanda vecchia come il mondo», origine oscura e fine mai pienamente realizzabile, la cui risposta non è mai davvero formulabile («qualcosa di intelligente prima o poi dovrai scrivere / pensi, ma non oggi»); un gesto che, proprio perché a contatto con l'inattinguibile alterità che è al cuore di noi stessi, deve ostinarsi alla caccia (alla pesca?) di un «istante» in cui *tutto* risplenda in un bagliore per poi spegnersi – perché sia sempre possibile, lacanianamente, *saperci fare* con ciò che non si sa.

(Riccardo Vanin)

**RICCARDO CASTELLANA, Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido**, Roma, Carocci, 2019, pp. 215, euro 21,00.



L'ultimo lavoro di Riccardo Castellana si configura come uno studio sistematico della *biofiction*, la «finzione narrativa in prosa incentrata sulla vita di una perso-

na reale, distinta dall'autore, seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momenti o *topoi* significativi» (p. 37). Partendo dai contributi in ambito francofono e anglosassone sull'argomento (tra cui spiccano, rispettivamente, quelli di Alain Buisine del 1991 e di Michael Lackey del 2017), nella prima parte del libro Castellana elabora una propria tassonomia del genere, la cui caratteristica principale, come si intuisce dal titolo del volume, è a suo parere l'ibridazione tra *fact* e *fiction*, tra la storicità del protagonista e l'impiego di accorgimenti tipici della narrativa d'invenzione. Le questioni affrontate nel primo capitolo sono ricche di implicazioni di portata generale: si definiscono gli aggettivi «finzionale» e «fittizio», si accenna al rapporto tra finzione e «letterarietà», si delimita lo spazio biofinzionale chiarendo i rapporti con le altre forme narrative. Una certa rilevanza per la trattazione successiva assume il discrimine tra biografia finzionale e romanzo storico, illustrato tramite *I promessi sposi* (1840): nel capolavoro manzoniano i personaggi reali finzionalizzati non sono protagonisti e appaiono più «opachi» di quelli inventati poiché non sono oggetto di introspezione da parte

del narratore onnisciente.

Nel secondo capitolo (il più lungo del libro) Castellana espone il proprio modello teorico, dichiaratamente di stampo narratologico: per descrivere la morfologia interna del genere biofinzionale l'autore adatta la terminologia introdotta da Gérard Genette in *Figures III* (1972) relativamente alle categorie di voce e focalizzazione. Per ciascuna tipologia di *biofiction* individuata, Castellana preleva diversi campioni testuali e li analizza nel dettaglio, spostandosi liberamente tra le letterature in lingua inglese, francese, tedesca e italiana. In base al parametro della voce, il critico distingue tra *omobiofiction*, quando una vita è raccontata da un narratore presente come personaggio nella storia, ed *eterobiofiction*, quando il narratore è esterno al mondo narrato.

Nell'ambito dell'*omobiofiction*, se il narratore coincide con il biografato si ha *autobiofiction*, in caso contrario, *allobiofiction*. Appartiene alla prima sottocategoria *La dernière nuit du Raïs* (2015) di Yashmina Khadra, in cui Muhammad Gheddafi racconta in simultanea la sua vita e la sua morte, utilizzando perlopiù il presente indicativo. Nelle finzioni biografi-

che allodiegetiche, invece, chi narra è un testimone, un personaggio molto vicino al protagonista: in *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* (1990) di Michele Mari, Giacomo Leopardi viene presentato attraverso le pagine di diario del fratello Carlo.

Le biografie finzionali eterodiegetiche possono essere suddivise secondo il criterio della focalizzazione. *Il signor figlio* (2007) di Alessandro Zaccuri costituisce un esempio di focalizzazione zero: «la superiorità epistemologica del narratore è sancita da digressioni mitologiche condotte in una prospettiva impersonale, oppure da affondi nell'interiorità e anticipazioni metalettiche delle "mosse" future dei personaggi» (p. 47). Con il racconto incompiuto *Lenz* (1831) di George Büchner «è forse la prima volta, nella letteratura europea, che un individuo in carne ed ossa (uno scrittore, per giunta) diventa protagonista di una fiction, e che il suo cuore viene messo così a nudo» (pp. 48-49). Le inquietudini del poeta romantico, infatti, sono efficacemente messe in rilievo grazie alla focalizzazione interna. Infine, in *Ravel* (2006) di Jean Echenoz, romanzo storicamente molto fedele alla vita del compositore francese, la narrazione è condotta interamente da una prospettiva esterna al personaggio.

Un discorso a parte è riservato alla *metabiofiction*, in cui «l'oggetto del racconto non è la vita del biografato ma la ricerca compiuta intorno ad essa dal biografo» (p. 77). *Lo stadio di Wimbledon* (1983) di Daniele Del Giudice ne rappresenta bene il tipo: un anonimo narratore omodiegetico si mette in viaggio per acquisire informazioni sull'intellettuale triestino Bobi Bazlen, intraprendendo una *quête* che non raggiunge i risultati sperati.

Da un altro libro di Genette, *Fiction et diction* (1991), e da *The Distinction of Fiction* (1999) di Dorrit Cohn sono invece ripresi i ragionamenti sugli indizi di finzionalità, cioè quegli elementi di un testo che permettono di riconoscerlo come narrazione fattuale o finzionale. Tra essi, dirimente è la facoltà di accedere all'interiorità dei personaggi, possibilità interdetta allo storico che, nel fornire una spiegazione psicologica, è costretto a citare sempre le fonti o, in loro assenza, a segnalare la propria incertezza. Mentre il romanziere legge nella mente dei personaggi grazie all'onniscienza, lo storico

procede per congetture desumendo i pensieri dagli atti, in virtù della cosiddetta "nescienza", cioè «quella particolare disposizione intellettuale e morale per cui, non potendo ricostruire la logica causale degli eventi, quest'ultimo [lo storico] fa ricorso a ragionamenti induttivi, avanza ipotesi, si schermia con le formule del dubbio ("forse", "probabilmente")» (p. 59). In cosa consisterebbe, allora, la differenza tra la prospettiva dello storico "nesciente" e quella del narratore che adotta la focalizzazione esterna? Entrambi guardano i fatti "dal di fuori" ma, sottolinea Castellana, il secondo si preclude volontariamente ogni opportunità di sondare la psiche altrui rifiutando l'atteggiamento induttivo del primo. Anche la decisione di non avanzare alcuna supposizione psicologica, insomma, "fa finzione": «l'impressione di fiction scaturisce [...] dall'irragionevolezza della *contrainte* cui il narratore si sottopone» (p. 59).

Altri indizi di finzionalità (testuali e paratestuali) sono la narrazione di secondo grado, l'esplicita designazione di "romanzo" (nella *biofiction* eterodiegetica), la narrazione simultanea e postuma (in quella omodiegetica); ma l'elenco sarebbe suscettibile di aggiunte o modifiche. Infatti, condividendo la tesi "integrazionista" di Genette, Castellana considera mobile il confine tra *fiction* e *nonfiction* dal momento che le convenzioni evolvono e quanto non viene ritenuto finzionale in un'epoca può diventarlo in un'altra. Al contrario, Cohn si attesta su una posizione "separatista" perché traccia nettamente la frontiera tra il racconto referenziale (storia, biografia e autobiografia), che pretende di dire qualcosa sul mondo reale, e il racconto non referenziale, che crea il mondo a cui fa riferimento.

L'altra metà del libro è dedicata all'evoluzione diacronica della biografia finzionale, i cui precedenti vengono individuati nel romanzo storico e nel romanzo anti-quario. Argomentando più ampiamente le differenze tra romanzo storico e *biofiction* anticipate nel primo capitolo, Castellana sostiene sulla scorta di Cohn che «prima di Tolstoj, Walter Scott o Manzoni si erano limitati a rappresentare il personaggio reale nella sua dimensione pubblica» (p. 97) e che i precorrittori del genere biofinzionale sono rintracciabili in *Guerra e pace* (1869). Se, infatti, per Federico Borromeo

«il massimo di penetrazione psicologica consiste [...] in un esercizio di cinesica, di decodificazione dei segni corporei, delle espressioni del volto e dello sguardo» (p. 96), per il Napoleone di Tolstoj il narratore va al di là dell'immaginazione empatica, scorgendo (e facendoci scorgere) i sentimenti dell'imperatore in occasione della battaglia più difficile delle sue campagne in Russia.

Nei romanzi antiquari – cioè quelli pseudostorici che si diffusero a partire dal Seicento – la soggettività del personaggio reale finzionalizzato, elevato al rango di protagonista, si manifesta «tramite il filtro di un discorso retoricamente impostato, che non mima il caos dell'intimità o della coscienza ma dà a quest'ultima una forma classicisticamente limpida, quasi declamata e teatrale» (p. 100). È il caso di *Le avventure di Saffo poetessa di Miti-lene* (1781) di Alessandro Verri e di *Rienzi: The Last of the Roman Tribunes* (1835) di Edward Bulwer Lytton, in cui i pensieri dei protagonisti sono esternati in parole pronunciate ad alta voce come su un palcoscenico, nei modi tipicamente drammatici del dialogo o del soliloquio.

La *biofiction* vera e propria, secondo Castellana, nasce con le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob (1896), trova validi rappresentanti in molti scrittori del secolo scorso, vede la sua piena fioritura con il postmodernismo e continua ad essere praticata nella letteratura ipermoderna. Alla ricostruzione delle fasi attraversate dalla biografia finzionale si accompagna una lucida analisi tematica e stilistica dei testi, tra cui sono oggetto di maggiore attenzione *Der Tod des Vergil* (1945) di Hermann Broch, *Mémoires d'Hadrien* (1951) di Marguerite Yourcenar, *Les éblouissements* (1987) di Pierre Mertens, *Limonov* (2011) di Emmanuel Carrère.

Indagando la *biofiction* dagli ultimi anni dell'Ottocento fino ai giorni nostri, il critico si propone di ridimensionare la tesi – condivisa sia da studiosi francesi che angloamericani – secondo la quale il genere appartenerrebbe unicamente alla stagione postmoderna. In quest'ultima, ammette tuttavia Castellana, si registra un mutamento significativo: fino agli anni Sessanta del secolo scorso gli autori miravano alla *plausibilità* delle loro finzioni biografiche, e l'invenzione, che sopperiva alla mancanza di notizie sulla vita del

biografato era subordinata a questo fine; successivamente, invece, le finzioni biografiche sono state spesso *controfattuali* perché gli eventi presentati contrastano con quanto è noto storicamente. In altre parole, nel primo tipo di *biofiction* realtà e finzione si integrano in maniera credibile, nel secondo si presenta un finale alternativo, si riscrive la storia, si contraddice ciò che si sa del personaggio: «mentre l'immaginazione completiva risponde alla domanda "cosa può aver fatto X?", l'immaginazione sostitutiva si pone il quesito "cosa potrebbe aver fatto X se si fosse verificata la condizione Y (che invece non si è verificata o non avrebbe mai potuto verificarsi)?"» (p. 139).

Alla letteratura italiana, il più delle volte esclusa dal dibattito critico straniero, Castellana riserva un intero capitolo citando, tra gli altri, *Artemisia* (1947) di Anna Banti, *Nei pleniluni sereni* (1991) di Luca Canali, *Sogni di sogni* (1992) e *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (1994) di Antonio Tabucchi. Particolare fortuna nel panorama

biofinzionale italiano arride a Leopardi, che da personaggio storico è diventato un'icona cult alla stregua di Syd Barrett, Kurt Cobain e Mia Martini (protagonisti, rispettivamente, di romanzi di Michele Mari, Tommaso Pincio e Aldo Nove). Biografati celebri degli ultimi vent'anni ricordati da Castellana sono il Walter Benjamin di Michele Mari e quello di Bruno Arpaia, il Gianni Agnelli di Leonardo Colombati, il Leone Ginzburg e il Benito Mussolini di Antonio Scurati.

L'ultimo capitolo di *Finzioni biografiche* ripercorre a mo' di riepilogo le questioni affrontate e introduce uno spunto di riflessione che meriterebbe ulteriori approfondimenti, cioè «la convergenza tra l'evoluzione interna al discorso biografico e quella della forma romanzo» (p. 192). In realtà, in più occasioni Castellana suggerisce nuove e valide ipotesi di lavoro: un'indagine sulla *nonfiction*, uno studio della narrazione postuma, la messa a punto di una teoria del personaggio biofinzionale, a un tempo referente reale e

abitante dell'immaginario.

La prosa limpida, l'insistenza sui concetti ritenuti fondamentali, l'argomentazione chiara sono solo alcuni dei motivi che rendono il libro, oltre che avvincente, agevolmente fruibile anche per chi non abbia letto tutte le opere esaminate o non conosca a fondo i contributi dei narratologi citati (oltre a Genette e Cohn, Käte Hamburger e Lubomír Doležel). Che a tali contributi *Finzioni biografiche* ricorra come a risorsa essenziale è anche segno di un rinnovato interesse per un ramo della teoria letteraria che, dopo la crisi del paradigma strutturalista, nel nostro Paese è stato rigettato *in toto*. Le acute osservazioni di Castellana sul rapporto tra personaggi storici e finzionali nei *Promessi sposi* dimostrano che le categorie narratologiche sono tutt'altro che sterili e che la loro applicazione consente di dire qualcosa di nuovo anche su testi per cui sono stati già versati fiumi di inchiostro.

(Concetta Maria Pagliuca)

# RIVISTE/Journals

## Riviste elettroniche

a cura di Elisabetta Bartoli



**AGULHA REVISTA DE CULTURA**, n. 152, aprile 2020, direzione e redazione: Floriano Martins (floriano.agulha@gmail.com) e Márcio Simões (mxsimoes@hotmail.com), ARC Edições, Fortaleza (Brasile), sito: <https://arcagulharevistade-cultura.blogspot.com/2020/06/agulha-revista-de-cultura-152-abril-de.html>

Il numero è interamente dedicato a Cruzeiro Seixas, pittore e poeta esponente del Surrealismo portoghese, che il 3 dicembre di quest'anno compirà cento anni. Benché non sia la prima volta che questa rivista dedica un intero numero all'artista, si legge nell'editoriale, per questa ricorrenza speciale è stata richiesta la collaborazione di autori tra cui Afonso Henriques Neto, Nicolau Saião, Joana Ruas e l'artista John Welson. Già nell'editoriale si leggono il contributo di Susanna Wald, che ricorda il primo incontro e altre esperienze fatte in compagnia di Cruzeiro Seixas, e quello di Beatriz Hausner, che descrive con parole ammaliananti tre dipinti del surrealista.

Oltre i saggi, il lettore troverà anche un'interessante intervista di Fernanda Cachão e un'altra fatta da Floriano Martins a Isabel Meyrelles, scultrice e scrittrice amica di Seixas. Proprio a conclusione di questa intervista, si legge una poesia dell'autore, con traduzione in francese di Meyrelles, dal titolo *Amar a terra*

**AMAR A TERRA**

Amar a terra  
 é abraçá-la com milhões e milhões  
 de braços  
 romper da escuridão  
 como uma coisa que cai  
 verticalmente  
 no meio de nós  
 .....

Depois fica tudo escrito  
 A branco e a negro  
 Nas paredes da casa branca e negra  
 Escoando-se por entre os dedos  
 Quase tudo compreensível  
 - pronto para ser odiado

(1955)

**AIMER LA TERRE**

Aimer la terre  
 c'est l'enlacer avec des millions et des millions  
 de bras  
 jaillir de l'obscurité

comme une chose qui tombe  
 verticalement  
 au milieu de nous  
 .....  
 Finalement tout est écrit  
 en blanc et noir  
 sur les murs de la maison  
 blanche et noire  
 qui s'écroule entre les doigts  
 presque tout est compréhensible  
 prêt à être abhorré

(Traduction d'Isabel Meyrelles)

**AMARE LA TERRA**

Amare la terra  
 è abbracciarla con milioni e milioni  
 di braccia  
 irrompere dall'oscurità  
 come una cosa che cade  
 verticalmente  
 in mezzo a noi  
 .....  
 Poi tutto è scritto  
 In bianco e nero  
 Sulle pareti della casa bianca e nera  
 Che filtra attraverso le dita  
 Quasi tutto comprensibile  
 - pronto per essere odiato

(trad. dal portoghese di Nancy A. Ceravolo)

Nancy Ceravolo

**REVUE ITALIENNE D'ÉTUDES FRANÇAISES. Rivista annuale**, anno 2019, n. 9, novembre 2019, Direttore: Francesco Fiorentino, Editore: Seminario di filologia francese, (<https://journals.openedition.org/rief/2969>), ISSN électronique 2240-7456.

Il numero 9 della rivista di francesisti-  
ca *Revue Italienne d'Études Françaises* (RIEF) è intitolato *E pluribus unum* e tratta della mescolanza dei generi letterari in prospettiva storica; negli ultimi anni, infatti, superare la nozione di genere in quanto forma codificata e definita sembrava – sia in ambito creativo sia critico – uno degli scopi principali della produzione contemporanea, l'espressione di una "volontà iconoclasta" ma anche il tentativo di reazione alla "deriva postmoderna".

Sono quattro le sezioni che compongono questo numero: «Mélanges», «E pluribus unum», «Rubriques», «Rencontres»; numerosi i contributi dedicati alla teoria della letteratura e della traduzione o alla poesia, da quello eponimo, firmato da Gabriella Bosco, a quello di Luciano Pellegrini su Léonard, Chénier e Lamartine, quello di Paola Cattani su Paul Valéry o, ancora, quello di Annalisa Lombardi sulle problematiche legate alla poesia come genere letterario, l'articolo di Luca Bevilacqua sulla poesia di Apollinaire e quello di Fabio Scotto sulla traduzione di *les Amours de Cassandre* di Ronsard, e altri ancora. In «Seuils poétiques» si discutono le traduzioni, in italiano o in francese moderno, di alcune poesie del XVI secolo. Ad aprire questa sezione della rivista c'è un articolo della curatrice, Concetta Cavallini, che spiega come l'intento comune sia quello di riattualizzare la poesia del Rinascimento con versioni nelle lingue moderne più adeguate al lettore contemporaneo. Tra le traduzioni proposte nel numero – da Louise Labé, Ronsard, Clément Marot, Nicolas Denisot, Marguerite de Navarre – è su quest'ultima poetessa che si esercita Isabelle Garnier, proponendo una versione in francese moderno di 141 dei 1260 decasillabi che compongono il *Dialogue en forme de vision nocturne*. L'opera, risalente al 1524,

è uno dei primi esempi di poema funebre scritto dalla regina di Navarre dopo la morte della nipote di otto anni Charlotte, figlia del re François I. Garnier spiega che non ha voluto fare una traduzione, bensì una traslazione del poema: non c'è stato un passaggio da una lingua all'altra, ma una transizione da uno stato della lingua (il francese rinascimentale) a un altro più attuale, affrontando difficoltà che potrebbero sconvolgere il ritmo e l'economia delle frasi con l'aggiunta di parole nuove entrate nel francese moderno o cadere nell'inganno dei "falsi amici", quei lemmi somiglianti ma con significati differenti, come al verso 20 in cui «actente» viene tradotto con «espoir et confiance».

Per mettere in evidenza la complessità del testo, Isabelle Garnier correda il contributo con note che commentano le scelte ritmiche fatte, le difficoltà sintattiche incontrate e le soluzioni adottate; ad esempio, ai vv. 28-30 la rima viene preservata apportando una sottile variazione che permette di modernizzare il lessico: «Bien que soyés triumpante arrivee / Oû sans cesser buvés en la fontaine De Charité aux Esliez derivee» / «Bien que, triumpante, vous soyez arrivée/Là où sans cesse vous buvez à la fontaine/De Charité aux Élus réservée». Un altro caso di attualizzazione è al verso 5, che nell'originale suona: «En Septembre le jour de Notre Dame»; per un lettore del XVI secolo è l'8 settembre giorno della Natività della Beata Vergine Maria, ma per un lettore contemporaneo l'autrice ha preferito specificare la data «Le 8 septembre, jour de la nativité de la Vierge».

La bellezza di questo poema di 1260 versi decasillabi sta non solo nel suo contenuto spirituale, ma anche nella sua composizione che vede un dialogo tra la regina e la nipote Charlotte. È riportata qui una delle repliche di Charlotte alle domande di Marguerite de Navarre:

Madame L. D.  
148 O Madame, ce mot là je vous nye  
Car vostre corps est mort en terre  
mys,  
Sur laquelle je porte grant ennuye.  
Madame Charlotte  
151 Vostre esperit soit en raison remys  
Et entendés que riens ne peut  
mourir,  
Fors ce qui est à la vie soubmis.  
154 Un corps est mort et ne se peut

nourrir  
Sinon qu'à luy l'ame du tout soit  
joincte :  
La separant, il le convient périr.  
157 L'ame ne peut sentir de la mort  
poincte :  
Immortelle est eternellement,  
Faisant vivre le corps mort qu'elle  
acointe.  
160 Se separant, le corps incontinent  
Est sans vie, tournant en sa nature  
Qui n'eust oncques vie ne sentement.  
163 De terre estoit mon corps, en terre  
pure  
Est retourné, qui de soy n'avoit vie  
Mais la vie en l'ame sans fin dure.  
Madame La Duchesse  
166 Encore ung mot d'entendre j'ay  
envye :  
Quelle douleur sentites au partir ?  
Que trop grande je croys, quoy  
que l'on dye.

Trasposizione e commento di Isabelle Garnier:

Madame La Duchesse  
148 Oh, Madame, ce mot-là, je le  
refuse,  
Car votre corps est mort et enterré,  
Ce qui me cause un tourment infini.  
Madame Charlotte  
151 Que votre esprit revienne à la  
raison !  
Comprenez donc que rien ne peut  
mourir,  
Sauf ce qui est soumis à la vie  
d'ici-bas.  
154 Un corps n'a pas de vie propre et  
ne peut grandir  
Si l'âme n'est à lui jointe complète-  
ment ;  
Quand l'âme se sépare du corps,  
il doit périr.  
157 L'âme ne peut sentir la pointe de  
la mort :  
Elle est immortelle éternellement,  
Faisant vivre le corps mort auquel  
elle se lie.  
160 Se séparant de l'âme, le corps  
tout aussitôt  
Est sans vie, retournant à sa nature  
première  
Qui n'eut jamais vie ni sensibilité.  
163 Mon corps était de terre, et en la  
terre pure

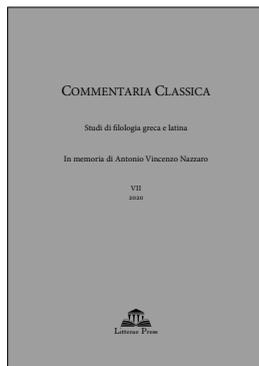
Est retourné : de lui-même il n'avait  
nulle vie  
Mais la vie en l'âme éternellement  
dure.  
Madame La Duchesse  
166 Encore une question, je vous prie :  
Quelle douleur avez-vous senti au  
moment de mourir ?  
Terrible, j'imagine, quoi qu'on en  
puisse dire.

Valentina Tanzi



**ARACNE. Rivista d'arte on line,**  
<http://www.aracne-rivista.it>

La sezione «L'incontro delle arti» (Rubriche 2019) tratta de *Il sogno di Rosetta*, l'unico testo di Giovanni Pascoli che fu musicato. Il poeta, affascinato dal teatro lirico, aveva tentato di scrivere libretti in varie occasioni, prendendo contatti anche con Puccini ma la collaborazione non si era poi concretizzata, forse per la scarsa adattabilità dei versi pascoliani alle esigenze dei musicisti otto-novecenteschi. *Il sogno di Rosetta*, pubblicato in *Odi e Inni* (1906), fu musicato da Carlo Alfredo Mussinelli; allestito senza particolari pretese, fu rappresentato nel 1901 a Barga, a Lucca, a La Spezia e Pisa. Ripercorrendo l'esile trama dell'opera – una giovane contadinella che ricama sognando di sposare un giovane si assopisce e nel sogno lo vede morto; si risveglia poi al suono della voce di lui, che sta passando sotto la finestra – la Pastorino osserva che il binomio testo-musica è garbatamente riuscito grazie al permanere di alcuni elementi pascoliani (i piccoli gesti, le onomatopée, la dimensione onirica), ma non è esente da difetti: il protagonista maschile non ha nome, la vicenda è tenue e priva di sviluppo narrativo. Il lavoro ebbe buona accoglienza in provincia, ma non suscitò interesse nella Milano di primo '900 e il sodalizio pascoliano col teatro lirico rimase legato a questo solo libretto, che il lettore può trovare riprodotto in calce a questo gradevole contributo.



**COMMENTARIA CLASSICA**  
**Studi di filologia greca e latina**  
[http://www.commentariaclassica.altervista.org/Commentaria\\_Classica/VII\\_-\\_2020.html](http://www.commentariaclassica.altervista.org/Commentaria_Classica/VII_-_2020.html) Volume VI 2019, ultima visita 15 settembre 2020

Tra i numerosi saggi contenuti nella Rivista, che ospita contributi dedicati alle letterature classiche e tardoantiche, Nikola Bellucci e Andrea Emiliani (*Aurea d'Apollo Cetra. La prima Pitica pindarica nell'inedita traduzione di P. Baffi*) ripercorrono il lavoro traduttore di Pasquale Baffi, erudito grecista del XVIII secolo che collaborò anche all'edizione dei papiri di Ercolano. La traduzione della prima *Pitica*, la cui edizione si legge nel contributo corredata dalle note filologiche dei due studiosi, viene contestualizzata nel momento di interesse filellenico degli intellettuali napoletani tra gli anni '60 e '70 del 1700. Nella parte conclusiva gli autori tracciano un bilancio di questa traduzione che non si sottrae alla moda dell'*aemulatio*, in voga per i testi pindarici in quegli anni, in cui la traduzione prevedeva anche una riqualificazione del modello, oltre che del codice linguistico. A questo principio si possono ricondurre alcuni tratti peculiari come la ricorsività delle rime, la ricercata complessità sintattica, l'uso di figure retoriche assenti nel modello pur se a quello ispirate. Paola Gagliardi (*Uno schema particolare e l'architettura del liber bucolico virgiliano*) si concentra sulla struttura delle *Bucoliche* virgiliane, valorizzando i punti di rispondenza tra l'*ec. I*, la *V* e la *X*, per le quali il poeta ricorre a citazioni consolidate, topoi del genere pastorale e innovazioni peculiari; vi si sottolinea una volta di più la serrata tenuta del testo, la svolta pessimistica che connota gli ultimi cinque componimenti e la complessità del

percorso emotivo intessuto da Virgilio, che decreta la fine dell'idillio bucolico proprio mentre, sigillando il testo, lo consegna al lettore. Daniele Scardia (*Ex Hebraeo transferre (Hier. in Mal. 3,1): Gerolamo, la Setanta e i Vangeli*) si sofferma su Girolamo traduttore, che mostra di tenere ben fermi i problemi non solo esegetici ma anche polemici legati alla *Vulgata*: eventuali discordanze testuali nelle versioni del testo biblico andranno spiegate col ricorso a fonti in lingua diversa (greco o ebraico). In queste osservazioni – analizzate puntualmente nel commento a *Malachia 3,1* – lo studioso nota anche la difesa geronimiana del proprio *modus operandi*, nella scelta di rifarsi alla versione ebraica per l'*Antico Testamento* e alla greca per il *Nuovo*.



**MARGUTTE, non-rivista di letteratura ed altro** [www.margutte.com](http://www.margutte.com)

Nel sito multilingue della non-Rivista, tra i materiali di giugno 2020 si trova *Math Music*, l'album di Daniele Tocco in cui la composizione sperimentale delle musiche segue strategie specifiche di natura logico-matematica o geometrica, come accade nel brano *Vette*, il cui pentagramma è ricavato dallo skyline delle cime delle Alpi Cozie (i rilievi disegnano in orizzontale le altezze delle note e in verticale le durate; i suoni vengono poi armonizzati dal musicista). L'album, citato nel sito dell'American Mathematical Society, contiene composizioni palindrome o in cui, al termine di ogni riga, la successiva di qualunque brano ne continua il senso armonico per non creare discontinuità estetiche. Si segnalano inoltre *Consigli a un giovane traduttore*, un dialogo tra Giuliana Manfredi e Silvia Pio; la sezione «La voce di Calliope» ospita alcuni versi italiani inediti di Remigio Bertolino, poeta piemontese noto specialmente per la sua produzione

dialettale, caratterizzata da immagini ica-  
stiche. *Luna d'aprile* narra l'irrimediabile  
distanza dall'elemento naturale, una se-  
parazione anche più dolorosa nel ricordo  
della sintonica dimensione infantile: «Oh,  
gemevamo / guardando la grande / luna  
d'aprile spuntare dai coppi / del cascinale  
in rovina. / La imploravamo / di avvolgerci  
nella sua luce / nell'illusione / che potes-  
se scaldarci. [...] Per consolarci, rievoca-  
vamo / le lune d'ambra dell'infanzia: / ci  
conducevano per mano / a scale di sogni  
[...]».



**NOVECENTO TRANSNAZIONALE.**  
**Letterature, arti culture. / Transna-**  
**tional 20th Century.** Literatures, Arts  
and Cultures, n. 4 (2020). <https://ojs.uniroma1.it/index.php/900Transnazionale/issue/view/1497/showToc>

Nuove forme transnazionali e transculturali: cultura, letteratura, arte e tecnologie digitali (a cura di Mariella Combi).

Il numero è caratterizzato da contributi che si basano sull'uso di strumenti digitali (database, archivi digitali) o dalla riflessione teorica scaturita dall'applicazione delle tecnologie informatiche all'ambito artistico e umanistico; tra i saggi proposti *Mappatura dei poeti translingui italofoeni residenti in Italia* (pp. 22-77) di Alessandra Mattei elabora un inedito censimento di poeti immigrati italofoeni partendo da BASILI (<https://basili-ilm.el-ghibli.it/>), la banca dati che ospita testi in lingua italiana di scrittori immigrati ideata da Armando Gnisci nel 1997.

I dati sono stati affinati ricorrendo ad altre risorse digitali dedicate alla poesia dell'immigrazione italofoena: il catalogo della biblioteca Dergano-Bovisa (<https://milano.biblioteche.it/library/dergano>) in cui sono raccolti libri di letteratura della migrazione, il catalogo del Fondo Gnisci (<http://sbcr.comperio.it/bibliotechesbcr/LANUVIO/fondo-armando-gnisci>), il sito «LettErranza» (<http://www.letteranza.org/pagina-iniziale>).

Dopo un breve inquadramento teorico sull'uso degli strumenti digitali, è circoscritto il campo di indagine: vengono presi in esame – analogamente

a quanto avvenuto per la prosa – solo gli autori che hanno pubblicato in Italia un volume di poesie in italiano dal 1975 ad oggi (non si registrano sillogi editi ante 1975). Ulteriori criteri utilizzati nella ricerca sono stati la quantità di sillogi prodotte in italiano, l'eventuale esperienza formativa in Italia o le relazioni col mondo culturale italiano, i riconoscimenti ottenuti. Il censimento conta sessantotto poeti, due dei quali di seconda generazione. La maggior parte dei poeti attivi nel decennio 1975-1985 e in quello 1985-1995 proviene dall'Europa Occidentale ed Orientale, dall'America Meridionale, dal Medio Oriente, dall'Africa magrebina e subsahariana con l'aggiunta, dagli anni '90, di poeti albanesi e iracheni. Nel decennio 1995-2004 aumentano le pubblicazioni e si aggiungono anche poeti eritrei; peso significativo cominciano ad avere le voci medioorientali. Negli anni 2005-2015 crescono numericamente gli autori e si amplia lo spettro geografico dei paesi d'origine. I dati raccolti, utilmente rappresentati in tabelle, vengono ulteriormente elaborati secondo più selettivi criteri geografici (luoghi specifici invece che nazioni) e di produttività (comunità che abbiano pubblicato almeno 5 sillogi), definendo in maniera esaustiva un quadro utilissimo che andrà adesso sondato nei suoi aspetti letterari sostanziali (forma, lingua, metrica, stile, fonti e così via). Complementare al saggio precedente è quello di Gioia Panzarella, *The Sagraana website: an online project on "contemporary literature in the Italian language"* (pp. 78-92) in cui si discute del progetto Sagraana, ideato dallo scrittore Julio Monteiro Martins, che consiste nella creazione di una serie di eventi culturali tra cui una scuola di scrittura, una serie di seminari organizzati tra il 2001 e il 2009 e la pubblicazione di una rivista on line (<http://www.sagarana.net/home.php> anni 2000-2014). Julio Monteiro, recentemente scomparso, ha compreso e utilizzato le potenzialità del mezzo digitale: internet consentiva infatti una visibilità e una circolazione a certe tipologie testuali ben superiore a quella che avrebbero avuto attraverso i mezzi tradizionali. Il percorso fatto dallo scrittore tendeva alla valorizzazione e alla diffusione della scrittura translin-

guistica anche attraverso la creazione di una rete di contatti che spaziavano dalle associazioni culturali al mondo accademico internazionale, presente ai suoi seminari trasmessi on line.



**PAROLE RUBATE. Rivista semestrale on line**, numero 20/2019

<http://www.parolerubate.unipr.it/>

Questo fascicolo, *Alibi medievali. Il medioevo come laboratorio di riscrittura*, è curato da Francesco Bonelli, Giulia Cacciatore, Filippo Fonio; i saggi ospitati offrono al lettore un panorama dell'appropriazione culturale contemporanea del medioevo, dalla decontestualizzazione postmoderna agli usi pop (dove la conoscenza dell'*ipotesto* originale è subordinata o secondaria rispetto all'*ipertesto* prodotto), e illustrano la costruzione di un immaginario che, fin dal neogotico ottocentesco, trae sostanza più da una ricezione dell'«evo medio astorica, onirica e nostalgica che dalla sua effettiva consistenza storiografica. Il medioevo sognato in tanti modi, come insegnò Umberto Eco, citato in apertura del saggio introduttivo, accomuna cultura alta e popolare, ma non sfugge alla regola che vuole la sua rifunzionalizzazione volta alla rappresentazione del presente, secondo modalità che non hanno mai connotato la presenza, pur pervasiva, del mondo classico nell'epoca contemporanea. Muovendo dal concetto di citazione, elemento che sostanzia a vario titolo anche la cultura medievale, dall'ossessione per le *auctoritates* alla dissoluzione dell'*auctor* nella cerchia, i contributi della Rivista prediligono non il

sussurro dell'arte allusiva ma il grido della riscrittura e della provocazione, che in certi esiti più estremi, come il neomedievalismo, si emancipa quasi completamente dalla fonte primaria preferendo "il reimpiego del reimpiego, ovvero di meta-medioevo". Tra i saggi alcuni vertono sulla poesia, come quelli sui videogame e i fumetti ispirati alla *Commedia* e quello di Francesca Irene Sensini dedicato alle sei canzoni progettate da Pascoli sulla dinastia sveva e in particolare su re Enzo (†1272); nelle tre effettivamente portate a termine si avverte – sulla scia di Carducci – l'intento pedagogico dell'*historia magistra vitae* ispirato da vicende medievali, la lotta tra potere temporale e spirituale che reca Dante in filigrana e si salda con la poetica pascoliana del fanciullino. Qualunque appropriazione culturale è legittima e anzi auspicabile, come apprendiamo dalla suggestiva e piacevole lettura del fascicolo; tuttavia, parafrasando Vinay, che con queste parole commentava il successo novecentesco di Roswita, colpisce che il Medioevo piaccia soprattutto per quello che non è stato.



**RHUTHMOS. Plateforme internationale et transdisciplinaire des recherches sur le rythme dans les sciences, les philosophies, les arts** <https://rhuthmos.eu/spip.php?rubrique17>

Da novembre 2019 è on line la prima parte del dossier *A rhythmic Constellation in the 1970s and 1980s*. L'ideatore e curatore della piattaforma *Rhuthmos*, Pascal Michon, introduce l'argomento sottolineando come, negli ultimi anni, la ritmanalisi (metodo teorizzato dal filosofo Alberto Pinhero dos Santos nel 1931 e basato sull'analisi dei ritmi degli spazi urbani e degli effetti che producono in chi abita tali spazi) si sia diffusa a livello interdisciplinare.

Il punto di riferimento teorico, spiega Michon, rimane Lefebvre (autore nel 1992 del volume *Rhythmanalysis*), ma il filosofo non è stato il solo che ha valorizzato sul piano teorico l'importanza del ritmo, già centrale nella riflessione strutturalista degli anni '60 (Althusser, Barthes, Foucault e Lacan). Nel decennio '70-'80, come reazione sia allo strutturalismo imperante sia all'ineunte individualismo, si sviluppano molti studi sul ritmo; Michon ne traccia momenti salienti all'interno del dossier. Il primo autore su cui si sofferma è Lefebvre, di cui ripercorre la biografia intellettuale, la critica alla parcellizzazione del lavoro e alla meccanicità imposta dallo sviluppo industriale ma in contrasto col ritmo naturale della vita, il tema dell'urbanizzazione, l'inclinazione verso aspetti sociologici della ritmanalisi. Viene quindi Foucault, nei cui studi valorizza il peso di spazio e ritmo indagati soprattutto in relazione alla condizione dei reclusi in carcere, privati della libertà ma anche dell'organizzazione autonoma del proprio tempo = ritmo vitale. I lavori del sociologo hanno permesso anche un'indagine sulle conseguenze ritmiche dovute ai mutamenti del potere centrale. A Barthes si deve, invece, una riflessione sul ritmo individuale (*idiorythm*), concetto enucleato partendo da studi sulla vita monastica nell'eremo (dove il monaco vive secondo il proprio idioritmo) e nel cenobio (in cui il ritmo è scandito da regole comunitarie); Serres introduce, ripartendo dall'analisi pre-platonica del flusso di matrice eraclitea o democritea, il concetto di vortice, mostrando legami sotterranei tra il *rhythmos* e l'idea moderna di caos, tra la complessità atomica, nata da quel caos, e il ritmo.



**L'ULISSE. Rivista di poesia, arti e scritture.** Numero 18, [https://ita.cala-](https://ita.cala-meo.com/read/004119713dd03b46a0e3f)

[meo.com/read/004119713dd03b46a0e3f](https://ita.cala-meo.com/read/004119713dd03b46a0e3f)

Il numero, come illustrato nell'editoriale dal condirettore Stefano Salvi, ruota intorno al concetto di poetica, l'urgenza collettiva e condivisa che spingeva un autore a comporre secondo i parametri di un canone o un genere; concetti considerati desueti a partire dal nuovo millennio, ma adesso nuovamente oggetto di riflessione, se non altro in sede teorica, e indagati nel fascicolo sul piano sincronico (autori emersi negli ultimi vent'anni si interrogano su cosa serve per fare poesia oggi, come si fa e per quali motivazioni) e in senso retrospettivo, con contributi di giovani studiosi che si misurano con gli autori del '900 e con le loro idee poetologiche. Completano il panorama due sezioni, una dedicata alla poetica del romanzo e una che ospita testi tradotti. Numerosi i poeti "emergenti" e i giovani critici interpellati; le risposte variamente argomentate meriterebbero un'analisi che qui non può aver luogo, ma sembrerebbero indicare, nel loro comune sforzo autoesegetico e programmatico, che il concetto di poetica ha mantenuto una certa reattività come funzione oppositiva delle esperienze successive – più fluide, soggettive e individualistiche – rispetto alle pregresse. L'orizzonte stabile, ideologicamente forte e collettivo che sosteneva l'idea di poetica o di canone praticabile fino agli anni '60/'70 del secolo scorso è oggi improponibile; nel numero vari saggi ricostruiscono il frastagliato panorama poetico a cavallo del nuovo millennio, si cfr. almeno Borio, Bruni, Milani, Grosser. Dalla lettura del corposo fascicolo emerge, eminentemente ma non esclusivamente in sede critica, più che l'urgenza di una negazione oppositiva (ormai sorpassata), la possibilità di misurarsi con i concetti di poetica, genere letterario e canone in maniera critica e distesa: la distanza, non solo cronologica, è tale da farli percepire ormai storicizzati?

# Abstract

ROBERTA ALVITI

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

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale  
r.alviti@unicas.it

The essay focuses on Pietro Tripodo's translation of sixteen poems by Antonio Machado, one of the most important names of twentieth-century Spanish poetry. The aim of the essay is to analyse the translation strategies that Tripodo employed to set up his Italian version. As a matter of fact, Tripodo's *rifacimenti* are the result of a careful work of philological excavation, interpretation and appropriation of Machado's poems, according to his intention to reproduce at least the rhythmic pattern of the original text, with its various line measures and its arrangement of stanzas.

ANNA BELOZOROVICH

**L'allargarsi della coscienza**

Sapienza Università di Roma, DSEAI  
anna.belozorovich@uniroma1.it

The article analyzes the writings of Kazimir Malevich and the self-translation processes found between texts of a philosophical nature and his poetry. The analysis is based on three texts written between 1916 and 1918, the first being a note followed by two poems. All three texts deal with themes that are peculiar of Malevich's philosophical reflection, such as the widening of consciousness and detachment from the earth. The significant analogies that emerge between the texts allow to observe mainly two phenomena: on the one hand, the content exposed in the note migrates into the poem reacting to its formal structure. Versification therefore generates a distribution of contents that has its own expressive power. Secondly, the transfer of reflection from essay to poem allows the content itself to undergo changes and to evolve. The analysis suggests that the poetic form may represent a fertile space for

the development of Malevich's philosophical thought.

ALICE CENCETTI

**«Imitare Pana canendo».** Pietro Tripodo traduttore del Pascoli latino

Università degli Studi di Firenze  
cencettialice@libero.it

This essay analyses the relationship between Pietro Tripodo and Giovanni Pascoli's Latin poetry. Particular attention was paid to his unpublished translation of Pascoli's "Catullocalvos". Its main peculiarities (love and a deep interest in language) arise here also from a comparison with the remakes of the Latin Epigrams by the poet from Romagna in Tripodo's "Other visions".

ELEONORA RIMOLO

**Traduzione e riscrittura in Pietro Tripodo: Orazio, Ausonio, Catullo**

Università degli Studi di Salerno  
eleonorarimolo@gmail.com

The essay analyses some remakes of classical texts by Pietro Tripodo. The style is high and the poet chooses words that are very sought after and not commonly used, mostly of Latin ancestry: everything, however, is linked to a process of remaking. In addition to the rewriting of Horace's *Carme I, XI* in *Altre visioni*, four unpublished texts by Tripodo, belonging to an unpublished collection entitled *Flora*, which is kept by Ignazio Visco, a friend of the poet, are going to be analysed: Horace's *Carme I, IX ad Thaliarcum*, the epigram *XVIII ad uxorem* by Ausonio and Catullus' *carmina XCVI ET LXXII*. The encounter between the language of Tripodo and the classical language is a real collision of cross-references and references that stratify creating a third language, alienating but involving; it manages to bring the reader from the starting text to the one of arrival preserving the classical atmospheres but succeeding in placing them in a corrupted contemporaneity, which has emptied the myth and denied the classical.

NICCOLÒ SCAFFAI

**Pietro Tripodo, la traduzione come figura**

Università di Siena, DFCLAM

niccolo.scaffai@unisi.it

Pietro Tripodo (Rome, 1948-1999) was a poet and translator of some of the most important authors of ancient, medieval and modern tradition such as Callimachus, Catullus, Horace, Arnaut Daniel, Trakl, George, Valéry. The four essays in the dossier published in this issue all focus on Tripodo's translations from different languages and poets and in all cases the analysis has extended from linguistic facts to the literary relationship and creative processes that oversee the remakes as well as Tripodo's writing with or without verse. Eleonora Rimolo's essay focuses on translations and Tripodo's relationship with classical culture; Alice Cencetti's essay is dedicated to translations from Pascoli's Latin works; Zeno Verlato's essay examines translations by Arnaut Daniel; finally, Roberta Alviti's essay contains an in-depth analysis of Tripodo's translations by Antonio Machado.

ZENO VERLATO

**Pietro Tripodo traduttore di Arnaut Daniel**

CNR-Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI)

verlato@ovi.cnr.it

In 1997, Pietro Tripodo published his translation of the troubadour Arnaut Daniel's poems, a few months before the worsening of the illness that led him to a premature death. As the present essay aims to show, such publication of Arnaut's production was the last phase of Tripodo's relentless engagement with translation, which proceeded in parallel with his commitment as a poet. Translation, in the economy of Tripodo's oeuvre, was, in fact, a *rifacimento* ('remake') and played a key role in defining poetry as the embodiment of atemporal formal values. This was, probably, a consequence of his musings on Paul Valéry's poetics. My essay will demonstrate, through a comparison with a different translation of Arnaut published a few years later by the poet Fernando Bandini, the specificity of Tripodo's work. Finally, my paper will show, through an analysis of the relationship between the translation of Arnaut and the collection of lyrical prose *Vampe del tempo*, the last that Tripodo published, how Tripodo's activity as a translator deeply contributed to the formation of his language and poetic style.



# Scrittori latini dell'Europa medievale

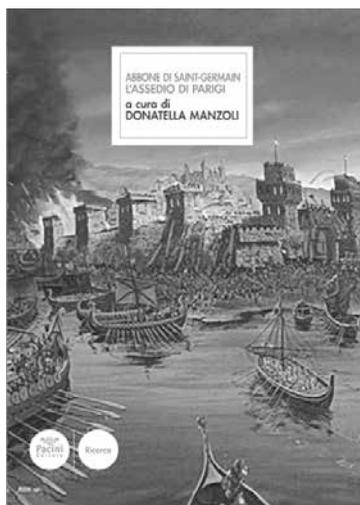


Coordinatore scientifico **Francesco Stella**

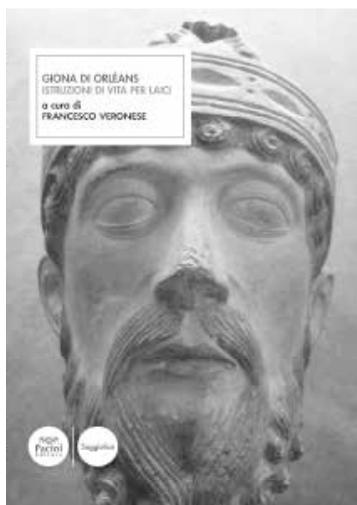
La collana **SCRITTORI LATINI DELL'EUROPA MEDIEVALE**, lanciata nel 2009 come progetto del programma europeo Cultura 2007-2013, propone al pubblico, agli insegnanti e agli studiosi opere di autori importanti del medioevo latino mai tradotte prima in italiano, con originale a fronte criticamente riveduto, ampia introduzione e adeguate note esplicative. Si dischiude così alla conoscenza dei lettori italiani un patri-

monio di conoscenze storiche, scientifiche e geografiche, documentazione inedita, narrazioni istituzionali e individuali, meditazioni religiose e parodie goliardiche, creatività poetica e invenzione fantastica finora difficilmente accessibili, presentati con particolare attenzione alla comprensibilità del testo e alle relazioni con la cultura europea moderna e contemporanea.

## Ultimi volumi pubblicati



**Abbone di Saint-Germain.**  
**L'assedio di Parigi**  
Donatella Manzoli (a cura di)



**Giona di Orléans**  
**Istruzioni di vita per laici**  
Francesco Veronese (a cura di)



**Gualtiero di Châtillon**  
**Alessandreide**  
Lorenzo Bernardinello (a cura di)

## Di prossima pubblicazione

*Il Concilio delle donne di Remiremont*, a cura di Irene Spagnolo  
*Quilichino di Spoleto, Alessandreide*, a cura di Lorenzo Bernardinello  
*Vita della regina Matilde*, a cura di Chiara Stedile