

Labirinti 164



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università degli Studi di Trento
Simone Albonico
Università degli Studi di Losanna
Fabrizio Cambi
Istituto Italiano di Studi Germanici
Andrea Comboni
Università degli Studi di Trento
Francesca Di Blasio
Università degli Studi di Trento
Claudia Kairoff
Wake Forest University of Winston-Salem (USA)
Caterina Mordeglia
Università degli Studi di Trento
Paolo Tamassia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 164
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© 2016 Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-705-1

Finito di stampare nel mese di dicembre 2016.

UT PICTURA POESIS
INTERSEZIONI DI ARTE
E LETTERATURA

a cura di
Pietro Taravacci - Enrica Cancelliere

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

SOMMARIO

PIETRO TARAVACCI, Introduzione. L'eterna ricerca di un'ardua analogia	7
MARCELLO CICCUTO, Vicende moderne dell'antico patto fra parole e immagini. Per una storia dell' <i>ut pictura poesis</i>	25
GIULIA ZAVA, Dalla poesia all'immagine: l'illustrazione interpretativa del Petrarca queriniano	45
ANDREA COMBONI, Un'elegia di Pierio Valeriniano e due dipinti per Isabella d'Este Gonzaga	63
CECILIA GIBELLINI, Michelangelo e i poeti del Novecento	77
MARCELLA TRAMBAIOLI, Efectos de cromatismo y de claroscuro pictóricos en <i>La hermosa de Angélica</i> : cantera poética del joven Lope de Vega y subtexto del <i>Polifemo</i> de Góngora	101
ENRICA CANCELLIERE, L'elaborazione del "doppio iconico" nella letteratura drammatica dei <i>Siglos de Oro</i>	125
LAVINIA BARONE, La codificazione retorica e iconica del tragico femminile in <i>La niña de Gómez Arias</i> di Pedro Calderón de la Barca	163
ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI, Valente, Dürer e il gomito nero di <i>Una antigua representación</i>	195

PIETRO TARAVACCI, Ecfrasi e interpretazione nella poesia <i>Hilando</i> di Claudio Rodríguez	211
PHILIP STOCKBRUGGER, Emilio Cecchi e Berenson. La nascita della ‘visività’	231
NICOLÒ RUBBI, <i>La decollazione del profeta e la mo- struosità del volto</i> . Influenza di luoghi e tecniche pittoriche nell’opera letteraria di Giovanni Testori	277
PIERLUIGI PIETRICOLA, Il mitico Tiepolo di Calasso. Un esempio di ecfrasi <i>à rebours</i>	299
ANTONIO COIRO, <i>Underworld</i> e la poetica visuale di DeLillo	311
CRISTIANA PAGLIARUSCO, Shurooq Amin canta Geor- gia O’Keeffe: l’ecfrasi e il ‘visibile parlare’	323
ANTONELLA ANEDDA, Cacciatrici d’immagini	343
JUAN CARLOS MESTRE, <i>Ut pictura</i>	361
APPENDICE ICONOGRAFICA	373

PIETRO TARAVACCI

ECFRASI E INTERPRETAZIONE NELLA POESIA *HILANDO*
DI CLAUDIO RODRÍGUEZ

Hilando
(*La hilandera, de espaldas, del cuadro
de Velázquez*)¹

TANTA serenidad es ya dolor.
Junto a la luz del aire
la camisa ya es música, y está recién lavada,
aclarada,
bien ceñida al escorzo
risueño y torneado de la espalda,
con su feraz cosecha,
con el amanecer nunca tardío
de la ropa y la obra. Éste es el campo
del milagro: helo aquí,
en el alba del brazo,
en el destello de estas manos, tan acariciadoras
devanando la lana:
el hilo y el ovillo,
y la nuca sin miedo, cantando su viveza,
y el pelo muy castaño
tan bien trenzado,
con su moño y su cinta;
y la falda segura, sin pliegues, color jugo
[de acacia.

Con la velocidad del cielo ido,
con el taller, con
el ritmo de las mareas de las calles,
está aquí, sin mentira,
con un amor tan mudo y con retorno,
con su celebración y con su servidumbre.

Filando
(*La filatrice, di spalle, del quadro
di Velázquez*)

TANTA serenità è già dolore.
Col chiarore dell'aria
la camicia è già musica, e è fresca di bucato,
risciacquata,
ben stretta nello scorcio
ridente e ben tornito della schiena,
con la ferace messe,
con l'albeggiare che mai è tardivo
di vestiti e lavoro. Questo è il campo
del miracolo: eccolo
qui nell'alba del braccio,
in quel baluginare delle mani, così soavi
a dipanar la lana:
il filo e il gomitollo,
e la nuca senza ansie, a cantare il suo brio,
la chioma bella bruna
così bene intrecciata
la sua crocchia e il suo nastro;
e la gonna sicura, senza pieghe, color succo
[d'acacia.

Con la velocità del cielo andato,
con l'opificio, con
il ritmo delle maree delle strade,
sta qui, senza menzogna,
con quel suo amore e muto e ricambiato,
la sua celebrazione e il suo asservimento.

¹ Il componimento appartiene alla terza "sección" del quarto libro di poesie di C. Rodríguez, *El vuelo de la celebración*, pubblicato nel 1976, a ben 11 anni dal precedente, *Alianza y Condena* (1965). Cito dall'edizione C. Rodríguez, *Poesía completa (1953-1991)*, Tusquets, Barcelona 2001, pp. 260-261.

Il componimento *Hilando* di Claudio Rodríguez presenta fin dal sottotitolo (*La hilandera, de espaldas, del cuadro de Velázquez*) il suo forte legame con l'immagine pittorica, e lo fa in modo evidente ed esatto, indicando non solo l'artista e il quadro, ma perfino un preciso particolare di questo.² Si noterà, prima di ogni altra cosa, che proprio il sottotitolo funge da soggetto sottinteso, la cui forte e costante presenza nella struttura semantica del componimento, al di sopra del suo assetto puramente sintattico e grammaticale, giustifica l'*intentio* decisamente ecfrastica – descrittiva e interpretativa – del testo.

Per proporre una lettura di questa straordinaria poesia di Rodríguez – della quale ho voluto fornire anche una mia traduzione, nel doppio tentativo da un lato di interpretare la forma reale e profonda del testo originale mediante il ritmo e la forma di quello che auspico essere un altro testo poetico nella mia lingua, e, dall'altro, di stringere ecfrasi e traduzione in una medesima esperienza conoscitiva³ –, vorrei partire dalle riflessioni di due studiosi che, nella loro specifica attenzione al poeta di Zamora e in particolare a questo componimento, ci mettono a disposizione alcuni utili strumenti per l'analisi del componimento e al tempo stesso mi offrono l'occasione di argomentare le ragioni della mia interpretazione.⁴

² J. Ponce Cárdenas, nel suo saggio *Écfrasis: visión y escritura*, Editorial Fragua, Madrid 2014, a partire dalla lezione di Baudelaire (dal quale deriva che non lo storiografo o il critico d'arte ma il poeta è il miglior interprete della pittura), e individuando sette precisi punti nel raggio d'azione dei testi ecfrastici, sottolinea come sia tipico della poesia ecfrastica fare esplicito riferimento al titolo di un quadro e a un particolare ben preciso dello stesso (pp. 15-16 e note 6 e 7).

³ Accenno qui, soltanto di sfuggita, l'idea, che mi riservo di sviluppare in altra occasione, di una vicinanza epistemologica tra ecfrasi e traduzione poetica. Entrambe hanno la necessità di partire da un 'testo' preesistente. In altre parole, entrambe vanno alla ricerca di un *poiein*, di una creazione che scaturisce dalla ricerca di una referenza remota, occulta, che sta all'origine del quadro così come del testo poetico originale, e quindi, in definitiva, condividano un ben preciso compito, un medesimo destino interpretativo ed epifanico. Si sottolinea, infine, la reciprocità che il processo ecfrastico instaura, tra la parola che va in cerca dell'immagine e l'immagine che va incontro alla parola, evidenziando la stessa dinamica che nella traduzione si instaura tra il testo poetico e il testo della sua traduzione.

⁴ Segnalo qui altri studi critici che hanno gettato luce sia su *El vuelo de la celebración* sia sul testo stesso, contributi che tuttavia non sono stati altrettan-

Un attento critico come W. Michael Mudrovic⁵ riconduce la genesi del testo alla biografia dell'autore e in particolare alla drammatica vicenda della perdita della sorella, vittima di un delitto passionale. Per il critico, dunque, il testo è un chiaro esempio di poesia come «elaborazione del lutto»,⁶ poesia eminentemente elegiaca e in definitiva terapeutica. A sostegno della sua lettura, il critico fa leva anche sugli episodi presenti negli ulteriori piani della raffigurazione (secondo una tecnica connotativa di Velázquez), relativi al mito di Aracne e al ratto di Europa,⁷ che il poeta coglierebbe come elementi aggiuntivi (sebbene, a ben vedere, non ne lasci traccia nel testo) a conferma della strategia da lui allestita per 'curare' il proprio dolore.

Osservando che la figura femminile, presente fin dal titolo, è sineddoche⁸ dell'intero quadro, e che il testo *visual* è sostituito dal testo poetico, il critico deduce che i vari piani presenti sulla

to determinanti per la mia lettura della particolare ecfrasi realizzata dal poeta: A. Covadonga López, *Hilando, de la imagen a la palabra*, in P.W. Silver (ed.), *Rumoroso cauce. Nuevas lecturas sobre Claudio Rodríguez*, Páginas de Espuma, Madrid 2010, pp. 189-213; J.J. Lanz, *Hilando, de El vuelo de la celebración, o el acontecer del canto*, «Campo de Agramante – Revista de Literatura», n° 6 (otoño-invierno 2011), pp. 91-104.

⁵ Cfr. W.M. Mudrovic, *Ekphrasis, Intertextuality and the Reader in Poems by Francisco Brines and Claudio Rodríguez*, «Studies in 20th Century Literature», vol. 14, n° 2 (Summer 1990), pp. 279-300, in particolare le pp. 287-293, e Id., *Abrir nuevos caminos. La Poética Transgresiva de Claudio Rodríguez*, Universidad de Valladolid, Instituto de Estudios Zmoranos Florian de Ocampo, Valladolid 2012, pp. 336-338.

⁶ W.M. Mudrovic, *Abrir nuevos caminos*, p. 336.

⁷ Per un'analisi della tela di Velázquez mi limito a rinviare ai seguenti studi: D.A. Íñiguez, *Las hilanderas*, «Archivo Español de Arte», 21 (1948), pp. 1-19 e di Id., *Las Hilanderas, sobre la iconografía de Aracne*, «Archivo Español de Arte», 25 (1952), pp. 67-84 (poi apparsi in Id. *Estudios completos sobre Velázquez*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2007); J. López-Rey, *Velázquez' Work and World*, Faber and Faber, London 1968, pp. 107-108; D. Brown, *The World of Velázquez*, Time-Life Books, New-York 1969, pp. 143-144; E. Harris, *Velázquez*, Phaidon Press, Oxford 1982, pp. 158-161 e il più recente contributo di K. Hellwig, *Interpretaciones iconográficas de Las Hilanderas hasta Aby Warburg y Angulo Íñiguez*, «Boletín del Museo del Prado», Tomo 22 (2004), pp. 38-55 (che è, come recita il sottotitolo, una «Análisis de las diferentes lecturas del cuadro de Velázquez, desde las fuentes del siglo XVII hasta las interpretaciones de dos grandes figuras de la historiografía artística del siglo XX»).

⁸ W.M. Mudrovic, *Ekphrasis, Intertextuality*, p. 287.

tela, compresi quello allegorico e quello mitologico, producono una diversità di piani della realtà che potrebbero descriversi come diversi livelli terapeutici. In particolare, osserva Mudrovic, «cada nivel (inter)textual distancia al poeta elegíaco de su pesar y facilita que se produzca la curación de las heridas, incluso aunque con ello deje registrada la pérdida misma que se trata de compensar».⁹ Nell'altro suo studio già citato, del 1990, Mudrovic si era avvalso dell'ampia discussione della critica sull'enigmatico rapporto tra il primo piano e lo sfondo mitologico del quadro (come raffigurazione del conflitto tra la noia del lavoro e l'esperienza estetica, tra la pedestre realtà e il mito, fra la transitorietà e la trascendenza¹⁰) per attribuire al componimento di Rodríguez la stessa allusività intertestuale presente nel quadro, e per estendere – ma in virtù di un'estensione analogica che non ha riscontro nel testo poetico – quel conflitto di piani prospettici dell'opera pittorica alla problematica relazione fra le due strofe del componimento poetico.

Il critico statunitense, inoltre, cerca di accreditare la sua lettura critica mediante i dettagli della figura femminile, che il poeta presenta e che, di fatto, occupano l'intero componimento. La sua ipotesi nasce dall'intento di legare saldamente poesia e vita dell'autore, alla ricerca – sempre utile ma sempre rischiosa – di un dato empirico come origine del componimento. Questa prospettiva ermeneutica, che in definitiva è psicanalitica, propone la figura della filatrice come sostituto e compensazione dell'essere amato perduto, e Mudrovic se ne avvale per spiegare l'enigma del primo verso «Tanta serenidad es ya dolor», rintracciando sul piano della realtà empirica lo stato d'animo dell'autore che darebbe ragione dell'elemento del dolore presente nella *fictio* poetica. Ma se la relazione fra il tragico episodio dell'assassinio della sorella del poeta e la poesia è “storicamen-

⁹ W.M. Mudrovic, *Abrir nuevos caminos*, p. 337, «Ognuno dei livelli (inter)testuali allontana il poeta elegiaco dal suo dolore e favorisce la cura delle ferite, perfino anche se facendo ciò si evidenzia proprio la stessa perdita che si cerca di compensare» (traduzione mia).

¹⁰ W.M. Mudrovic, *Ekphrasis, Intrtextuality*, p. 288.

te” innegabile,¹¹ non mi pare, per quante tracce possa lasciare in alcuni particolari, così attentamente rilevati dal critico, che costituisca la motivazione più profonda di questa poesia o che ne colga la più intima essenza letteraria.

Che il soggetto lirico cerchi la propria identità mediante la scrittura, nonostante questa debba misurarsi con il dolore, come sottolinea Mudrovic¹² – richiamando, attraverso il primo verso, un significativo componimento di *Alianza y Condena* (1965), *Como el son de las hojas del álamo* –, è una realtà certa nella poetica dello zamorano, fin dai suoi primi componimenti. Ma, a ben vedere serenità e dolore, contrariamente a quanto sembra suggerire il critico, per quanto presenti in entrambe le poesie, non si implicano nello stesso modo nei due componimenti. Nel testo del 1965, che inizia con il verso «El dolor verdadero no hace ruido», si analizza un dolore previo, che nasce dall’esperienza reale e che nel farsi musica, si rivela serenità e giunge ad essere, nella clausola finale «dolor que es mi victoria». Insomma, il dolore si fa poesia. Nel componimento successivo, che – non lo si deve dimenticare – nasce dalla contemplazione del capolavoro di Velázquez, il percorso dell’*inventio* è rovesciato. La serenità precede il dolore sebbene lo generi o lo sveli immediatamente. Messa in evidenza la diversa genesi e la differente *dispositio* dell’elemento del *dolor*, così ricorrente e complesso in Rodríguez, conviene sottolineare che in quel dolore “che non fa rumore” si trovavano, comunque, i prodromi di un dolore che entra nei processi più intimi di una crescita personale e poetica verso una comprensione superiore, verso una nuova serenità, quella appunto che il poeta solleciterà, dodici anni dopo in *El vuelo de la celebración*.

E dunque se l’esordio di *Hilando* ci colpisce e ci sorprende per la forza della paradossale identificazione di *serenidad* e *dolor*, dobbiamo considerare che quel paradosso viene da lontano e riguarda più l’evoluzione della poetica di Rodríguez che gli avvenimenti della sua vita reale, e proprio a quello s’incammi-

¹¹ All’episodio è dedicato l’ultimo componimento della prima parte della medesima raccolta, intitolato *Un rezo* (Una preghiera). Cfr. C. Rodríguez, *Poesía completa*, p. 230.

¹² W.M. Mudrovic, *Abrir nuevos caminos*, p. 337.

nano quei versi di undici anni prima, che cantano la profonda e silenziosa vibrazione del dolore:

El dolor verdadero no hace ruido.
 [...] Estoy oyendo
 su murmurado son que no alborota
 sino que da armonía, tan buido
 y sutil, tan timbrado de espaciosa
 serenidad, en medio de esta tarde,
 que casi es ya cordura dolorosa,
 pura resignación.

Un dolore, come si vede, che svela anticipatamente e con una certa evidenza la sua vocazione a collocarsi tra la «serenidad» e la «servidumbre», che incorniciano inequivocabilmente la poesia *Hilando*. Un dolore che nasce dalla contemplazione e dall'amore che in tutta l'opera di Rodríguez, ma specialmente in questa raccolta, finiscono per produrre una sorta di «vértigo religioso», come osserva Prieto de Paula,¹³ il quale rileva che quella rara e difficile armonia delle cose sulle quali il poeta posa il suo sguardo finisce per entrare nel cuore come una «punzada»:

Así lo intuyó Claudio Rodríguez cuando, embebido en el escorzo de una espalda de mujer, del cuadro velazqueño *Las hilanderas*, escribió ese verso trémulo que se puede decir, pero que no se puede explicar: «Tanta serenidad es ya dolor».¹⁴

Se si torna brevemente all'analisi di Mudrovic per seguire fino in fondo la sua argomentazione, si ha l'impressione che il critico si concentri su un concreto elemento del quadro che l'ecfrasi del poeta rileva con esattezza, ovvero quel color «jugo de acacia» della gonna, che il critico legge ancora una volta, sulla scorta degli studi di Ramazani,¹⁵ come un simbolico rinvio al-

¹³ Á.L. Prieto de Paula, *Contemporaneidad y tradición: Claudio Rodríguez en la encrucijada*, in T. Hernández (ed.), *La contemplación viva: Homenaje Universitario a Claudio Rodríguez*, Ariadna, Madrid 1999, pp. 53-67, p. 67.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. J. Ramazani, *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 383, n. 36.

l'albero dell'acacia, tradizionalmente associato al lutto, arrivando a sostenere perfino che "la gonna, che disegna il profilo della filatrice, rappresenta un albero di grande bellezza".¹⁶ Tuttavia, nel testo il cenno al colore della gonna non sembra tanto funzionale al campo semantico del lutto o al registro prettamente elegiaco, perché chiude effettivamente e suggella la ricca sequela di dettagli della filatrice sui quali il poeta si sofferma con ammirazione, per la loro appropriatezza, per la loro congruenza a quella vitalità che riscontra nella pittura di Velázquez e che segnala come «el campo / del milagro». Quindi, torno a dire, pur ammettendo che il poeta si avvale di elementi che insistono su una qualche componente misteriosa aleggiante attorno alla figura, tuttavia, l'automatica sovrapposizione della filatrice del quadro e della sorella morta non mi pare confermata dai reali fattori connotativi della poesia e rischia di allontanarci dalla sua natura intensamente ecfrastica e meta-artistica, e, in definitiva, dalla natura 'celebrativa' che sostiene la poesia.

Più appropriata, invece, la notazione di Mudrovic che rileva come la figura della filatrice emani vulnerabilità e bellezza eterna,¹⁷ qualità certamente appartenenti alla giovane donna, ma ancor prima alla disposizione d'animo dell'osservatore, tanto del pittore che del poeta suo interprete, il quale con quel «su feraz cosecha» potrebbe suggerire tanto la prosperità del seno quanto un'incipiente maternità della giovane donna.¹⁸ Sia l'artista sia il poeta, dunque, sembrano affidare a quel dettaglio, apparentemente trascurabile, una chiave di lettura pacatamente vitalistica dell'intera rappresentazione, e ne fanno il simbolo di un'eterna ciclicità della natura, che il poeta celebra e alla quale la filatrice si affida con spontaneità e «servidumbre».

¹⁶ W.M. Mudrovic, *Abrir nuevos caminos*, p. 337.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Mi si potrebbe obiettare che sintatticamente il sintagma «con su feraz cosecha» sembra sicuramente riferito alla «camisa» del terzo verso, indicando quindi il seno della donna, ma è altrettanto vero che l'anafora costruita con il verso successivo «con el amanecer nunca tardío», legato sintatticamente a «de la ropa y la obra» del nono verso, fa sì che anche quel sintagma indichi il frutto di quell'amore «tan mudo y con retorno» del penultimo verso. È indubbio, peraltro, che l'attenzione del poeta, fin dal titolo, è rivolta al soggetto della giovane *hilandera*, a tutta la sua figura, a tutto il suo essere, di cui va evidenziando particolari salienti cui affida una funzione simbolica.

E dunque mi pare che una lettura come quella del critico americano, nel suo far leva su elementi esterni alla poesia (che peraltro ripropone nell'interpretazione critica degli ultimi, problematici, versi del testo) rischi di distoglierci da quell'immaginario cerchio "celebrativo" e ascensionale della vita e dell'arte che Rodríguez traccia fin dal primo verso e nel quale ci invita ad entrare, assieme al pittore barocco e alla figura della filatrice. Credo, in realtà, che la chiave interpretativa di questo componimento stia proprio nella possibilità di entrare in quel cerchio, in quello spazio che la parola del poeta traccia dialogando con l'arte figurativa di Velázquez. Uno spazio metafisico, ma insieme reale e concreto, spazio della tela e del foglio, spazio della pennellata e della penna, della luce e della voce, spazio di un canto che dice la propria interezza e 'celebra' l'esistenza tutta. Spazio, in definitiva, del linguaggio, in grado non solo di trascendere la realtà storica, ma di celebrare con umiltà se stesso nel suo farsi, nel suo atto di dizione e di conoscenza.¹⁹

Il poeta, ma soprattutto il testo, come s'è notato all'inizio, è particolarmente attratto – con un'esattezza che il sottotitolo, appunto, mette in rilievo –, da una realtà iconica, fatta tutta, come l'intera poesia confermerà, di linee e colori, e, in definitiva, di una *evidentia* figurativa, di una *exactitud* che per la sua pregnanza lo colpisce come osservatore e lo sorprende proprio nell'atto della visione, spingendolo a dire, con voce di poeta, quella sorpresa. In questo intimo atto di «percezione»,²⁰ come cercherò di dimostrare, sta tutta la profonda natura ecfrastica del testo di Claudio Rodríguez. In questo preciso atto di visione e di dizione, in questo sguardo che si fa canto sta tutta la tensione creativa di *Hilando* e la sua ultima funzione espressiva. Il poeta, però, non si limita a portarci all'interno di questo spazio per vedere assieme a lui i risultati di quel processo, ma ci vuole, al contem-

¹⁹ Cfr. J.J. Lanz, *Hilando*, de El vuelo de la celebración, pp. 103-104.

²⁰ Utilizzo il termine con la pregnanza e l'intenzionalità estetica che Dionisio Cañas (a partire dall'«arte de bien mirar» di Gracián) gli attribuisce (cfr. D. Cañas, *El arte de bien mirar: Gracián*, «Cuadernos Hispanoamericanos», n° 379 (1982), pp. 1-24) e che applica nel suo studio critico su Rodríguez, in D. Cañas, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángele Valente)*, Hiperión, Madrid 1984, pp. 81-140 (si vedano in particolare le pp. 107-121).

po, accanto a sé per osservare, dal di fuori del cerchio, l'atto stesso dell'ecfrasi, il momento in cui la parola interpreta l'immagine e il momento in cui l'immagine cerca la parola poetica. Un intento, quest'ultimo, che il poeta attua dopo un silenzio necessario, nella seconda strofa, in quella riflessione venata di pathos e di quiete che svela la più intima radice della sua ecfrasi e dà ragione della minuziosa descrizione della figura nella prima strofa.

Nel suo importante volume interamente dedicato ai poeti che condividono il concetto di poesia come *conocimiento*, Andrew P. Debicki,²¹ parte dalla considerazione della poesia come procedimento conoscitivo e partecipativo, attuato sì dal «lenguaje»,²² ma aperto anche ad altre esperienze 'testuali', pittoriche e musicali. Nella sua lettura, il critico, che in un primo livello legge il componimento di Rodríguez come omaggio all'arte di Velázquez, osserva, poi, che la rappresentazione della figura nei suoi particolari (schiena, camicia, mani, nuca, ciuffo, cintura e gonna) mette in rilievo, con termini tutti appartenenti all'ambito semantico della pittura e della musica, il contrasto tra la vitalità della giovane donna e l'arte, còlta, soprattutto, nella sua atemporalità. E dunque sembra mettere in relazione la realtà aneddotica, che la figura della giovane rappresenta, e la realtà artistica in una contrapposizione cui il critico attribuisce anche il senso dell'enigmatico verso iniziale «Tanta serenidad es ya dolor»: da un lato la serenità che deriva dalla rappresentazione armoniosa della ragazza, dall'altro il dolore, che capta il momento dell'eccessivo sforzo.

²¹ A.P. Debicki, *Poesía del conocimiento*, Júcar, Madrid 1986, pp. 44.

²² Riporto qui una delle dichiarazioni più pregnanti che Rodríguez fa della sua poetica: «Si la poesía es, entre otras cosas, participación entre la realidad y la experiencia poética de ella a través del lenguaje, claro está que cada poema es como una especie de acoso para lograr (meta imposible) dichos fines». L'affermazione compare per la prima volta in *Poesía última*, ed. Fr. Ribes, Taurus, Madrid 1963 e poi in *A manera de un comentario*, in C. Rodríguez, *Desde mis poemas*, Cátedra ("Letras Hispánicas"), Madrid 1983, pp. 13-21 (p. 13); qui si cita dal volume C. Rodríguez, *La otra palabra. Escritos en prosa*, ed. F. Yubero, Tusquets, Barcelona 2004, p. 183.

Se per un verso Debicki ha il merito di evidenziare l'indole artistica del componimento e la riflessione sul sempre più stretto rapporto tra arte e vita (che peraltro scopre in Rodríguez una crescente necessità di sondare nel *milagro* dell'arte con gli strumenti dell'innocenza e dell'umiltà), e quello di accennare, pur brevemente, alla filatura come «labor artística»,²³ che conferma il vincolo metaforico fra tessuto e testo (già strettamente vincolati nel loro etimo), per l'altro, nell'affrontare l'enigmatico nodo che la poesia porta con sé a partire dal paradossale primo verso, il critico si abbandona con eccessivo automatismo al topos della contrapposizione tra arte e vita, pur accennando, in fondo alla sua breve analisi del tema, che il dettaglio reale e l'artificio artistico si intensificano reciprocamente.²⁴

Ma, a ben vedere, ciò che davvero colpisce e sorprende il lettore di *Hilando* non è tanto la contrapposizione fra vita e arte, bensì l'intima corrispondenza tra la vitalità della giovane filatrice e la vivezza, o gravidanza, del segno artistico, che suscita ammirazione nel poeta, il quale su quel *lienzo* ritrova una figurazione sensibile della sua attuale poetica. Qui, in questa ulteriore esperienza conoscitiva che non parte dalla realtà che lo circonda (realtà che nella raccolta del 1976 torna a ospitare figure già incontrate nell'infanzia) ma da una realtà rappresentata nella tela di Velázquez, Claudio Rodríguez tende a osservare la dimensione vitale del soggetto rappresentato, quello della filatrice, in una doppia prospettiva, ovvero bilanciato tra la sua quotidianità più immediata (della quale la figura e l'ambiente sono portatori) e la sua trascendenza. Una trascendenza da sempre insita nella materia del mondo, negli oggetti sui quali il poeta posa il suo sguardo, ma che qui si raddoppia grazie alla dimensione ecfrastica, che induce il poeta a immaginare e a condividere lo sguardo, profondamente pacato e creativo che il grande pittore barocco, dalla sua maturità, già aveva posato su una figura vitale e fragile di autentica umanità come la filatrice. Il poeta si accosta all'artista con la meraviglia di chi ne ha captato le più segrete strategie creative, e le fa sue con una nuova attenzione,

²³ Ivi, p. 46.

²⁴ Ivi, p. 47.

con una sensibilità che non lo espone più all'estasi di *Don de la ebriedad* (1953) o ai conflitti definitivi, assoluti delle due successive raccolte,²⁵ e lo orienta a una contemplazione rasserenata, ma sempre intensamente vera, della realtà, a una conoscenza in divenire, pronta ad accogliere il dubbio e il paradosso, per celebrare la realtà nel canto. A questo si deve quella *exactitud* descrittiva messa più volte in rilievo dalla critica,²⁶ quella nuova forma di visione che ospita in sé il compito più alto e puro dell'arte (lo stesso dell'amore): quello di migliorarci, di renderci più abitabile il mondo, decifrandolo nella sua innocenza, nelle sue più nascoste armonie.

Sono varie le marche linguistiche che – proprio in ragione della *performance* ecfrastica del poeta – evidenziano un'intensità che il poeta avverte nel quadro e vuole registrare e sperimentare nel testo poetico. Dal valore enfatico dell'aggettivo che apre il componimento, «*tanta serenidad...*», alla funzione performativa dell'avverbio «*ya*», ripetuto due volte nei primi tre versi, a indicare che qualcosa sta avvenendo nella percezione del poeta, il quale coglie, *hic et nunc*, la mirabile metamorfosi, compiuta dall'artificio artistico, della serenità in dolore e della camicia in musica. E ancora, tutti quegli elementi che, con valore sostanzialmente deittico, esprimono lo stupore del poeta di fronte alla perfezione dell'opera d'arte: dalla parentetica discorsiva e quasi interiettiva con cui si commenta il nitore della camicia («*y está recién lavada / aclarada*»), a tutte le locuzioni decisamente connotative della figura della giovane filatrice («*bien ceñida*»; «*el pelo muy castaño/ tan bien trenzado*»; «*manos, tan acariciadoras*»); dalla funzione deittica ed enfatica dell'aggetti-

²⁵ *Conjueros* (1958) e la già menzionata *Alianza y Condena* (1965).

²⁶ Si veda Á.L. Prieto de Paula, *Análisis de El vuelo de la celebración*, in Id., *La llama y la ceniza. Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1989, pp. 189-220; L.M. García Jambrina, *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poetica de Claudio Rodríguez*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1999, pp. 115-130; J.O. Jiménez, *Claudio Rodríguez entre la luz y el canto: sobre El vuelo de la celebración*, «Papeles de Son Armadans», n° 259 (1977), pp. 103-124; e C. Pardo, *Acerca del asombro en El vuelo de la Celebración*, in T. Hernández (ed.), *La contemplación viva*, pp. 191-219, pp. 209-210.

vo possessivo di terza persona, preceduto, o meno dalla preposizione “con” («*con su feraz cosecha*»; «cantando *su viveza*»; «con *su moño y su cinta*»²⁷) – a sottolineare l’intima pertinenza fra il particolare figurativo e una sua gravidanza metaforica, e rivelando una singolare empatia tra pittore e poeta –, al valore espressivo delle anafore («*con su feraz cosecha / con el amanecer*»; «*en el alba del brazo / en el destello...*»; «*y la nuca [...] / y el pelo...*») che confermano l’iterazione come sintomo della nuova *Welthanschauung* del poeta.²⁸

Tutta la prima parte della poesia, in realtà, è una sequela di espressioni atte a registrare ‘dal vivo’ la sorpresa del poeta nel momento stesso in cui, percorrendo analiticamente i particolari della figura della *hilandera*, ne percepisce la bellezza e al tempo stesso ne intuisce l’eccezionale *trascendencia*. Ma il più autentico atto interpretativo svolto dall’ecfrasi di *Hilando* consiste nel fatto che il poeta – in pieno, benché recondito accordo con il fondo etico di *El vuelo de la celebración* –, intuisce quella sostanziale inconsapevolezza della figura della giovane filatrice di Velázquez, alla quale soltanto l’arte dà una gravidanza percepibile. Il poeta coglie esattamente questo ruolo vivificante e universale dell’arte e lo esprime nella vivacità della sua descrizione efrastica, così come nel costante rinvio ai tratti pittorici e musicali, e in definitiva all’artificio artistico, che, seguendo un virtuale e necessario filo, passa da Velázquez al poeta e da questi al lettore.

Non si può fare a meno, dunque, di sottolineare che una più precisa comprensione del progetto estetico e metapoetico che sta alla base di questo singolare componimento di Rodríguez, non ci deve portare al di fuori del cerchio magico tracciato attorno a poeta e pittore a unire poesia e quadro. E se questa esperienza è immediatamente percettibile nella prima delle due strofe, più difficile, ma ancor più necessario, sarà non perdere il filo

²⁷ I corsivi delle citazioni testuali sono miei e segnalano alcune marche deittiche particolarmente efficaci nel rilevare l’ammirazione con cui Rodríguez osserva i risultati del processo creativo dell’artista barocco.

²⁸ Per un’analisi dell’iterazione come tratto stilistico di *El vuelo de la celebración*, si rinvia al cap. 4.2.2 (*La reiteración como exponente de la nueva cosmovisión*) di L.M. García Jambrina, *De la ebriedad a la leyenda*, pp. 126-129.

che la lega coerentemente alla seconda. Anche la lettura di Debicki, in realtà – che pur coglie la natura meta-artistica della poesia, mettendo in relazione la filatura all'arte, arte *textil* e arte *textual* – sembra ricorrere a elementi esterni per spiegare gli ultimi sei versi del testo:

La segunda estrofa adopta una perspectiva más general, ofreciendo una visión del papel de la hilandera. Contiene alusiones a elementos que no aparecen en el cuadro de Velázquez («cielo ido», «mareas de las calles»); así trata a la mujer como si fuera algo más que una figura en el cuadro, como si tuviera una existencia real fuera de éste. Esto nos hace preguntarnos si la «celebración» y la «servidumbre» que el hablante ve en ella se hallan en su representación en el cuadro, o si constituyen rasgos de su personalidad en la vida real. Aquí desaparece la línea divisoria entre realidad anecdótica y realidad artística, dejando al lector confuso: ¿hasta qué punto se nos está describiendo la figura de un cuadro dado, hasta qué punto creando un nuevo personaje imaginario?²⁹

L'impossibilità di comprendere definitivamente l'enigma dell'ultima strofa, porta Debicki a sostenere che *Hilando* è un testo aperto. Aperto a elementi che, secondo il critico, in quell'ultima parte, colgono una realtà esterna e in definitiva estranea allo stretto rapporto tra poesia e quadro. Credo, invece, che gli ultimi versi della poesia, preceduti da una sorta di pausa musicale atta a interrompere la sequela descrittiva del corpo della poesia, ma senza distogliere l'attenzione sul medesimo soggetto, non facciano altro che suggellare l'ampio respiro interpretativo dell'esordio, in cui è racchiuso l'apparente paradosso di una serenità che si fa dolore per un eccesso di bellezza.

Per intendere appieno la funzione che l'intera poesia ecfrastica di Claudio Rodríguez svolge, forse è il caso di riconsiderare che nella sua fondamentale natura retorico-parenetica, l'ἔκ-φρασις, indicando l'azione di designare mediante la parola un oggetto inanimato, esponendolo con un'eleganza che gareggia con la figura,³⁰ si carica sempre (e in modo singolarmente inten-

²⁹ A.P. Debicki, *Poesía del conocimiento*, p. 47.

³⁰ Forse conviene ricordare qui che il paradigma di questa accezione originaria del termine è rappresentato, modernamente, dalla famosa poesia *Ode on a Grecian Urn* (1819), di Joh Keats.

so nella poesia che stiamo analizzando) di una funzione interpretativa.

Nel testo di Claudio Rodríguez il rapporto tra poesia e quadro si fa più complesso in virtù di un'affinità tra le due esperienze artistiche, che il poeta stesso avverte previamente, spinto dalla necessità di trovare nel quadro del pittore barocco una conferma alla sua idea più profonda dell'arte come *celebración* dell'intera realtà umana. E non si può fare a meno di segnalare quanto l'ecfrasi alla quale assistiamo in questo componimento sia espressione peculiare della «visión poética»³¹ che proprio in quegli anni Rodríguez sperimenta e mette sempre più a fuoco, come fondamentale forma di vedere e comprendere il mondo. In *A manera de un comentario*,³² rivelatore saggio con cui il poeta fa una ricognizione critica delle sue prime quattro raccolte, presentate in una personale antologia, dice parole assai rivelatrici non solo per la comprensione del suo ultimo libro, ma decisive per capire come *Hilando* sia un testo 'manifesto' della sua ultima poetica, fondata sulla contemplazione viva della realtà, e del ruolo etico di un'arte che si pone in ascolto della materia più sensibile, e più umile e naturale dell'esistenza umana:

El vuelo de la celebración, título de mi cuarto libro. Celebrar lo que se abre o lo que se cierra desde todas las posibilidades vitales: la figura de las cosas, el poderío de las sensaciones que pueden desembocar en feracidad y en sequía. Es como una «animación», que recrea, fugitivamente, lo que nos sobrecoge y nos encamina, y nos pule, y nos mejora. La celebración como conocimiento y como remordimiento. Como servidumbre, dando a esta palabra el significado más clarividente: el destino humano, con todos sus adjetivos.³³

A pochi anni dalla pubblicazione della sua quarta raccolta poetica, dunque, Rodríguez non solo conferma la sua ansia di conoscere l'esistente con lo strumento della parola, ma, intrapreso ormai il cammino della riflessione (che lo condurrà alla

³¹ Si rinvia al breve saggio di C. Rodríguez, *Hacia la contemplación poética*, pubblicato per la prima volta in «Abc» (22 de febrero de 1987, p. 3) e poi raccolto nel volume curato da F. Yubero, C. Rodríguez, *La otra palabra. Escritos en prosa*, Tusquets, Barcelona 2004, pp. 193-196.

³² C. Rodríguez, *Desde mis poemas*; qui cito dal volume *La otra palabra*, pp. 183-192.

³³ Ivi, p. 191.

leyenda), ci rivela la sua vocazione a contemplare tutto ciò che ci si presenta, nulla escluso, tutto ciò che si anima innanzi a noi fugacemente (ovvero con la fugacità insita nell'intuizione poetica) e ci 'migliora', ovvero ci invita ad accogliere il nostro destino di uomini, come fa la giovane filatrice del quadro di Velázquez.

Nel suo componimento ecfrastico, dunque, da un lato il poeta descrive realmente l'immagine pittorica di Velázquez, cogliendone, come s'è visto, alcuni dettagli che rileva subito perché già avvertiti, appunto, come affini al suo afflato poetico.

A questo punto, alla luce di una evidente coerenza tra il testo ecfrastico di Rodríguez e il suo itinerario conoscitivo, sento di poter tornare al paradossale esordio di *Hilando*, perché la figura della filatrice è figura che si anima nella visione del poeta e 'lo incammina' verso quella *servidumbre* che si è installata come pensiero centrale nel suo universo poetico ed etico degli anni della sua maturità. Alla sorpresa di intuire quella coerenza tra l'intuizione dell'artista e la sua propria aspirazione a conoscere si deve quell'avverbio «ya» che misteriosamente apre il primo verso, già citato.

Proprio per ciò mi sento di dover ribadire che non deve passare inosservata l'iterazione, nel terzo verso, di quello strano «ya» del primo. Se la prima sottolineatura avverbiale segnala una stretta relazione tra *serenidad* e *dolor*, in un rapporto d'immediata implicazione di due elementi non prettamente figurativi ma compresenti nel quadro, la coerente insistenza dell'avverbio, dice la natura non occasionale del rapporto tra la camicia della filatrice (elemento figurativo concreto) e la musica. Le due coppie semantiche (*serenidad – dolor*, *camisa – música*), nella non casuale disposizione e nel rilievo che acquistano ad apertura del testo, dimostrano la loro centralità e la piena funzione nella *inventio* e nella costruzione dell'ecfrasi. Il dolore e la musica, dunque, sono il risultato di un'alchimia conoscitiva ed estetica che si realizza sulla tela e che è necessaria alla creazione artistica.

La serenità della figura della filatrice, insomma, attraversa zone profonde del pensiero poetico di Claudio Rodríguez piut-

tosto che richiamare episodi dolorosi della sua vita. Allo stesso tempo, in virtù di quell'affinità che lo ha chiamato a trasformare il tratto pittorico in parola poetica, il poeta intuisce che quella implicazione di serenità e dolore è insita nel processo creativo del pittore. E nel suo sguardo l'osservatore poeta, per l'appunto 'sorpreso', ne coglie la simultaneità, a sottolineare l'immediatezza espressiva dell'arte figurativa, che, contrariamente all'arte verbale della poesia, non ha bisogno di un codice semantico intermedio, né della consequenzialità cui è vincolato lo strumento della scrittura.

Il poeta interpreta profondamente quell'immagine, cogliendola nella sua trasparenza, rinviando alla sua stessa referenza, captando il valore 'poetico' ed evocativo dell'immagine pittorica. In altri termini, i due linguaggi, quello figurativo (pittorico-allegorico) velazqueño e quello poetico (allegorico-polisemico) di Rodríguez, si 'alleano' per giungere a una significazione ultima, per dirigersi verso una rivelazione profonda ma sempre sfuggente. In questa prospettiva, più che gareggiare con l'immagine la parola del testo poetico si trasforma, mediante il suono e il ritmo della voce, in una strategia visiva, immaginativa e interpretativa, secondo la quale il vedere del poeta è il vedere del pittore, che rimanda a un unico 'movimento originario' di tutte le arti, e conduce, pur attraverso sentieri diversi, a un'unica selva conoscitiva.³⁴

E dunque, per quanto possa sembrare ovvio rimarcarlo, l'ecfrasi di Rodríguez non produce un impressionistico gioco retorico atto a catturare sensazioni, o a dare parola alla pittura, tradizionalmente concepita come poesia muta. Quello che fa, invece, il testo di Rodríguez, è intuire l'essenza dell'immagine di Velázquez, mediante un'interpretazione dello straordinario assetto cromatico e figurativo del quadro, attraverso le linee e il dinamismo dell'opera, la cui trascendenza sembra colta, nelle due parti del testo poetico, in due diverse direzioni. Nella prima lunga e analitica strofa, il poeta è tutto attento a evidenziare la sostanza spirituale e creativa del pittore barocco nel suo farsi figu-

³⁴ In questa sede mi limito a strizzare l'occhio, allusivamente, all'heideggeriano concetto di *Holzwege*.

ra (tratto, colore, movimento); nella seconda strofa, invece, il poeta stesso percorre un cammino che va dal quadro all'universo artistico e spirituale del poeta. La filatrice, nella sua inconsapevolezza e semplicità umana e nella sua pienezza di figura artistica trova una collocazione nel pensiero poetico che informa l'intera raccolta poetica in cui il testo si colloca. Nel verso finale, infatti, che riprende e intensifica la formula modale già usata nella descrizione della *hilandera*, «con su celebración y con su servidumbre», il concetto della celebrazione, che informa l'intera raccolta, trova un'esemplificazione di un'eccezionale pertinenza e vincola definitivamente la realtà iconica della giovane donna ritratta da Velázquez con il senso dell'esistenza umana avvertita nella sua radice essenziale, nella sua necessaria umiltà.

Da un lato ciò suppone che il poeta guardi al potenziale simbolico del quadro di Velázquez, e che si apra al mistero, alla *illumination* del pittore *voyant*. Ma tutto quello che vede il poeta è lì nel quadro ed è lì nella sua poesia, senza alcun bisogno di implicare né la storia né quel «nuovo personaggio immaginario» che Debicki ipotizza.³⁵ Dall'altro, però, il *buceo*, l'immersione nella profondità della figura della filatrice, suppone un rigore ermeneutico che si sottragga a qualsiasi impressionismo e punti a un'esattezza allegorica (che è tale in relazione all'universo referenziale stoico-cristiano tipico del poeta) alla quale si chiede di restare paradossalmente aperta a ciò che non appare, pur essendo intravisto, come il «cielo ido» e «las calles», e aperta, in definitiva, al mistero stesso della creazione artistica.

Arrivato a questo punto dell'indagine sento l'esigenza di tornare a confrontare allegoria e simbolo nell'arte del poeta di Zamora. Qui allegoria e simbolo, due azioni conoscitive (o, se vogliamo 'partecipative') poste tradizionalmente su versanti epistemici e culturali apparentemente opposti, confluiscono, dunque – sia nell'oggetto pittorico descritto, sia nella lingua che lo descrive – in un'unica esperienza creativa e intuitiva, che accetta la sua stessa precarietà, il suo stato di infinita tensione verso una esattezza cui il *verbum* poetico aspira con ostinazione. È a

³⁵ A.P. Debicki, *Poesía del conocimiento*, p. 47.

causa di questa ricerca di una parola esatta che Claudio Rodríguez (assieme a tutti i poeti *del conocimiento*) è incline a una spietata critica del proprio strumento – la parola poetica, appunto – e della poesia stessa, e propenso quindi ad una poesia metapoetica.

Non deve meravigliare questa complessità funzionale, allegorico-metaforica, della parola poetica di Rodríguez, la quale da sempre, e in particolare da *Conjuros*, è sottoposta ad un processo di allegorizzazione che Carlos Bousoño ha magistralmente denominato «alegoría disémica».³⁶ L'autore di *Hilando*, dunque, che già ha mostrato la sua vocazione (inedita vocazione, secondo Bousoño) a un realismo metaforico che tende, in una «audaz componenda»,³⁷ a fissare una relazione cosciente e lucida fra la denotazione dell'oggetto concreto e la sua connotazione trascendente e allegorica, trova nel processo poetico ecfrastrico un ideale terreno di allegorizzazione che gli permette di sondare, mediante la parola poetica, i meccanismi, segreti più che misteriosi, della creazione artistica.

In questo caso il soggetto della lirica è sì una di quelle figure predilette dal poeta, uno degli esseri umili, talvolta appartenenti al mondo rurale o all'ambito lavorativo, figure che, quasi sfiorando una caratterizzazione costumbrista, sono portatrici, nel loro realismo e nella loro quotidianità, di un significato universale, còlto in una visione cristiana del mestiere di vivere. Ma al tempo stesso, la *hilandera* è figura che è percepita, fin dall'inizio, in uno spazio in cui il reale è già trasceso, interpretato dalla mano artistica del pittore. La poesia ci fa conoscere lo stupore del poeta che si affaccia a un'operazione creativa e immaginativa affine alla sua, quella di Velázquez appunto, di cui rileva, con pacato entusiasmo, la sorprendente bellezza, impreveduta perché semplice e immediata, paradigma di un'arte che tocca le più profonde corde dell'arte. Un'arte così bella e serena che produce una commozione dolorosa, perché, come vuole il progetto etico-poetico dell'opera che accoglie *Hilando*, celebra, ap-

³⁶ C. Bousoño, *La poesía de Claudio Rodríguez*, in Id., *Poesía contemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Júcar, Madrid 1985, pp. 115-139.

³⁷ Ivi, p. 125.

punto, nella sua totalità, il senso ultimo dell'esistenza e del creato.

E mi preme tornare anche sull'ultima strofa, dunque, per riconoscervi l'ultima conferma del progetto conoscitivo del poeta. Se è vero che lì si allude a elementi estranei al quadro, quali «la velocidad del cielo ido» o «il ritmo de las marea de las calles», che sembrano portare la figura della filatrice in un mondo immaginario, appartenente al poeta e alieno alla tela di Velázquez, tuttavia, alla luce di quanto si è andato osservando nella coerente operazione efrastica del poeta, è opportuno sottolineare che è proprio lì che la strategia poetica efrastica diventa più profonda e interpretativa del testo velazqueño. È lì che la figura della filatrice raggiunge la sua pienezza artistica, il suo potenziale evocativo, ovvero nel momento in cui entra in relazione (remota, intuitiva relazione) con ciò che sta fuori dal campo visivo del quadro, in relazione, dunque, con quello che è assente, lontano, immaginato, ma al tempo stesso è insito nell'intero assetto figurativo e cromatico del quadro, insito nella *inventio* di Velázquez, che il poeta ha così profondamente sondato, cogliendo il raro equilibrio (e non già la opposizione, se mi si permette di rovesciare non solo l'ermeneusi di Debicki, ma il luogo comune dell'eternità dell'arte e della *brevitas* dell'esistenza reale) tra l'essere umano che si fa 'servitore' del mistero della vita, della sua vitalità eterna, facendosene strumento celebrativo, «sin mentira», senza menzogna, e l'*hic et nunc* dell'istante in cui l'arte arriva al *conocimiento*.

Il poeta, come il pittore e attraverso di lui, fa emergere con straordinaria evidenza e con altrettanta serenità ciò che non è rappresentato e che la figura sottende, perché quel gioco allusivo tra realtà e immaginazione, tra l'oggetto e il suo significato ulteriore (la sua trascendenza) è il suo stesso 'gioco', ed è la sostanza della sua lettura del quadro. L'equiparazione tra le due 'poetiche' è, quindi, del tutto evidente in quei due «ya», ripetuti in un così breve spazio, a unire i due termini apparentemente opposti (*serenità e dolore*) in una lettura profonda della bellezza, fragile e vibrante bellezza, della figura (della rappresentazione) della giovane filatrice. La quale può sì, forse, essere vista

nella sua bellezza eterna minacciata dalla realtà, ma, come pare suggerire il poeta, ha scongiurato il pericolo di non riconoscere il senso ultimo e più vero della *servidumbre* del suo vivere, grazie all'arte, che lo ha assunto per lei stessa nell'intuizione della figura e nella parola che l'ha interpretata.

E come non vedere, allora e infine, una sostanza etica, di natura – oserei dire – evangelica, in quella improvvisa intuizione che il poeta va svelando, mediante la parola poetica (parola che, come Rodríguez stesso ha verificato, così spesso resiste allo svelamento della verità³⁸)? Come non vedere la sorprendente serenità, di natura quasi estatica, di cui la giovane filatrice è portatrice, proprio in virtù della sua inconsapevolezza, in virtù della sua «servidumbre», di una umiltà e purezza simboleggiata *in primis* dalla sua camicia «recien lavada, / aclarada»?³⁹ Una purezza ammirata in tutta la poesia, nella rappresentazione di quel «campo / del milagro» che l'intero quadro costituisce, al di fuori di ogni interpretazione allegorica e mitologica che il secondo piano dell'opera di Velázquez di fatto implica. Allora quel *dolor* inequivocabilmente vocato nella poesia, non solo dice il turbamento dell'artista (tanto il pittore quanto il poeta) nell'atto della decifrazione, ma un nuovo e sempre più intenso anelare alla contemplazione del mistero dell'esistere dalla prospettiva di una naturalezza e di una serena umiltà ormai estranee alla vita del poeta, e che soltanto nel crogiuolo dell'atto artistico si manifestano, già ansiose di scendere nelle profondità della memoria del non vissuto, nello spazio rivelatore della *leyenda*.

³⁸ Si veda, per tutti i casi possibili, l'importante componimento intitolato *Cáscaras*, in *Alianza y Condena* (1965), in C. Rodríguez, *Poesía completa*, pp. 144-146.

³⁹ È evidente l'analogia tra la camicia della *hilandera* e i panni stesi del famoso testo *A mi ropa tendida (el alma)*, appartenente alla seconda raccolta poetica di C. Rodríguez, *Conjuros* (1958), in Id., *Poesía completa*, pp. 84-85.

PIETRO TARAVACCI

ECFRASI E INTERPRETAZIONE NELLA POESIA *HILANDO*
DI CLAUDIO RODRÍGUEZ



Diego Velázquez, *Le filatrici (la favola di Aracne)*

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Velázquez_-_
_La_Fábula_de_Aracne_o_Las_Hilanderas_\(Museo_del_Prado,_1657-58\).](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Velázquez_-_La_Fábula_de_Aracne_o_Las_Hilanderas_(Museo_del_Prado,_1657-58).)



Particolare