

La miscellanea vuole celebrare l'emeritato e il settantesimo compleanno di Francesco Zambon, già professore ordinario di Filologia romanza e docente di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Trento.

Hanno partecipato all'omaggio i colleghi e gli allievi trentini, gli amici del Circolo Filologico-Linguistico Padovano e molti altri autori che hanno conosciuto e stimato Francesco Zambon: un nutrito insieme distribuito fra le Università, le Accademie e i Collegi di Italia, Austria, Francia, Romania e Spagna.

I contributi della miscellanea spaziano dalla medievistica al contemporaneo rispecchiando gli interessi di ricerca coltivati da Zambon nell'arco della sua carriera (allegoria, bestiari, mistica, esoterismo, traduzione, Montale, etc.).

Il titolo è tratto da una lirica del *Diario del '71 e del '72* e centra i due orizzonti degli studi zamboniani: il filologicamente chiaro (la vigile attenzione al testo, alla sua storia, vita e forme, e un'impareggiabile trasparenza di stile e contenuti); il richiamo di un'*obscuritas* che è sostanza (eresia catara, esoterismi) e veste della poesia (poesia mistica, Simbolismo, Ermetismo) nel suo darsi ogni volta misterioso, a tratti equivoco, a chi ne attende e ne studia i segni.

PIETRO TARAVACCI è Professore ordinario di Letteratura spagnola presso l'Università di Trento. È Direttore della rivista «Ticontre»; fondatore del Seminario Permanente di Poesia che dirige insieme a Francesco Zambon; già direttore delle collane «Labirinti» e «Reperti» (2008-2018).

DANIELA MARIANI è Dottore di ricerca in Studi Umanistici (XXIX ciclo). Si occupa di Filologia romanza, nello specifico di racconti esemplari in francese antico e in latino, di letteratura agiografica e di tradizione manoscritta.

SERGIO SCARTOZZI è Dottore di ricerca in Le Forme del Testo (XXX ciclo). Si occupa di Pascoli, Onofri, Montale e degli influssi esoterico-occultistici nella letteratura italiana (in particolare la poesia) di *fin et début du siècle*.

€ 12,00



«TRA CHIARO E OSCURO»
STUDI OFFERTI A FRANCESCO ZAMBON

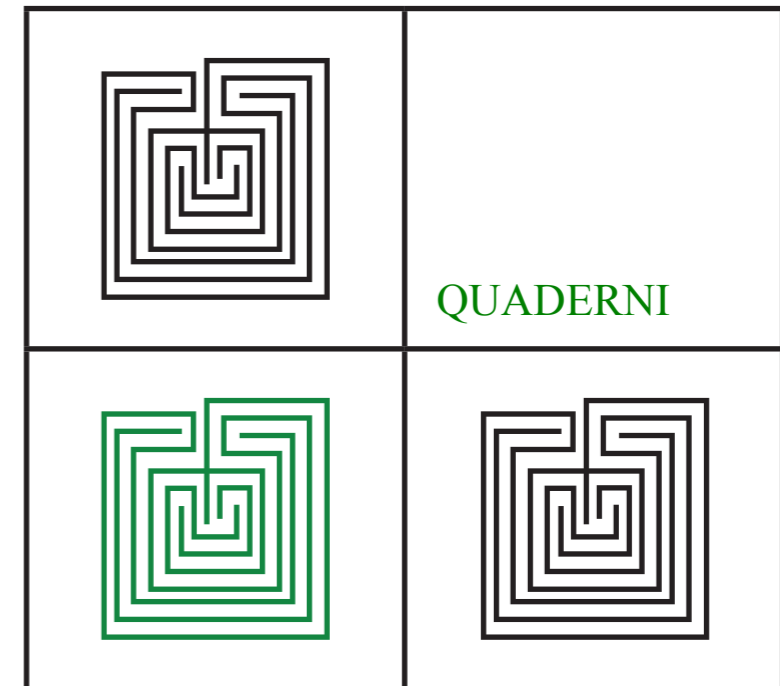
180

«TRA CHIARO E OSCURO»

STUDI OFFERTI A FRANCESCO ZAMBON

a cura di

Daniela Mariani, Sergio Scartozzi e Pietro Taravacci



Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Labirinti 180



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)
Università degli Studi di Trento
Francesca Di Blasio
Università degli Studi di Trento
Jean-Paul Dufiet
Università degli Studi di Trento
Caterina Mordeglia
Università degli Studi di Trento

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

Collana Labirinti n. 180
Direttore: Andrea Comboni
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/154/collana-labirinti>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-853-9

Finito di stampare nel mese di luglio 2019

«TRA CHIARO E OSCURO»

STUDI OFFERTI A FRANCESCO ZAMBON PER IL SUO
SETTANTESIMO COMPLEANNO

a cura di

Daniela Mariani, Sergio Scartozzi e
Pietro Taravacci

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

In sovraccoperta: Carlos Schwabe (1866-1926), *Spleen et ideal* (1907),
olio su tela – 146 x 97 cm.
Diritti di utilizzo immagine:
(da https://it.wikipedia.org/wiki/File:Spleen_et_ideal.jpg#globalusage)
Permission=Reproduction of a painting that is in the public domain because
of its age

SOMMARIO

<i>Introduzione dei curatori</i>	XI
<i>Bibliografia degli studi di Francesco Zambon, a cura di MATTEO FADINI</i>	1
PHILIPPE WALTER, De la canitie et du Graal: Chrétien de Troyes, Wolfram von Eschenbach et les cheveux blancs	23
EDUARD VILELLA, «Fors tant que ne saves amer»: angosce maschili e simmetrie femminili ne <i>Li Biaus Conte</i>	37
ALVARO BARBIERI, Cavalieri trasognati: il motivo dell'estasi equestre nella <i>Charrette</i> e nel <i>Conte du Graal</i>	53
CARLO DONÀ, Da Escalibur a Szczerbiec: mito e realtà della spada regale	77

ALESSIO COLLURA, Approssimazioni alla “leggenda del legno della croce” nell’Occitania medievale	95
MATTEO COVA, GABRIELE SORICE, Un nuovo testimone inedito del <i>Roman des romans</i> : i frammenti di Trento, Archivio Diocesano Tridentino, Bib. cap. 98-I e Bib. cap. 98-II	113
ROBERTA CAPELLI, Per una nuova versione del Bestiario di Pierre de Beauvais (Versione corta)	133
CLAUDIO GALDERISI, <i>Le per, la tourtrele, et la varia lectio de la Vie de Saint Alexis. L’erreur féconde des copistes... et des philologues</i>	149
SILVIA COCCO, <i>L’amor de lonh</i> tra Bibbia e trattatistica monastica	163
SAVERIO GUIDA, L’ultimo bersaglio del Monge de Montaudon nel sirventese <i>Pos peire d’alvernh’a cantat</i>	183

ALESSANDRO BAMPA, Le allusioni letterarie nell'opera di Guilhem de Tudela	215
DANIELA MARIANI, «Malgré l'Albjoiz ki en ment». La didattica religiosa della <i>Vie des Pères</i> e l'eresia catara	227
GIANFELICE PERON, L'«enfernal chambra». Implicazioni scritturali e moralistico-religiose nella sestina di Bartolomeo Zorzi	241
MARCO INFURNA, Il battesimo di Cristo e il silenzio del Giordano nell' <i>Entrée d'Espagne</i>	257
CLAUDIA DI FONZO, Il comico nel <i>Paradiso</i> di Dante: arte combinatoria, artificio retorico e sovvertimento dell'ordine	265
IVANO PACCAGNELLA, La traduzione «orizzontale» nel Rinascimento. Alcune questioni generali	283
LUCA MORLINO, Variazioni sull'ineffabile. Ulteriori metamorfosi del Graal	299

ROLANDO DAMIANI, «Della natura degli uomini e delle cose». I <i>Pensieri</i> postumi di Leopardi	315
MARIO MANCINI, Interpretazioni del <i>Renaut de Montauban</i> (1832-1884)	333
FURIO BRUGNOLO, Medievalismo metrico ottonevicesimo: gli <i>avatar</i> (veri o presunti) di una canzone dantesca	347
VICTORIA CIRLOT, La visión de la serpiente. Estudio comparativo de Aby Warburg y Carl Gustav Jung	373
PIETRO TARAVACCI, In margine alla traduzione di <i>Susan Lenox</i> di Juan Eduardo Cirlot	395
ANNA DOLFI, Aragon e i versi in rima di <i>Absent de Paris</i>	429
FABIO ROSA, Lietta e Luigi Pirandello nel paese dei fantasmi	453

HELMUT METER, Affinità o discordanza? Le poesie <i>Correspondances</i> di Baudelaire e <i>Corrispondenze</i> di Montale	497
SERGIO SCARTOZZI, La Città di vetro. Estasi e sciamanismo in <i>Mediterraneo</i>	511
CORRADO BOLOGNA, L'episinalefe e il Nulla. Minuzie montaliane	525
CARLO TIRINANZI DE MEDICI, Olografie. La costruzione del senso tra arte e romanzo	565
SAVERIO GUIDA, Tracce documentarie di trovatori tolosani	599

Appendice delle tavole

Tabula gratulatoria

PIETRO TARAVACCI

IN MARGINE ALLA TRADUZIONE DI
SUSAN LENOX DI JUAN EDUARDO CIRLOT

Se di Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) si è detto, con intento riparatore, che è uno dei grandi sconosciuti delle lettere spagnole,¹ in Italia il debito nei confronti dell'artista barcellonese è ancora più evidente. Dell'artista poliedrico, definito poligrafo – sul quale forse pesa l'ampiezza stessa delle sue esperienze artistiche – qui mi interessa il poeta lirico,² che intendo “interpretare” attraverso la traduzione di uno dei suoi componimenti, il lungo³ testo poetico *Susan Lenox*,⁴ il cui titolo è desunto dal film più noto come «Cortigiana», ma il cui titolo originale è *Susan Lenox. Her fall and rise*, diretto nel 1931 da Robert Z. Leonard, interpretato da Greta Garbo, nel ruolo della protagonista e da Clark Gable nel ruolo deuteragonistico di Rodney Spencer.

In realtà nel breve spazio che ho a disposizione non mi è dato

¹ G. Aguirre Martínez, *La huella de lo sagrado en la poesía de Juan Eduardo Cirlot* [artículo en línea], «452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada», 6 (2012), pp. 139-152.

² La produzione poetica di Cirlot va dal 1937 al 1972.

³ Sebbene abbia sperimentato ogni forma poetica, Cirlot testimonia in molte altre occasioni la sua tendenza all'opera poetica *larga*, e al verso “de arte mayor”, come in *Cordero del abismo* (1946), *Elegía sumeria* (1949) o *Poemas de la Leona* (1945-1949). In *Susan Lenox* Cirlot abbandona l'alessandrino, usato con frequenza nelle altre sue opere e opta per l'endecasillabo, che alterna a versi più brevi, soprattutto a inizio o fine strofa.

⁴ J. E. Cirlot, *Susan Lenox*, Helikón, 1947. E. Granell, nelle note all'edizione che raccoglie la prima parte dell'opera poetica di Cirlot (*En la llama. Poesía (1943-1959)*, Siruela, Barcelona 2005), ci ricorda che furono solo 50 gli esemplari di quella prima edizione, a conferma del carattere sperimentale che contraddistingue in quegli anni l'attività poetica di Cirlot.

neppure tentare una pur breve sintesi della poetica del barcello-nese, in ragione sia della varietà e dell'abbondanza delle sue esperienze estetiche, sia della sua originalità all'interno della poesia spagnola "de posguerra", come ci ricorda Clara Janés nella sua introduzione alla *Obra poética* dell'autore.⁵ In relazione al componimento che propongo, il critico Amador Palacios, dopo aver osservato che Cirlot fu refrattario alle tendenze poetiche che dominavano la prima epoca della "posguerra", afferma che, tuttavia, «su poema *Susan Lenox* (1947) podría manifestar un cierto compromiso con la postura estética del neorromanticismo espadañista, avanzando la línea intimista que la llamada poesía social y de la experiencia esgrimirían en abundancia».⁶ Rinviando dunque ad altro luogo una ricognizione della poetica di Cirlot, mi limito a ricordare che il testo che traduco precede l'epoca considerata l'apice artistico dell'autore, ossia quella in cui, per dirla con Clara Janés, assistiamo alla "immersione nell'abisso della paradossale coscienza del suo «ser-dejando-de-ser»",⁷ ma al tempo stesso presenta già molti degli elementi e dei tratti di una tendenza poetica che l'autore andrà maturando e arricchendo delle molte esperienze che contrappuntano il suo itinerario artistico.⁸

Nell'intraprendere questa piccola impresa mi conforta ricordare che il suo destinatario ha avuto modo di avvicinarsi al mondo letterario di Juan Eduardo Cirlot, apprezzandone i tratti di un profondo ermetismo e simbolismo, la sua componente esoterica e l'esperienza cabalistica, la sua indiscussa fede nella potenza creatrice della parola, del verbo. E ancor più mi piace richiamare alla memoria l'entusiasmo di Francesco Zambon

⁵ J.E. Cirlot, *Obra poética*, Cl. Janés (edición de), Cátedra, Madrid 1981.

⁶ A. Palacios, *Esquema de la forma poética en Cirlot*, «Espéculo» (UCM), 28 (2004), p. 5.

⁷ Rinvio allo studio introduttivo di Clara Janés al volume che raccoglie le opere della maturità del poeta; cfr. J.E. Cirlot, *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, Cl. Janés (edición de), Siruela, Barcelona 2008, pp. 17-46.

⁸ Per una acuta rassegna della prima fase del processo artistico di Cirlot, rinvio al *Prólogo en 12 notas*, di E. Granell, a J.E. Cirlot, *En la llama*, pp. 11-22.

quando gli promisi, oramai molti anni fa, che avrei tradotto *Susan Lenox*, mantenendo fede, finalmente, a quella promessa.

Di sommo interesse, per il lettore e per il critico di Cirlot, ma ancor più per il suo traduttore, è un'affermazione che il poeta ci offre, riflettendo sulla tensione su cui si fonda la poesia, quella sorta di contesa fra «contenido» ed «expresión», che, come suggerisce lo stesso autore pensando al suo lettore, porta la voce del poeta e la sua scrittura a individuare «una zona tremula nella quale le parole si sforzano non per riempirsi di significato ma per esserlo esse stesse».⁹ E la parola poetica sarà soprattutto il suo «movimento verbale», il suo ritmo, come ben dimostra il componimento *Susan Lenox*. Per venire dunque al testo che ci interessa conviene premettere, come ci ricorda Portela Lopa,¹⁰ che Cirlot dedica molta attenzione ai miti cinematografici, e in particolare a quelli femminili, nei quali ricerca una profonda corrispondenza con la mitologia dell'antichità, lungo la linea, mai interrotta, dell'*eterno femenino*. Il mito cinematografico che sta dietro al testo è quello di Greta Garbo, protagonista dell'omonimo film. Ma all'intertestualità, alla quale alludono prima il titolo e poi la figura di Susana, spesso invocata nella poesia, si arriva partendo da una *mise en situation* dell'io lirico, che si presenta in un ambiente definito modernamente «bar», nel primo verso della poesia

Aquí estoy, en un bar, bebiendo vino

ambiente che, in un gioco di referenze rivelatrici, rinvia al referente “epico” del «cabaret» dei due versi del Poema di Gilgamesh posti in epigrafe, ma in particolare al “Paradise Café”, in cui è ambientata una delle scene di maggior pathos del film. Il

⁹ «Una zona temblorosa en la que las palabras se esfuerzan no ya por llenarse de sentido, sino por serlo ellas mismas»; cfr. J.E. Cirlot, *Confidencias literarias*, Huerga & Fierro, Madrid 1996, p. 27.

¹⁰ A. Portela Lopa, *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana*, Ediciones Universidad de S., Salamanca 2014, pp. 248-270 (a p. 248).

gioco di dense referenzialità mitiche, letterarie e cinematografiche, però, non ci deve far dimenticare che per Cirlot la vera e ultima missione dell'Arte è quella di «expresar al hombre», di esprimere e rappresentare il soggetto creatore, «así, íntegro, total, residente en la tierra»,¹¹ l'individuo che si eleva a un livello universale mediante una forma che tenda ad essere universale.

E dunque, spinti dalla tentazione di mettere in relazione la realtà dell'autore empirico con quella dell'immaginazione poetica, non si può fare a meno di collegare il luogo in cui Juan Eduardo scrive, come di getto, il suo componimento (il bar *La Jungla*¹² di Barcellona) e quello in cui nel film avviene l'incontro fra i due protagonisti dopo il lungo periodo della loro separazione, periodo che per la donna è trascorso in una continua e spasmodica ricerca dell'unico amore della sua vita. Se i rimandi alla versione cinematografica dell'opera sono necessariamente filtrati e rarefatti dall'artificio poetico, non tardiamo molto a cogliere che l'io lirico si mette in contatto con il personaggio di Susan attraverso la ricreazione di uno *spleen* ambientale, nel quale si intratterrà indefinitamente, con l'unico intento di trovare nell'insistente riproposta di alcuni particolari ambientali (la nebbia, la tenda, il silenzio...), la conferma di una tristezza, di una lontananza o di una indifferenza del tutto sostanziali al fatto poetico e all'universo creativo cirlotiano. Fra tutti gli elementi presenti su quello scenario in cui il ricordo invade il presente e la realtà circostante fugge verso spazi irrecuperabili o inesistenti si impone un oggetto, cui si affida subito un potenziale simbolico eccezionale, ovvero la «cortina», la tenda di fil di ferro e di bambù, alla quale, nella frequente allusione al suo continuo oscillare, è assegnato il compito di essere figura iconica del ritmo impresso alla poesia, di tracciarne lo spazio simbo-

¹¹ Cfr. J.E. Cirlot, *Cohesión y no armonía*, «Maricel. Revista mensual de Arte, Literatura y Paisaje», 8 (Sitges 1946); cito da Cl. Janés, «Inmersión en el abismo», in J.E. Cirlot, *Del no mundo*, p. 19.

¹² Nel primo dei due volumi che raccolgono la produzione poetica di J.E. Cirlot, *En la llama. Poesía*, si trova una fotografia dell'interno della Jungla (in Carrer del Consell de Cent, 275) «donde – recita la didascalia – fue escrito *Susan Lenox*», p. 239.

lico, in un continuo andare e venire fra stasi e movimento, fra presente e passato, fra reale e immaginario.

Se l'ambiente reale in cui Cirlot compone la poesia trova una corrispondenza libera, non erudita né filologica, con le citazioni dei paratesti – come osserva Portela Lopa – tuttavia sarebbe riduttivo ritenere che tutto il componimento converga nel presente del poeta e che l'io lirico si riferisca al presente dell'autore empirico. È da subito evidente, infatti, che nel testo confluiscono e agiscono più soggetti a costruire un tessuto evocativo, in cui il presente reale del poeta, il personaggio di Susan Lenox e la stessa figura di Greta Garbo, convivono in un'unica realtà artistico-mitica.

Antonio Portela insiste sul carattere “mitico” di una evocazione del personaggio a spese dell'attrice che lo impersona, quindi sul processo di rimemorazione e di adattamento letterario che il poeta svolge, con evidenti conseguenze “semiotiche”.¹³ La mitizzazione, di fatto, è confermata dal paratesto, ovvero dall'epigrafe, cui ho già fatto cenno, dove Cirlot riporta, modificandoli, alcuni versi del poema di Gilgamesh, relativi a Siduri, la Taverniera,¹⁴ figura fondamentale nel poema epico, che invita l'eroe Gilgamesh a pensare al suo destino di immortalità. Figura femminile mitica, dunque, che dal suo spazio paratestuale, ma soprattutto dallo spazio della sua taverna mitica, esercita una funzione determinante nella costruzione dell'ambiente in cui la Susana del componimento, come la Susan Lenox-Greta Garbo, si presentano; un ambiente in cui il cabaret del film, il bar “La Jungla”, il bar del testo poetico, il Paradise Café del film e la taverna mitica convivono e diventano un tutt'uno, una sola esperienza poetica. Riporto qui la prima epigrafe:

Siduri, la del cabaret, habitaba
cerca del mar inaccesible
(*Poema de Gilgamesh*)

¹³ A. Portela Lopa, *El mito*, p. 249.

¹⁴ J. Bottéro, *L'epopea di Gilgames: l'eroe che non voleva morire*, Edizioni Mediterranee, Roma 2006, p. 171.

La seconda epigrafe che precede il componimento, tratta dal *Gran Libro del Tao*, recita:

Oh, gran cuadrado sin forma,
Oh, gran vaso inconcluso.
(Lao-Tsé)

Il gioco di corrispondenze fra testo e paratesti realizza, dunque, tre livelli puramente finzionali e simbolici, cui si aggiunge quello dell'autore empirico: 1) la taverna di Siduri (nel poema di Gilgamesh); 2) il cabaret contemporaneo (dove lavora Susan Lennox-Greta Garbo); 3) il bar di Susan Lenox della poesia; 4) il bar dove Juan Eduardo Cirlot ha scritto il testo. Non è un caso che nell'analisi interpretativa del componimento l'insistenza sul movimento della tenda mi sia parso come una sorta di *mise en abyme* della poesia, vista, per usare il famoso sintagma di Robert Frost, come "suono del senso". In quel ritmo e in quel suono che realmente la tenda imprime ai versi del componimento, risiede la più evidente pertinenza, il dato più caratterizzante non solo della lingua poetica, ma della poesia come oggetto d'arte.

Nella mia esperienza traduttivo-interpretativa, mi preme sottolineare che fra gli elementi che funzionano nella resa poetica di un testo come *Susan Lenox*, nel quale convergono varie suggestioni tematiche e compositive, il più significativo sia appunto quello ritmico. Come lettore-traduttore, quindi, mi sono trovato subito di fronte alla necessità di cogliere prima di ogni altra cosa, nella sua connotazione artistica più vera, un luogo simbolico atto ad accogliere una temporalità lirico-mitica (che è tipica del poeta barcellonese) o, se si vuole, rituale, che ha il suo primo e preponderante elemento connotativo nella ripetizione, nella formula ritornante, insomma nella tessitura musicale del componimento. La critica ha infatti messo in evidenza l'andamento ritmico del testo, definendolo «un poema monótono, pero anclado firmemente en lo sublime del lenguaje, que funcionará a modo de variaciones musicales».¹⁵

Tuttavia, sia per comprendere la costruzione del testo nei

¹⁵ A. Portela Lopa, *El mito*, p. 250.

suoi elementi tematici (la malinconia, la nebbia, il bar, la tenda, le giovani donne...) sia per capire in profondità le funzioni poetiche ed espressive del componimento nei suoi tratti ritmici, cromatici, e lessicali, dobbiamo tenere presente che nasce in relazione al film di Robert Z. Leonard, del 1931. È soprattutto l'ambito "intersemiotico" in cui si colloca il testo poetico a dare ragione di alcuni dei suoi tratti più peculiari, in particolare di una sorta di mitizzazione dell'esperienza vissuta dall'io lirico, dal soggetto enunciatore, che non si intenderebbe al di fuori di questa sua stretta relazione con il tessuto filmico, e ancor meno senza la spirale mitica, o semplicemente poetica, in cui il personaggio di Susan Lenox e il soggetto lirico, assieme, sono attratti.

Per mettere a fuoco con maggiore precisione "storica" questi tratti fondamentali della poetica cirlotiana si dovrà pensare anche alla collocazione cronologica di *Susan Lenox*. Dovremo ricordare che, da un lato, l'opera presa in considerazione deriva da esperienze poetiche sostanzialmente plasmate dall'estetica del surrealismo, e connotate da un immaginario sostenuto, come osserva Guillermo Carnero, da un linguaggio fortemente «irrazionale, metaforizzato e simbolico»;¹⁶ e dall'altro che è precedente ai fondamentali esperimenti artistici condotti all'insegna di *Dau al Set*, rivista barcellonese di somma importanza, che a partire dal 1948 propose con forza il recupero di una certa tradizione moderna,¹⁷ improntata al realismo magico e a un surrealismo che col tempo in Cirlot assumerà forme decisamente personali.

Susan Lenox, di fatto, si trova all'interno di un percorso estetico e in un'orbita di spiritualità che, come riconosce la critica, all'interno della prima stagione cirlotiana troverà il suo più coerente compimento in *Elegía sumeria*, del 1949. Ma anche in quel coerente itinerario il nostro testo segna una tappa ben pre-

¹⁶ Cfr. lo studio di G. Carnero, *Apuntes para la historia del Surrealismo en la poesía española de la alta posguerra*, in *El Surrealismo*, V. García de la Concha (cuidado de), Taurus, Madrid 1982, pp. 176-197 (cit. da p. 193).

¹⁷ E. Granell, *Prólogo en 12 notas*, in J.E. Cirlot, *En la llama*, p. 17.

cisa, proprio in relazione alla specifica qualità della sua strumentazione fono-ritmica; perché se nella raccolta *En la llama* (1945), la prima opera di impianto tematico surrealista di Cirlot, il gusto per la formula ripetitiva e il ritmo poetico producono un fraseggio lirico di sapore ancora un po' modernista e si appoggiano per lo più alla regolarità di quartine di alessandrini, *Susan Lenox* anticipa quella varietà metrico-prosodica che il poeta maturo mostrerà nel *Ciclo de Bronwyn*¹⁸. Se l'esperienza surrealista di Cirlot – come giustamente segnala Clara Janés – è certamente profonda e di prima mano, non ci deve far dimenticare, però, che il suo testo poetico va in direzione opposta, ovvero verso una «máxima estructuración»,¹⁹ che nel testo di *Susan Lenox*, mediante un accorto uso delle figure del linguaggio, costruisce una sorprendente architettura sonora, in grado di svolgere una funzione allusiva ed evocatrice e, in definitiva, simbolica.

Nella sua introduzione all'edizione della *Obra poética* di Cirlot,²⁰ la studiosa e scrittrice, mettendo l'accento sui vari «caminoes formales» del poeta barcellonese, osserva che la sua poesia segue *derroteros* diversi da quelli che si impongono nella prima epoca successiva alla Guerra Civile, caratterizzata per un verso da una corrente nominata per convenzione *garcilasismo*, di ispirazione classicista e per l'altro, nel polo diametralmente opposto, da una poesia definita *social*, cui si assegna (ma non senza equivoci) un evidente disinteresse per le problematiche formali. Riconoscendo alla poetica di Cirlot il tratto distintivo di una continua sperimentazione in cui convergono gli elementi espressivi più connaturali al poeta, che vanno dal *neobarroco* al surrealismo, concordo con Clara Janés nell'osservare che Cirlot continua una linea visionaria, rimasta per lo più occulta in Spagna, che lo riconduce alle radici stesse di una poesia intuitiva – densa di sotterranee significazioni e corrispondenze²¹ ed estranea

¹⁸ J.E. Cirlot, *Bronwyn*, V. Cirlot (edición de), Siruela, Barcelona 2009.

¹⁹ C. Janés, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Huerga & Fierro, Madrid 1996, p. 13.

²⁰ J.E. Cirlot, *Obra poética*, Cl. Janés (edición de), Cátedra, Madrid 1981, *Introducción*, p. 22.

²¹ Mi limito a parafrasare quello che Janés riporta da G. Carnero, *El grupo*

a qualsiasi forma di realismo –, radici in cui si incontrano soprattutto Blake, Hölderlin, Novalis, Poe, Nerval. Alla base dell'originale formulazione poetica e della mitizzazione della storia della Susan Lenox cinematografica, vi è, dunque, la concezione più profonda che lo stesso Cirlot ha della poesia, come un'arte essenzialmente simbolica – prima ancora che antinarrativa, antistorica e antirealista – un'arte che punta alla sua sostanza più arcaica, alla radice duratura, mitica dell'umano. E in più occasioni nelle sue *Confidencias literarias* e nei suoi numerosi saggi sull'Arte Cirlot conferma l'importanza di questi elementi costitutivi della sua poetica.

Rispetto all'universo tematico, la figura di Susan Lenox testimonia una certa propensione – proveniente dalla stessa formazione musicale e artistica dell'autore – ad affrontare tematiche legate all'ambito plastico e cinematografico e un certo interesse verso figure appartenenti alla tradizione mitica e leggendaria, tanto dell'Occidente quanto dell'Oriente, con una particolare predilezione per gli aspetti simbolici ed esoterici, il tutto sottoposto a un vaglio estetico sempre sensibile alle avanguardie artistiche della contemporaneità.

Sul piano espressivo, ribadendo la varietà di forme e di metri in significativa evoluzione nell'itinerario poetico di Cirlot, non si può fare a meno di notare la presenza di una delle sue tendenze più costanti, ovvero la necessità della voce poetica di distendersi in una discorsività accesa e vibrante, mediante il frequente ricorso a versi «de arte mayor», i quali, però, nel componimento del 1947 si frammentano in un dire formulistico segnato da un forte gusto per l'iterazione, nella direzione di un dettato poetico a volte elegiaco o intimista, a volte reticente e perfino straniante. E in *Susan Lenox* il poeta sembra riassumere i tratti più tipici della sua voce, enfatica e sperimentale allo stesso tempo: voce mossa da un'enfasi tutta rivolta all'interiorità, o alla radice dell'immagine evocata, e più precisamente voce ritualistica, che cerca conferma della propria sostanza nel ritmo, in ciò che si

Cántico de Córdoba, Ed. Nacional, 1976, p. 44, cfr. la *Introducción* a J. E. Cirlot, *Obra poética*, p. 22.

può ribadire all'infinito, per tentare, all'infinito, un senso che sfugge e resiste alla ragione.

Questa peculiare dimensione, come cercherò di dimostrare, è resa, in particolare, dalla dominante che in quanto traduttore ho colto più immediatamente, ossia quella dell'andamento metrico prosodico e fono-ritmico che il poeta imprime al testo mediante un uso quasi esasperato delle figure della ripetizione e con il parallelismo degli stessi sintagmi che ritornano, con minime ma significative variazioni, a rendere, proprio mediante il ritmo, il tono elegiaco e la sostanza mnemonica del testo.

Senza alcuna pretesa di arrivare a un'analisi sistematica ed esaustiva di esse, mi limito a presentare le principali figure del linguaggio che caratterizzano il testo che traduco.

L'anafora è la prima e più evidente figura della iterazione. Il sintagma con cui si apre il componimento «Aquí estoy» ritorna altre sei volte all'inizio dei versi 15, 46, 107, 131, 160 – 161, sempre con la specificazione spaziale, «en un bar», mentre in due casi, ai vv. 131 e 161, la formula «bebiendo vino», rispettivamente, è eliminata ed è sostituita da un'altra proposizione modale, «como la niebla», a equiparare l'io lirico e la nebbia – che, come dichiara Cirlot stesso nel suo famoso *Diccionario*,²² «simboliza lo indeterminado» –, collocandoli all'interno di uno *spleen* pervasivo di tutto il testo.

L'anafora di «No sé qué me sucede» rappresenta, in termini apparentemente narrativi, ma di fatto simbolici, la presa di coscienza dell'io lirico che si muove tra lo spazio reale del presente e quello mitico ed epifanico al quale l'io è sospinto per effetto di una suggestione sonora. La serrata ripetizione anaforica della proposizione nel breve spazio che va dal verso 21 al 27

No sé qué me sucede. Es un sonido,
un sonido de lluvia el que aparece.
Niebla, niebla.
No sé qué me sucede; como un río

²² J.E. Cirlot, *Diccionario de los símbolos*, Labor, Barcelona 1969, alla voce «Niebla».

la tristeza de muchas cosas muertas
aparece.

No sé qué me sucede; es un recuerdo,
un sonido de lluvia o de cortina.

crea un tessuto discorsivo di grandissimo interesse semantico, allestito con grande cura. Sì, perché quella ripetuta dichiarazione di inconsapevolezza, quella sorta di *epochè* ribadita dalla formula «No sé qué me sucede» non solo trascina il soggetto verso quell'altrove cui tutto si incammina, ma, in termini formali – che il traduttore non può trascurare – genera una netta cesura logica e metrica in quei versi, rendendoli evidentemente e necessariamente bimembri e imprimendo a ciascuno di essi un tono intimo ed evocativo insieme, come se quel disorientamento del soggetto «No sé qué me sucede» trovasse una qualche soluzione intuitiva e improvvisa in quella sorta di «río» di cose morte, in quell'insistito riaffacciarsi del ricordo. In tutte le altre occorrenze (vv. 66, 75, 108) la medesima formula esprime una inconsapevolezza che lascia tutto lo spazio al flusso mnemonico ormai metabolizzato. Ed è significativo che questo meccanismo scompaia del tutto nella seconda parte del componimento, dove il soggetto si sarà già traferito interamente in un ricordo che annulla la necessità di qualsiasi verifica razionale e reale.

L'altra figura dell'iterazione a cui il testo di Cirlot fa ampio ricorso è quella dell'anadiplosi. La prima delle ben 18 occorrenze del sostantivo astratto «tristeza» forma anadiplosi tra il secondo e terzo verso, «...La tristeza / la tristeza de muchas cosas muertas», fissando subito e una volta per tutte il tema dell'intero componimento e funzionando quale nesso strutturale tra il presente e il passato, quello delle cose morte e quello del testo filmico, con cui la poesia dialoga. Lo stesso termine costruisce anadiplosi ben altre cinque volte, tra i versi 17 e 18, 55 e 56, 129 e 130, 140 e 141, 171 e 172, e in ognuna delle occorrenze, a fine verso, sul termine «la tristeza» si concentra una verità definitiva, assoluta, che però sente la necessità di una ulteriore articolazione, di una sorta di variazione nella ripresa del verso suc-

cessivo. Qualcosa di simile avviene con altri termini che in quella figura della iterazione trovano la loro pregnanza semantica. Il sostantivo «sonido», che ricorre 13 volte, forma tre anadiplosi, associandosi al suono della pioggia o della tenda, tra i versi 21 e 22, 34 e 35 e ai versi 192 e 193, dove si associa alla morte o alla tenda. Lo stesso termine crea un'anafora, ai versi 125 e 126: «un sonido que pasa y que se apaga / un sonido que queda».

Oltre alle due figure retoriche dell'anafora e della *reduplicatio*, il testo adotta una continua e perfino ossessiva ripresa di alcuni termini, che costituiscono la struttura tematica e al tempo stesso il tono evocativo che informa il *discours* poetico.

Il termine «cortina» appare ben 23²³ volte, testimoniando un suo fondamentale ruolo nella connessione fra lo spazio presente e quello evocato. E in realtà – come ho detto sopra – la tenda di fili metallici e canne di bambù che il soggetto scopre accanto a sé sembra inverare un ricordo che gli si apre, come rivelazione improvvisa e gli costruisce uno spazio nuovo e un nuovo tempo, quello della poesia. La «cortina», quella tenda che sembra caratterizzare anche storicamente l'ambiente di un bar della Barcellona degli anni '40, ma anche quella del “Paradise Café”, del film, in cui si muove Susan-Greta Garbo, non solo crea lo spazio rituale della *fictio* poetica, ma consente pure (in una sorta di *mise en abyme* del movimento) di dare un'evidenza iconica, e in definitiva simbolica, alle dinamiche iterative, alle figure della ripetizione con le quali il componimento si va costruendo, come risulta evidente nei vv. 30 e 31 e nelle intere strofe sesta e settima:

la cortina, a mi lado, lenta oscila;
la cortina de alambres y bambúes.

L'immagine della tenda, poi, si arricchisce di valenze e funzioni simboliche quando le «pálidas cortinas» evocate fanno da

²³ Il termine compare ai vv. 28, 30, 31, 35, 37, 42, 54, 58, 85, 124, 128, 137, 138, 139, 156, 168, 169 (due volte), 170, 180, 185, 193, 195.

cerniera tra il ricordo del passato e la sospensione del presente, e la tenda, come strumento indispensabile di quell'occasione evocativa, è sempre associata al pallore del ricordo e a un tenue e persistente suono. Ma ancora più significativa è l'associazione fra la tenda e il suo movimento, che non è prodotto dal vento ma dalla tristezza dell'io che percepisce, ricorda e narra, «Sí, la cortina;/ el aire no la mueve, es mi tristeza.». Anche questo elemento, come molti altri, vede accrescere la sua funzione simbolica e la sua efficacia espressiva man mano che ci si avvicina alla fine del componimento, costruendo un linguaggio sempre più intuitivo, sempre meno dominato dalla logica della sintassi e sempre più segnato da elementi fono-simbolici che assumono una funzione generatrice e portano in superficie la vocazione elegiaca e la sostanziale sacralità che alimentano la poesia cirlotiana. Basta vedere come nei tre versi 168-170 e poi al v. 180, la parola «cortina» non solo ricorre quattro volte, ma delinea, come puro simbolo, un'immagine già di per sé densa di significato, e un intero movimento allusivo che (come si dà in alcune altissime prove del mistico San Juan) non ha bisogno di alcuna costruzione verbale.

Un'altra ricorrenza che si carica di un singolare valore semantico è quella del sintagma «Niebla, niebla», che compare 14 volte e in posizione di significativa evidenza: ai versi 5, 15, 23, 45, 65, 77, 78 (in posizione di anadiplosi fra una strofa e la seguente), 99, nei vv. 126, 133, 142, 166 (a fine strofa), e infine nei vv. 185 e 191.

La proposizione «Da lo mismo» compare 15 volte: ai vv. 10, 14, 33 (con ripetizione nello stesso verso: «da lo mismo, lo mismo»), 60 (a fine strofa), 71 (a inizio strofa), 82 (a fine strofa, con ripetizione nello stesso verso: «da lo mismo, lo mismo»), 98 (a fine strofa), 115 (a inizio strofa), ai vv. 130 e 153 a fine strofa, al v. 165 (nel penultimo verso della strofa che si conclude con «niebla, niebla»), ai vv. 173 e 176 a fine strofa, al v. 190 (all'inizio della penultima strofa), e al v. 197, coincidendo con l'ultimo verso del componimento.

Il sintagma «Ni música de jazz se oye de lejos» e, nella sua

forma abbreviata, «Ni música de jazz», compare 8 volte: ai vv. 8 (in funzione descrittiva della situazione ambientale presentata nella seconda strofa), 32 (a inizio strofa), 81 (nel penultimo verso della strofa, seguito da «da lo mismo, lo mismo»), 83 (in forma abbreviata e a inizio strofa, in funzione anaforica con il v. 81), 104 (a inizio strofa), 127-128 (a inizio strofa e in posizione anaforica ravvicinata, in forma intera e poi in forma abbreviata, a produrre un effetto di eco e di sottolineatura semantica, di enfasi raggiunta mediante la ripetizione), 178 (in forma abbreviata, dove coincide con l'intera strofa).

Il nome della protagonista, Susana, che ricorre per 20 volte fa la sua prima comparsa soltanto al verso 69 (dove è però ripetuto due volte), per poi ripresentarsi in stretta sequenza soprattutto nella parte finale. Ricompare al v. 71, creando un interessante cortocircuito semantico, perché se nella sua prima attestazione il nome di Susana affiora dall'evocazione del poema di Gilgamesh e si afferma per differenziazione rispetto al personaggio della "tabernera" Siduri, subito dopo Susana riappare annullando ogni distinzione tra il presente e il passato, confluenti entrambi in un'unica dimensione mitico-legendaria: «Da lo mismo Siduri que Susana». Al v. 80 si insiste sull'identità della protagonista, mentre i vv. 99-102 presentano una quadrupla ripetizione anaforica del nome di Susana, con un deciso effetto ritmico rituale e di forte connotazione simbolica della protagonista, identificata in profondità mediante lo spazio in cui è immersa. A conferma della dimensione mitico-elegiaca che le è stata costruita attorno, Susana ricompare in una sorta di riflusso mnemonico ai versi 157 e 159. In questo ultimo verso della strofa, il nome è ribadito «Susana, sí. Susana», come a suggellare la pregnanza di un nome che non ha bisogno di ulteriori specificazioni. Nei vv. 167 e 168, infatti, la presenza di Susana si attesta in una dimensione che il poeta conosce molto bene e che è sostanziale alla poesia moderna, ovvero quello della lontananza, o ancor meglio, dell'assenza, e, per dirla con un'espressione che sarà centrale nella poetica di Cirlot, nella sua concezione del «no mundo». Da lì, avviandosi alla sua conclusione, il compo-

nimento poetico ridice il nome di Susana con una sorta di inerzia, in una sorta di formula rituale magica pervasiva fatta di versi tutti bimembri, che ho cercato di mantenere, con la massima fedeltà, nella sua esatta geometria, per rendere con esattezza quella fatalità che circonda il nome di Susana e il *conjuro* poetico creatosi attorno a lei:

Susana se llamaba; ya de niña
 sabía su desgracia. La cortina.
 Se llamaba Susana por la tarde,
 se llamaba Susana al mediodía,
 se llamaba Susana por la noche.
 Susana se llamaba sobre el alba.

L'ultima attestazione del nome della protagonista, al v. 189, non fa che confermare la dimensione mitica di una assenza (in primis quella di Susana), che relativizza o annulla tutto, ma che proprio in quel vuoto avverte un primo movimento di un mito che torna a manifestarsi.

In queste brevi note in margine alla mia traduzione non ho voluto dare che una parziale mostra di alcuni dei tratti compositivi del testo di Cirlot che si impongono all'attenzione del lettore, tratti che al critico richiedono di individuare il preciso gioco intertestuale e intersemiotico che fa di *Susan Lenox* un testo coerente con l'intero percorso creativo del suo autore. Tratti che il traduttore deve penetrare e interpretare, nell'intento di restituire un senso e un'esattezza che il testo originale persegue con ogni evidenza nella sua peculiare qualità di canto, nel suo assetto metrico-prosodico e fono-ritmico. Un'esattezza che non viene meno nel linguaggio intuitivo, nella parola polisemica, nel termine evocativo, nella tensione mai conclusa fra segno e senso, tra senso e suono. Come ho già avuto modo di osservare riflettendo sul compito del traduttore quale interprete fedele della partitura dell'originale,²⁴ il traduttore deve acquisire la consapevolezza di trovarsi di fronte a una parola che, soprattutto nella

²⁴ Cfr. P. Taravacci, *Per ridire l'alterità di Góngora*, «Testo a Fronte», 40 (2009), pp. 63-69.

lirica novecentesca, paradossalmente, scopre la sua esattezza, il proprio compito conoscitivo nella sua instabilità e nella labilità della parola. Come in molti altri poeti del Novecento, anche in Cirlot la complessa e contraddittoria ontologia della parola poetica si risolve e si svela nella sua peculiarità sonora, nella sua alterità musicale,²⁵ nel suo ritmo. A questo tende il traduttore e a questo ho teso nella traduzione di un testo come *Susan Lenox*, che al ritmo e alla tessitura musicale affida gran parte del suo senso più profondo. Il ritmo, il tema musicale, diventano la struttura semantica portante, che mette in connessione il presente empirico del poeta e l'immagine cinematografica di *Susan Lenox*, che gli dà l'occasione di accedere a un ricordo mitico tanto intenso da far smarrire i contorni di qualsiasi memoria reale, e al tempo stesso gli permette di interrogare la poesia stessa sul suo più profondo e insondabile senso.

E se questa attenzione all'assetto musicale può sembrare eccessiva, e perfino pedissequa l'aderenza della traduzione al dettato cirlotiano, occorre segnalare che è lo stesso autore, nei suoi acuti saggi letterari, a dare priorità alla componente ritmica, che si impone come essenza dell'espressione poetica, assumendo su di sé quella qualità di "suono del senso" cui alluderà il poeta statunitense Robert Frost per indicare la tensione lirica e musicale insita nel realismo della sua voce.

Fin dalle sue prime opere Cirlot avverte quanto sia difficile la ricerca di una poesia che sappia cogliere e fissare il reale *assoluto*, nel tentativo di superare la scissione tra il mondo reale e quello mentale. E sebbene solo più tardi elabori in profondità la sua teoria poetica definita *Del no mundo*,²⁶ di matrice heideggeriana – che segnala come ogni cosa esista nel suo stato di finitezza, nella sua temporalità che trasforma l'essere in un «dejan-do-de-ser» – l'artista, già all'epoca di *Susan Lenox*, ossia

²⁵ P. Taravacci, *Musica "de otros": poeti traduttori di poeti*, in *Soggetti situati*, A. Fabiani, S. Arcara, M. D'Amore (a cura di), ETS, Pisa 2017, pp. 47-78; in particolare, pp. 59-61 e p. 64.

²⁶ J.E. Cirlot, *Del no mundo*, testo pubblicato per la prima volta sulla rivista barcellonese «La Esquina», nel 1969.

all'inizio del suo percorso trentennale – tanto nella propria esperienza creativa quanto nella riflessione teorica – matura una poetica basata sul suo “persistente sentimento negativo della vita, sperimentato come carenza, che ha nell'assenza dell'amata la sua più compiuta rappresentazione simbolica”.²⁷

In quell'itinerario di «comprensión lírica», il poeta sperimenta un fondamentale senso del limite della parola, e avverte l'urgente bisogno di vincere la resistenza che per statuto essa gli oppone, per sollecitarla e risvegliarla proprio con l'adozione di un linguaggio rituale, basato su un raffinato assetto musicale, come è quello di *Susan Lenox*, che va alla ricerca di una lingua epifanica. Il poeta insegue, dunque, quella lingua «superiormente expresiva»²⁸ che permetta, a lui e a tutti noi, di «decir algo de lo que en nosotros sufre misteriosamente»,²⁹ insegue una lingua che innanzitutto dia forma artistica all'idea mediante l'adozione, in primis, di un ritmo.

Nel ribadire che non ho neppure tentato un'analisi del lungo e complesso itinerario artistico del poeta barcellonese, credo che queste poche allusioni al ruolo che egli attribuisce all'elemento fono-ritmico come strumento essenziale di quella selezione e condensazione necessarie alla forma artistica, siano sufficienti per far capire come il mio più forte compito di traduttore di *Susan Lenox* sia consistito nella resa di ogni movimento ritmico e metrico prosodico; una realtà nella quale l'autore – come osserva egli stesso a proposito del *Lázaro* di Lanza del Vasto – proprio in virtù della intensità della finzione artistica, «consigue aislar su vivencia lírica y ofrecerla dentro de unos confines ya irreductibles a toda servidumbre argumental y explicativa». ³⁰ La più grande ambizione del traduttore sarà, dunque, quella di entrare in quello spazio assoluto e irriducibile, per rivivere – con il solo strumento di una parola che gli resiste, quanto e forse più che all'autore – quello stato di grazia in cui la parola non signi-

²⁷ Traduco qui quanto osserva Victoria Cirlot nel suo *Prólogo* all'edizione delle *Confidencias literarias*, di J.E. C. (p. 10).

²⁸ Ivi, p. 19.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, pp. 27-28.

412 In margine alla traduzione di *Susan Lenox* di Juan Eduardo Cirlot

fica qualcosa ma è qualcosa, o forse tutto.

Susan Lenox

«Siduri, la del cabaret, habitaba
cerca del mar inaccesible».
(*Poema de Gilgamesh*)

«Oh, gran cuadrado sin forma,
Oh, gran vaso inconcluso».
(Lao-Tsè)

Este poema ha sido escrito para
Carmen Ferrer

Aquí estoy, en un bar, bebiendo vino
como otras tantas tardes. La tristeza,
la tristeza de muchas cosas muertas,
perdidas o no sidas, me acompaña.

Niebla, niebla. 5
La sombra baja lenta como un río;
su invasión me atenaza.
Ni música de jazz se oye a lo lejos
y un silencio infinito me circunda.

Da lo mismo. 10
Las horas que han pasado no me importan,
no me importan las horas ni los días,
los días que han pasado, ni los años.

Da lo mismo.
Niebla, niebla. 15
Aquí estoy, en un bar, bebiendo vino.

Como otras tantas tardes, la tristeza,
la tristeza me mira dulcemente
con su clara mirada, como tantas
otras tardes. 20

No sé qué me sucede. Es un sonido,

Susan Lenox – traduzione di Pietro Taravacci³¹

«Siduri, la del cabaret, habitaba
cerca del mar inaccesible».

«Oh, gran cuadrado sin forma,
Oh, gran vaso inconcluso».

Questa poesia è stata scritta
per Carmen Ferrer

Me ne sto qui, in un bar, a bere vino
come tante altre sere. La tristezza,
la tristezza di molte cose morte,
perdute o mai vissute, mi accompagna.

Nebbia, nebbia.

5

L'ombra si stende lenta come un fiume;
mi attanaglia il suo assalto.
Neanche più il jazz si ode in lontananza
e un silenzio infinito mi circonda.

Fa lo stesso.

10

Delle ore ormai passate non m'importa,
non m'importa delle ore né dei giorni,
dei giorni ormai passati, né degli anni.
Fa lo stesso.

Nebbia, nebbia.

15

Me ne sto qui in un bar, a bere vino.

Come tante altre sere, la tristezza,
la tristezza mi guarda dolcemente
con il suo chiaro sguardo, come tante
tante altre sere.

20

Non so che mi succede. È un suono,

³¹ Per la mia traduzione seguì il testo della prima edizione Helikón, Barcellona 1947, riprodotto in J.E. Cirlot, *Obra poética*, Cl. Janés (edición de), Cátedra, Madrid 1981 (Letras Hispánicas 142), p. 127-135.

un sonido de lluvia el que aparece.
Niebla, niebla.
No sé qué me sucede; como un río
la tristeza de muchas cosas muertas
aparece. 25

No sé qué me sucede; es un recuerdo,
un sonido de lluvia o de cortina.
En efecto,
la cortina, a mi lado, lenta oscila;
la cortina de alambres y bambúes. 30

Ni música de jazz se oye a lo lejos.
Da lo mismo, lo mismo.
La tristeza me mira; es un sonido,
un sonido de lluvia o de cortina. 35
En efecto,
la cortina, a mi lado, en la ventana,
en la ventana muerta, leve oscila.

Oscila, sí, recuerdo; es un recuerdo.
Había una gran sala abandonada, 40
una sala perdida entre la niebla
de pálidas cortinas como esta,
mujeres que llevaban en el pelo
suaves flores doradas o amarillas.
Niebla, niebla. 45
Aquí estoy, en un bar, bebiendo vino.

Como otras tantas tardes, una sala,
una gran sala ausente donde había
mujeres que llevaban en el pelo
las flores amarillas. 50

Como otras tantas tardes de silencio,
un silencio infinito me circunda.
La tristeza me mira; es un sonido.

suono di pioggia che mi si presenta.
Nebbia, nebbia.
Non so che mi succede; come un fiume
la tristezza di molte cose morte 25
si presenta.

Non so che mi succede; è un ricordo,
un suono o di pioggia o di tenda.
E infatti,
la tenda, affianco a me, lenta oscilla; 30
tenda di fil di ferro e di bambù.

Neanche più il jazz si sente in lontananza
Fa lo stesso, lo stesso.
La tristezza mi guarda; è un suono,
un suono o di pioggia o di tenda. 35
E infatti,
la tenda, accanto a me, nella finestra,
nella finestra morta, oscilla appena.

Oscilla, sì, ricordo; è un ricordo.
C'era una grande sala abbandonata, 40
era una sala persa nella nebbia
di tende evanescenti, come questa,
donne che avevan messo fra i capelli
dei bei fiori dorati o fiori gialli.
Nebbia, nebbia. 45
Me ne sto qui, in un bar, a bere vino.

Come tante altre sere, una sala,
un'ampia sala assente dove erano
donne che avevan messo fra i capelli
i loro fiori gialli. 50

Come tante altre sere di silenzio,
un silenzio infinito mi circonda.
La tristezza mi guarda; è un suono.

Sí, la cortina suena. No es el aire,
el aire no la empuja, es la tristeza,
la tristeza como otras tantas tardes. 55

Recuerdo aquella sala rodeada
de pálidas cortinas. Ella siempre
vivía entre la niebla, entre la niebla.
Da lo mismo. 60
Las horas que han pasado no me importan,
no me importan las horas, ni los días,
los años que han pasado, ni las horas;
ni las eternas horas solitarias.

Niebla, niebla. 65
No sé qué me sucede; es un recuerdo.
Recuerdo las palabras del poema:
Siduri; la del cabaret, vivía
Susana, no Siduri. Sí, Susana,
cerca del mar inaccesible y puro. 70

Da lo mismo Siduri que Susana,
Caldea que Cartago o Barcelona,
las islas del Pacífico o Long Island,
que China; hay una sala abandonada.
No sé qué me sucede; es un recuerdo. 75
El recuerdo de muchas cosas muertas,
perdidas o no sidas. Niebla, niebla.

Niebla, niebla,
como otras tantas tardes, como un río,
Susana se llamaba. 80
Ni música de jazz se oye a lo lejos;
da lo mismo, lo mismo.

Ni música de jazz. Ella, la dulce
no tuvo otra canción que este sonido

Sì, è la tenda che suona. Non è il vento,
il vento non la muove, è la tristezza,
tristezza uguale a tante altre sere. 55

Ricordo quella sala circondata
di evanescenti tende. E lei ancora
viveva nella nebbia, nella nebbia.
Fa lo stesso. 60
Delle ore ormai passate non mi importa,
non mi importa delle ore, né dei giorni,
degli anni ormai passati, né delle ore;
né delle eterne ore solitarie.

Nebbia, nebbia. 65
Non so che mi succede; è un ricordo.
Della poesia ricordo le parole:
Siduri; quella del cabaret, era
Susanna, non Siduri. Sì, Susanna,
vicino al mare puro e inaccessibile. 70

Siduri o Susanna fa lo stesso,
Cartagine o Caldea o Barcellona,
le isole del Pacifico o Long Island,
o Cina; c'è una sala abbandonata.

Non so che mi succede; è un ricordo. 75
Il ricordo di molte cose morte,
perdute o mai vissute. Nebbia, nebbia.

Nebbia, nebbia,
come tante altre sere, come un fiume,
Susanna si chiamava. 80
Neanche più il jazz si sente in lontananza;
fa lo stesso, lo stesso.

Neanche più il jazz si sente. Lei, la dolce
non ebbe altra canzone che quel suono

de lluvia o de cortina que prosigue
como un recuerdo suyo no olvidado. 85

La sala; sí, la sala. Las mujeres,
las pobres entregadas a las fiestas
más tristes de la tierra; las mujeres.
Como otras tantas tardes, la tristeza, 90
como otras tantas tardes, un recuerdo.

Un recuerdo de amor, constantemente,
constantemente asido a mi memoria.
La imagen repetida del cabello,
la luz de las estrellas en sus muslos, 95
la luz de las miradas, el silencio
debajo de su voz grave y lejana.
Da lo mismo.

Susana sonreía. Niebla, niebla.
Susana en el cristal de horizonte, 100
Susana en la gran sala abandonada,
Susana con sus flores amarillas,
sonreía.

Ni música de jazz se oye a lo lejos.
Como otras tantas tardes, un silencio, 105
un silencio infinito me circunda.
Aquí estoy, en un bar, bebiendo vino.

No sé qué me sucede; es un recuerdo,
es una soledad, es un sollozo
perdido donde el río de la niebla 110
escarba con la muerte hacia los ojos,
sube como el amor hasta los labios,
como otras tantas tardes.

Da lo mismo;
lo mismo da el temblor que se separa, 115

di pioggia o di tenda che continua
come un ricordo suo mai perduto. 85

La sala; sì, la sala. Quelle donne,
costrette senza voglia a quelle feste
le più tristi del mondo; quelle donne.
Come tante altre sere, la tristezza,
come tante altre sere, un ricordo. 90

Un ricordo d'amore, così sempre,
così sempre legato al mio ricordo.
E ancora la figura della chioma,
la luce delle stelle sulle cosce,
la luce degli sguardi, il silenzio
sotto quella sua voce grave e assente.
Fa lo stesso. 95

Susanna Sorrideva. Nebbia, nebbia.
Susanna nel cristallo di orizzonte,
Susanna e la gran sala abbandonata,
Susanna con il giallo dei suoi fiori,
sorrideva. 100

Neanche più il jazz si sente in lontananza.
Come tante altre sere, un silenzio,
un silenzio infinito mi circonda. 105
Me ne sto qui, in un bar, a bere vino.

Non so che mi succede; è un ricordo,
è una solitudine, un singulto
disperso dove il fiume della nebbia
esplora con la morte fino agli occhi,
sale come l'amore fino al labbro,
come tante altre sere. 110

Fa lo stesso;
lo stesso è il tremare che si stacca, 115

la incierta condición de lo querido,
la luz del sufrimiento, la distancia
hasta la cosa muda,
hasta la sala grande que recuerdo.

Que recuerdo, recuerdo; sí, recuerdo 120
la sala, las mujeres,
las pobres entregadas a las fiestas
para ganar su vida. Es un sonido;
la muerte es un sonido de cortina,
un sonido que pasa y que se apaga, 125
un sonido que queda. Niebla, niebla.

Ni música de jazz se oye a lo lejos,
ni música de jazz. Sí, la cortina;
el aire no la mueve, es mi tristeza.
La tristeza me mira, da lo mismo. 130

Aquí estoy, en un bar. Sus ojos claros,
su rostro sonriente y lejanísimo,
sus manos, la tristeza; niebla, niebla.

Sus manos en el aire del recuerdo,
sus manos en la sala, en sus cabellos, 135
sus manos con las flores amarillas,
como otras tantas tardes. La cortina,
sonando; la cortina.

La cortina de alambres y bambués,
la lluvia cenicienta, la tristeza. 140
La tristeza me mira como un río,
como un río sollozo. Niebla, niebla.

Niebla sobre la sala abandonada,
niebla sobre los dedos sollozantes,
niebla sobre los árboles de en torno 145
de la sala de niebla abandonada,

l'incerto stato di quello che ami,
la luce del tormento, la distanza
fino alla cosa muta,
fino alla grande sala che ricordo.

Che ricordo, ricordo; sì, ricordo 120
la sala, quelle donne,
costrette senza voglia a quelle feste
per sbarcare il lunario. È un suono;
la morte è il suono di una tenda,
un suono che qui passa e che si spegne, 125
un suono che rimane. Nebbia, nebbia.

Neanche più il jazz si sente in lontananza,
neanche più il jazz si sente. Sì, la tenda;
il vento non la muove, è la tristezza.
La tristezza mi guarda, fa lo stesso. 130

Me ne sto qui, in un bar. Quei suoi occhi chiari,
il suo volto ridente e lontanissimo,
le sue mani, tristezza; nebbia, nebbia.

Le mani sue nel vento del ricordo,
le mani nella sala, e sulle chiome, 135
le mani sue col giallo di quei fiori,
come tante altre sere. E la tenda,
lì che suona; la tenda.

Tenda di fil di ferro e di bambù,
la pioggia cenerina, la tristezza. 140
La tristezza mi guarda come un fiume,
come un fiume singhiozzo. Nebbia, nebbia.

Nebbia sopra la sala abbandonata,
nebbia sopra le dita singhiozzanti,
nebbia sopra gli alberi lì intorno 145
alla sala di nebbia abbandonata,

de la estancia sin límites ni forma,
del cuadrado sin ángulos ni lados,
del gran vaso inconcluso donde bebo,
de la ausencia profunda, aparecida 150
como un total acceso a la presencia,
con su beso final y agonizante.
Da lo mismo.

Lo mismo da la niebla que sus ojos,
que sus ojos de sombra y cautiverio, 155
lo mismo da el amor que la cortina.
Se llamaba Susana.
Lo mismo da la niebla que el recuerdo.
Susana, sí. Susana.

Aquí estoy, en un bar, bebiendo vino. 160
Aquí estoy, en un bar, como la niebla,
recordando; volviendo sobre el mundo,
cayendo entre los muebles de la sala,
de la sala de niebla y de caricias,
de la sala, lo mismo, da lo mismo, 165
como otras tantas tardes. Niebla, niebla.

Como otras tantas tardes sin Susana,
con Susana a lo lejos. La cortina,
la cortina se mueve. La cortina,
la cortina se mueve dulcemente 170
como otras tantas tardes. La tristeza,
la tristeza de muchas cosas muertas,
perdidas o no sidas, da lo mismo.

Lo mismo da la sala, las mujeres;
mujeres que llevaban en el pelo 175
sus flores destruidas y amarillas.
Se llamaba Susana, da lo mismo.

Ni música de jazz; sólo silencio.

al luogo senza limiti né forma,
al quadrato senza angoli né lati,
al bicchiere incompiuto da cui bevo,
all'assenza profonda, ch'è comparsa 150
come un totale accesso alla presenza,
col suo ultimo bacio agonizzante.
Fa lo stesso.

Lo stesso fa la nebbia o i suoi occhi,
quegli occhi suoi di ombra e prigionia, 155
lo stesso fa l'amore o quella tenda.
Si chiamava Susanna.
Lo stesso fa la nebbia o il ricordo.
Susanna, sì. Susanna.

Me ne sto qui, in un bar, a bere vino. 160
Me ne sto qui, in un bar, come la nebbia,
a ricordare; a ripassare il mondo,
cadendo fra gli oggetti della sala,
della sala di nebbie e di carezze,
della sala, è lo stesso, fa lo stesso, 165
come tante altre sere. Nebbia, nebbia.

Senza Susanna, come altre sere,
se Susanna è distante. E la tenda,
la tenda che si muove. Sì, la tenda,
la tenda che si muove dolcemente 170
come tante altre sere. La tristezza,
la tristezza di molte cose morte,
perdute o non vissute. Fa lo stesso.

Lo stesso fa la sala, o quelle donne;
donne che avevan messo tra i capelli 175
i loro fiori gialli e scompigliati.
Si chiamava Susanna, fa lo stesso.

Neanche più il jazz; solamente silenzio.

Susana se llamaba; ya de niña
sabía su desgracia. La cortina. 180
Se llamaba Susana por la tarde,
se llamaba Susana al mediodía,
se llamaba Susana por la noche.
Susana se llamaba sobre el alba.

Y la cortina suena. Niebla, niebla. 185
La sombra baja lenta, como un río;
su invasión me atenaza. No me importan
las horas, ni los años, ni los días;
los días que no pasan con Susana.

Da lo mismo. 190
Niebla, niebla.

La tristeza me mira. Es un sonido,
un sonido de muerte o de cortina.
En efecto;
la cortina, a mi lado, en la ventana 195
como otras tantas tardes, leve oscila.

Da lo mismo.

Susanna si chiamava; già da bimba
sapeva del suo fato. Quella tenda. 180
Si chiamava Susanna se era sera,
si chiamava Susanna a mezzogiorno,
si chiamava Susanna nella notte.
Susanna si chiamava al far del giorno.

E ora la tenda suona. Nebbia, nebbia. 185
Il buio scende lento, come un fiume;
mi attanaglia il suo arrivo. Non mi importano
né le ore, né gli anni, né i giorni;
i giorni che non passan con Susanna.

Fa lo stesso. 190
Nebbia, nebbia.
La tristezza mi guarda. È un suono,
un suono che è di morte o di tenda.
E infatti;
la tenda, lì vicina, alla finestra 195
come tante altre sere, lieve oscilla.

Fa lo stesso.

