

ALLEGATO: I TESTI

GABRIELE D'ANNUNZIO, *Alla divina Eleonora Duse*

Nella volta che sta piena di fati come l'antro ove seggono i Veggenti presso le fonti della Vita arcane; nel fermo cielo che animò di vènti avversi Michelangelo, d'afflatti formidabili in membra sovrumane;	5
tra il nudo eroe cui la vittoria è pane e il deserto profeta belluino onde irrompe il Futuro come fiume, la sibilla sorregge il suo volume raggiando l'uno e l'altro suo vicino, bellissima però che ancor l'elleno Apollo canti nel suo vasto seno.	10
Tale nel cor profondo io vedo e voglio la beatrice, quando al suo richiamo risfavilla di me l'ottima parte. Anima infaticabile, e preghiamo il dio che faccia a noi come l'orgoglio smisurata la virtù dell'arte;	15
si che per alte immagini le carte sien degne che tal pura man le porti e le sollevi tra le luci eterne. Questa è colei che il nostro ben discerne. Dice: «O fratello, meco le tue sorti ardono, quando sul clamor del vulgo vestita dei tuoi spiriti rifulgo».	20
Questa è colei che all'arco mio sonoro pose la nova corda ch'ella attorse ed incerà perché sicura scocchi. Un paziente ardire al cor mi corse:	25
	30

ogni mattino la saetta d'oro batto, che il destinato segno tocchi. Vano d'intorno il ghigno degli sciocchi stride, e la copia delle lodi insulse come fastidiosa pioggia croscia.	35
Io non ho cura. Ella ogni bassa angoscia, ogni vile pensier del cor m'avulse. Va la mia volontà col mio disdegno, deliberata di toccare il segno.	
Pur se il nemico ceda, io non do tregua al mio ferro. Convien che armato io viva e sotto le percosse risfavilli. Ben di porpora è cinta e non d'oliva l'eroina. Convien ch'ella mi segua per una selva d'aste e di vessilli.	40
Dolce cosa in segreti orti tranquilli sognare all'ombra e riguardar la piuma lene che trema nel loquace nido.	45
Ma all'uom novello meglio il flutto e il grido e l'ansito dei popoli, e la schiuma e l'impeto del gran cavallo alato, e la Gorgone, e il duro amor del Fato.	50
Canzon mia fiera, io starò fermo in campo contra l'odio selvaggio e il falso amore, e ridendo farò la mia vendetta. A colei che conosce il mio valore tu vola e le confida: «do dentro avvampo di quella verità che non ho detta.	55
Tu prega il fratel tuo che in su la vetta del cor tu tenga la tua fiamma accesa, ché s'apparecchia a una più bella impresa».	60

EZRA POUND, *Canzone: Of Angels*

I	
He that is Lord of all the realms of light	
Hath unto me from His magnificence	
Granted such vision as hath wrought my joy.	
Moving my spirit past the last defence	
That shieldeth mortal things from mightier sight,	5
Where freedom of the soul knows no alloy;	
I saw what forms the lordly powers employ;	
Three splendours, saw I, of high holiness,	
From clarity to clarity ascending	
Through all the roofless, tacit courts extending	10
In aether which such subtle light doth bless	
As ne'er the candles of the stars hath wooed;	
Know ye herefrom of their similitude.	
II	
Withdrawn within the cavern of his wings,	
Grave with the joy of thoughts beneficent,	15
And finely wrought and durable and clear,	
If so his eyes showed forth the mind's content,	
So sate the first to whom remembrance clings,	
Tissued like bat's wings did his wings appear,	
Not of that shadowy colouring and drear,	20
But as thin shells, pale saffron, luminous;	
Alone, unlonely, whose calm glances shed	
Friend's love to strangers though no word were said,	
Pensive his godly state he keepeth thus.	
Not with his surfaces his power endeth,	25
But is as flame that from the gem extendeth.	
III	
My second marvel stood not in such ease,	
But he, the cloudy pinioned, winged him on	
Then from my sight as now from memory,	
The courier aquiline, so swiftly gone!	30

The third most glorious of these majesties
 Give aid, O sapphires of th' eternal see,
 And by your light illumine pure verity.
 That azure feldspar hight the microcline,
 Or, on its wing, the Menelaus weareth 35
 Such subtlety of shimmering as beareth
 This marvel onward through the crystalline,
 A splendid calyx that about her gloweth,
 Smiting the sunlight on whose ray she goeth.

IV

The diver at Sorrento from beneath 40
 The vitreous indigo, who swiftly riseth,
 By will and not by action as it seemeth,
 Moves not more smoothly, and no thought surmiseth
 How she takes motion from the lustrous sheath
 Which, as the trace behind the swimmer, gleameth 45
 Yet presseth back the aether where it streameth.
 To her whom it adorns this sheath imparteth
 The living motion from the light surrounding;
 And thus my nobler parts, to grief's confounding, 50
 Impart into my heart a peace which starteth
 From one round whom a graciousness is cast
 Which clingeth in the air where she hath past.

V-TORNATA

Canzon, to her whose spirit seems in sooth
 Akin unto the feldspar, since it is 55
 So clear and subtle and azure, I send thee, saying:
 That since I looked upon such potencies
 And glories as are here inscribed in truth,
 New boldness hath o'erthrown my long delaying,
 And that thy words my new-born powers obeying-
 Voices at last to voice my heart's long mood- 60
 Are come to greet her in their amplitude.

AUGUST-WILHELM SCHLEGEL, *An Novalis*

Ich klage nicht vor dir: du kennst die Trauer;
 Du weißt wie an des Scheiterhaufens Flammen
 Die Liebe glüh'nder ihre Fackel zündet.
 Der Freuden Tempel stürzt' auch dir zusammen,
 Es hauchten kalt herein des Todes Schauer, 5
 Wo Reiz und Huld ein Brautgemach gegründet.
 Drum sey mit mir verbündet,
 Geliebter Freund, das Himmlische zu suchen,
 Auf daß ich lerne, durch Gebet und Glauben
 Dem Tod sein Opfer rauben, 10
 Und nicht dem tauben Schicksal möge fluchen,
 Deß Zorn den Kelch des Lebens mir verbittert,
 Daß mein Gebein vor solchem Tranke zittert.

Du schienest, losgerissen von der Erde,
 Mit leichten Geisterritten schon zu wandeln, 15
 Und ohne Tod der Sterblichkeit genesen.
 Due riefst hervor in dir durch geistig Handeln,
 Wie Zauberer durch Zeichen und Geberde,
 Zum Herzvereine das entschwundne Wesen.
 Laß mich denn jetzo lesen, 20
 Was deiner Brust die Himmel anvertrauen;
 Das heil'ge Drüben zwar entweihen Worte,
 Ließ' auch die ew'ge Pforte
 Noch wen zurück, er schwiege: laß nur schauen
 Mein Aug' in deinem, wenn ich bang erblicke, 25
 Den Widerschein der sel'gen Geisterreiche.

Es ruft uns mit lebendigem Geräusche
 Des Tages Licht zu irdischen Geschäften,
 Ihr leiblich Theil verleihend der Naturen.
 Die Sonne will auf sich den Blick nur heften, 30
 Und duldet, daß sie allgebietend täusche,
 Kein Jenseits an den himmlischen Azuren.
 Doch wenn die stillen Fluren

- Scheinbar die Nacht mit ihrer Hüll' umdunkelt,
 Dann öffnet sich der Räum' und Zeiten Ferne; 35
 Da winken so die Sterne,
 Daß unserm Geist ein innres Licht entfunkelt.
 Bey Nacht ward die Unsterblichkeit ersonnen,
 Denn sehend blind sind wir im Licht der Sonnen.
- Bey Nacht auch überschreiten kühne Träume 40
 Die Kluft, die von den Abgeschiednen trennet,
 Und führen sie herbey, mit uns zu kosen:
 Wir staunen nicht, wenn ihre Stimm' uns nennet,
 Sie ruhn mit uns im Schatten grüner Bäume,
 Derweil sich ihre Grüfte schon bemoosen. 45
 Ach die erblichen Rosen
 Auf dem jungfräulich zarten Angesichte,
 Das selbst der Tod, gleich nach der That versöhnet,
 Entstellt nicht, nein, verschönet,
 Erblühn mir oft im nächtlichen Gesichte, 50
 Daß meine Brust ganz an dem Bilde hängt,
 Wovon des Tags Gewühl sie weggedrängt.
- So ist mir jüngst das theure Kind erschienen,
 Wie auferstanden aus der Ohnmacht Schlummer,
 Eh noch das dumpfe Grab sie überkommen, 55
 Uns Traurenden verscheuchte sie den Kummer,
 Und waltete mit ihren süßen Mienen,
 Als wäre sie der Heimath nie entnommen.
 Doch heimlich und beklommen
 Schlich sie der Zweifel ein in unsre Seelen: 60
 Ob sie, uns angehörig, wahrhaft lebte?
 Ob sie als Geist nur schwebte,
 Den herben Tod uns freundlich zu verhehlen?
 Und keiner wagte sie darum zu fragen,
 Um nicht den holden Schatten zu verjagen. 65
- Mir hat sich Traum und Wachen so verworren,
 Und Grab und Jugend, daß ich schwankend zaudre

Nach irgend einem Lebensgut zu greifen.
Vor allen Blüten steh' ich fern und schaudre,
Als würden sie von einem Hauch verdorren, 70
Und nie zu labungsvollen Früchten reifen.
So muß ich unstät schweifen,
Aus meiner Liebe Paradies vertrieben,
Bin ich gelernt vom Ird'schen mich entkleiden,
Und an dem Troste weiden, 75
Daß diese Ding' in leeren Schein zerstieben;
Und nur die drinnen wohnenden Gedanken
Sich ewiglich entfalten, ohne Wanken.

Geh hin, o Lied! Und sage:
Du jugendlicher Himmelspäher, labe 80
Mit deiner Weihe den, der mich gesungen,
Daß er, emporgeschwungen
Zum Ziel des Sehns, nicht versink' am Grabe.
Ich bring' ein Opfer für zwey theure Schatten,
Laß und denn Lieb' und Leid und klage gatten. 85

VICTORIA CIRLOT

LA VISIÓN DE LA SERPIENTE. ESTUDIO COMPARATIVO DE ABY
WARBURG Y CARL GUSTAV JUNG*

Todo el que haya sido mordido y lo mire, vivirá.

Números 21

La proximidad del pensamiento de Aby Warburg (1866-1929) y Carl Gustav Jung (1875-1961) ha sido sugerida en muchas ocasiones. A veces, de un modo intuitivo, otras, argumentado. Son muchos los aspectos que parecen relacionarlos: desde una pasión común por el mito, hasta una idea de la imagen/símbolo muy semejante. En efecto, la insistencia a lo largo de la historia de ciertos elementos propios de la imagen tales como el gesto, su desaparición y resurrección repentina que tanto obsesionaban a Aby Warburg, podría comprenderse a partir de la idea del arquetipo tan elaborada por parte de Carl Gustav Jung. Si bien ambos pertenecen a disciplinas diferentes, lo cierto es que Jung trabajó siempre con imágenes y Warburg renunciaba a verse como historiador del arte para adoptar el título de 'psicohistoriador'.¹ Se suele achacar a Fritz Saxl el parentesco

¹ Este trabajo está dedicado a Francesco Zambon cuyos estudios sobre el bestiario medieval han constituido para mí una fuente constante de inspiración y de enriquecimiento a lo largo de toda una vida.

² «Parfois il me semble que j'essais, comme psycho-historien, de déceler la schizophrénie de l'Occident à partir de ses images [...]» [1929], en A. Warburg, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet*.

Warburg/Jung, desde que éste en su relato del viaje de Warburg a Nuevo Mexico en 1895 lo describiera como «un viaje a los arquetipos».² En la célebre biografía intelectual que Ernst H. Gombrich dedicó a Aby Warburg, volvemos a asistir a la tentación de ver a Warburg junguiano, aunque como él mismo insiste no haya una sola cita a Jung en los escritos de Warburg, ni en los publicados ni, al parecer, en los que todavía se encuentran en los archivos.³ Con todo, la noción de inconsciente aletea en toda la obra warburgiana y su explícito rechazo a Freud, sobre todo por el lugar preponderante que ocupó la sexualidad en sus teorías psicoanalíticas, inclinan la balanza hacia el otro lado, que no puede ser otro sino Jung. Se ha especulado también la posibilidad de que las teorías junguinas hubieran podido llegar a Warburg a través de Ludwig Binswanger, su terapeuta en los años cruciales de su esquizofrenia o psicosis internado en la clínica de Bellevue en Kreuzlingen (1921-24).⁴ Las posibles coincidencias entre Warburg y Jung se explican también en el momento en que ambos personajes son situados con el telón de fondo de su época. Pertenecientes ambos a una misma cultura, la alemana, aunque uno en Hamburgo y el otro en Zúrich, no hay duda de que sus vidas intelectuales se nutrieron de los mismos ingredientes, entre los que cabría citar a un Jacob Burckhardt o Friedrich Nietzsche, para poner sólo dos ejemplos. A veces resulta

1928-29, textes établies et présentés par M. Ghelardi, traduit de l'allemand par S. Zilberfarb, Les presses du réel, Dijon 2011.

² F. Saxl, *Warburg visit to New Mexico, Lectures*, I, The Warburg Institute, London 1957, p. 326.

³ E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Alianza, Madrid 1986, pp. 175, 227.

⁴ Ludwig Binswanger (1881-1966) fue asistente de Jung pero amigo de Freud con el que mantenía intercambio epistolar en la época en que Warburg estuvo en su clínica; desarrolló su propia teoría psicológica existencial con referencias a Heidegger. Acerca del posible diálogo intelectual entre Binswanger y Warburg, sin que de ningún modo vea en la figura de Binswanger un transmisor de ideas junguianas; cfr. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002, pp. 363ss.

posible precisar de un modo más concreto algunas fuentes comunes, como por ejemplo es el caso de Richard Semon, biólogo y zoólogo, que publicó un libro sobre la memoria, que tuvo gran influencia en ambos a juzgar por las numerosas citas y por el vocabulario inconfundible de Semon empleado tanto por Warburg como por Jung. Me refiero, por ejemplo, al concepto *engrama*, equivalente de la noción de símbolo y que justifica tanto la 'supervivencia de las imágenes antiguas en el renacimiento', las *Pathosformeln* como las bautizara Warburg, como la noción de inconsciente colectivo, fundamento de toda la teoría junguiana de la universalidad del símbolo.⁵ Si la noción de 'supervivencia' implicó una idea del tiempo histórico aniquiladora de la linealidad para instaurar su carácter rizomático con sus vueltas y revueltas,⁶ lo cierto es que constituye un error de comprensión la aplicación del eidos platónico a la idea del arquetipo de Jung, siempre ocupado de comprobar su encarnación en el proceso histórico y atento también a sus desapariciones y reapariciones.⁷ Con todo, no es mi intención aquí entrar en esta discusión sobre influencias o deudas teóricas, que por lo demás ya ha dado lugar a excelentes trabajos, sino abrir una nueva vía comparativa entre estas dos personalidades, que a unos les parecen tan alejadas y a otros, en cambio, tan afines. No me voy a referir a sus discursos teóricos sino que voy a situarme en el ámbito de la experiencia. No se trata, fundamentalmente tanto de sus ideas elaboradas en sus discursos lógicos, sino de algo mucho más espontáneo que procede no del espíritu del tiempo, sino del espíritu de las pro-

⁵ V. Cirlot, *Memoria, supervivencia e identidad en la cultura europea: Aby Warburg, Carl Gustav Jung y Richard Semon*, en V. Cirlot, T. Djermanovic (ed.), *La construcción estética de Europa*, Comares, Granada 2014, pp. 25-39.

⁶ Vd. G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, que fundamenta el giro que da Warburg a la historia del arte en la noción de supervivencia, procedente de la antropología (*survival*) de Edward B. Tylor.

⁷ P. Gorsen, *Zur Problematik der Archetypen in der Kunstgeschichte. Carl Gustav Jung und Aby Warburg*, «Kunstforum International», 127 (1994), pp. 238-244, en especial, p. 238.

fundidades, para retomar la expresión goethiana tan cara a Jung. Es decir, que la comparación se referirá en primer lugar a sus vivencias anímicas, para dar entrada, en segundo lugar, a las propias interpretaciones que cada uno de ellos construyó sobre las mismas. Dentro de estas vivencias hay una que parece condensarlas a todas y esa es la visión de la serpiente. También aquí se puede argumentar el *Zeitgeist*: si nos atenemos al ámbito pictórico vemos su proliferación en el cambio de siglo, desde Franz von Stuck, al que Warburg frecuentaba en München, hasta un Giovanni Segantini.⁸ Sin embargo, la afinidad de las imágenes junguianas y warburgianas es tal, como espero mostrar, que deshace toda tentativa de diluir su parentesco en un contexto general.

1. En su viaje al Oeste americano entre 1895 y 1896 hubo probablemente muchas cosas que Aby Warburg no vio.⁹ Pero no hay duda de que dejó en él una huella indeleble: veintisiete años después recurrió a su viaje y a los materiales que había reunido de los indios Pueblo para pronunciar la conferencia que supuso el auténtico inicio de una curación que parecía imposible.¹⁰ En efecto, el 21 de abril de 1923 Warburg habló ante Binswanger y algunas otras personas, entre ellos algunos pacientes de la clínica, sobre los indios Pueblo. Tituló su conferencia *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nord Amerika (Imágenes de la región de los indios pueblo de Norteamérica)* y unos días más tarde, el 26 de abril escribió a su colaborador Fritz Saxl pidiéndole solemnemente que no mostrara a nadie sin su expreso con-

⁸ Cfr. La introducción de Kurt W. Foster a Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid 1999, p. 25, donde habla de la "fantasía masculina tardovictoriana".

⁹ D. Freedberg, *Pathos en Oraibi: lo que Warburg no vio*, en *Las máscaras de Aby Warburg*, Sans Soleil ediciones, Barcelona 2013, pp. 61ss.

¹⁰ L. Binswanger, A. Warburg, *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, cuidado de Davide Stimilli, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires 2007.

sentimiento el manuscrito de la conferencia por considerarla carente de información de primera mano y de formación filológica (por su desconocimiento de las lenguas nativas). Con su habitual sentido del humor le continuaba diciendo que «esta horrible convulsión de rana decapitada» (es decir, la conferencia) sólo podían verla su esposa, el doctor Embden, su hermano Max y el profesor Ernst Cassirer, añadiendo que «absolutamente nada de esto debe ser publicado».¹¹ En 1938 la conferencia fue publicada en inglés por Fritz Saxl y Gertrud Bing en el *Journal of the Warburg Institute*. Posteriores ediciones americanas y alemanas dieron a conocer al mundo entero el *Schlangenritual. Ein Reisebericht*.¹² Si bien se ha considerado esta obra relativamente carente de interés etnológico, es una pieza indispensable para comprender la compleja obra warburgiana. En lo que aquí nos interesa, destacaré que incluso sus detractores han resaltado lo emocionante que resulta al poder acercarnos a través de ella a la profundidad del alma humana.¹³ Las preguntas que suscitan el viaje y el relato de Aby Warburg son las mismas que él mismo se formuló un mes antes de pronunciar su conferencia. En una nota redactada en Kreuzlingen el 14 de marzo de 1923, Warburg reflexionaba y señalaba tres motivos: en primer lugar, el asco que le producía la vida del este americano a donde había acudido para asistir a la boda de su hermano Paul; su visita al Smithsonian Institute de Washington le abrió los ojos acerca del interés inmenso de la América prehistórica y salvaje, así como el contacto con etnólogos y antropólogos como Cyrus Adler, Frank

¹¹ Carta publicada en A. Warburg, *El ritual de la serpiente*, epílogo de Ulrich Raulff, VI, Madrid 2008, p. 65.

¹² La conferencia fue publicada por vez primera en inglés en el «*Journal of the Warburg Institute*» en 1938-1939, vol. 2, pp. 277-290, en forma abreviada. Una edición americana de la conferencia apareció en 1995, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Cornell Univ., Londres e Ithaca, trad. M.P. Steinberg con un posfácio de este último. En 1988, en Berlín, la publicó en alemán Ulrich Raulff. Cf. Ph-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 2012 (1ª ed. 1998), pp. 186ss.

¹³ D. Freedberg, *Pathos and Oraibi*, p. 60.

Hamilton Cushing, James Mooney o Franz Boas. En segundo lugar, habló de la necesidad de encontrar una ocupación física, y en tercer lugar, anotó acerca de su absoluto desinterés por una historia del arte estetizante.¹⁴ No en vano uno de los maestros de Warburg fue Hermann Usener, de quien justamente procedía la idea de comparar la antigüedad grecorromana con los pueblos primitivos. Philippe Alain Michaud advierte que el viaje a Nuevo Mexico no es sólo «un desplazamiento en el orden del saber», sino también una parábola de la retirada de la melancolía, buscando sustituir el estudio de las obras y los textos por una actividad más física, con lo cual Warburg modificó el ejercicio de su disciplina y concedió a su investigación un significado práctico insólito en la historia del arte.¹⁵ Pero además Michaud comprendió, a partir del testimonio de un antropólogo que residió en las reservas hopi y navajo entre 1933-1937, Edward T. Hall, el radical sentimiento de extrañeza y desterritorialización que debió de experimentar Warburg.¹⁶ *Jenseits der Bahnlinie* (más allá de la línea de ferrocarril) era el modo nietzscheano que Warburg tenía para aludir al poblado de Oraibi en Nuevo Mexico, allí donde pudo ver una danza kachina, pero donde, paradójicamente, nunca llegó a ver el ritual de la serpiente. De ahí su negativa a publicar la conferencia sobre el ritual confeccionada a partir de materiales indirectos, en especial, de las obras de Jesse Walter Fewkes, o de H. R. Voth a quien conoció personalmente. En una carta fechada el 17 de mayo de 1907 a James Mooney Warburg valoró su viaje y lo que en él encontró de este modo:

Me he sentido profundamente agradecido hacia sus indios. Sin el estudio de su cultura primitiva, jamás me habría sentido capaz de dar

¹⁴ Ph.-A. Michaud, *A. Warburg et l'image*, p. 194.

¹⁵ *Ivi*, p. 195.

¹⁶ *Ivi*, p. 217.

amplio fundamento a la psicología del Renacimiento. Un día u otro, le daré testimonio de mi método que es, debo decir, inédito.¹⁷

El ritual de la serpiente podrá carecer quizás de interés etnológico, pero es un documento de primer orden pues es el testimonio de la experiencia en la que Aby Warburg fundó su metodología, al menos en su opinión. Desde esta perspectiva concreta, quisiera colocar junto a *El ritual de la serpiente*, *El Libro rojo* de Carl Gustav Jung. Se trata de dos obras aparentemente muy diferentes, pero con coincidencias sorprendentes. En su aspecto exterior nada más alejado: frente al reducido tamaño de *El ritual* y aspecto normal de libro de bolsillo sea en la edición que sea, el *Libro rojo* se presenta como un imponente manuscrito medieval, escrito en letra gótica y profusamente ilustrado. Con todo, históricamente corresponden a una misma época, la de la primera guerra mundial y sus secuelas, acontecimiento que resultó decisivo en el desencadenamiento de la esquizofrenia o psicosis de Aby Warburg, y cuya premonición ocasionó en Jung en el otoño de 1913 una serie de visiones y sueños que le hicieron temer una psicosis y que habrían de inducirle a un cambio de vida y a su dedicación nocturna al ejercicio de la imaginación activa, primero recogida en los *Cuadernos negros* (6 vols. 1913-1918) y *Borradores* (1914-1915, 1917-1918) y más adelante trasladada al gran *Libro rojo* o *Liber novus* que le habría de ocupar desde 1915 hasta 1928.¹⁸ Como *El ritual de la serpiente* tampoco el *Libro rojo* estuvo destinado a su publicación. Ha permanecido oculto hasta fecha mucho más reciente, el año 2009, en que lo publicó en edición facsimil la editorial Norton de Nueva York.¹⁹ En *Erinnerungen, Träume, Gedanken* (Re-

¹⁷ Ivi, p. 202.

¹⁸ E. Calín y Santamaría, *Aproximaciones a El libro rojo*, en Id., *La voz de Filemón. Estudios sobre el Libro rojo de Jung*, El Hilo de Ariadna, Buenos Aires 2012, pp. 83-139.

¹⁹ C.G. Jung, *The Red Book. Liber novus*, ed. by Sonu Shamdasani, Norton, New York 2009; edición castellana al cuidado de Bernardo Nante, El Hilo de Ariadna, Buenos Aires 2010 (cito por la edición castellana).

cuerdos, *sueños y pensamientos*), Jung aludió a él y lo que contiene como «el encuentro con el inconsciente» y sostuvo que toda su obra científica posterior pudo salir gracias al experimento.²⁰ Así, tanto *El ritual* como *El Libro rojo* son dos obras que se sitúan efectivamente «más allá de la zona conocida», pues creo que el viaje de Warburg y su recuerdo, pueden ser comparables con la inmersión de Jung en el peligroso mar del inconsciente.²¹ Y en ambos casos se da cuenta de una experiencia que sus autores entenderán fundamental para la posterior creación de un método y su aplicación a sus respectivas investigaciones. En el corazón de la experiencia late extrañamente la visión de la serpiente. *El Libro rojo* se abre con una miniatura en la inicial D que recorre tres mundos: el celeste presidido por la luna y una brillante estrella, el terrestre resuelto según la imagen que proporciona una ciudad cualquiera europea junto a un lago o un mar, y el de las profundidades marinas en las que se asiste a su fauna y flora. En el palo de la letra D aparece una serpiente que sale de una cratera. Es una serpiente coronada y erguida, *gerad aufgerichtet* como decía Friedrich Nietzsche en su poema *Feuerzeichen*.²² Como símbolo de la introversión de la libido anuncia

²⁰ Rascher Verlag, Zürich y Stuttgart 1962; edición castellana en Seix y Barral, Barcelona 1964; pp. 178-207; «Hoy puedo decir: no me he alejado nunca de mis vivencias iniciales. Todos mis trabajos, todo cuanto he creado espiritualmente, parte de mis imaginaciones y sueños iniciales. En 1912 comencé lo que hasta ahora ha durado casi cincuenta años. Todo cuanto he hecho en mi vida posterior, está ya contenido en ellas, aunque sólo en forma de emociones o imágenes», p. 200.

²¹ Jung también visitó a los indios pueblo en 1925, en concreto a los de Tao, y aunque contactó con Ochwiä Bianco comentó su resistencia a hablar de su culto, cf. *Recuerdos, sueños y pensamientos*, cit., p. 256.

²² De la colección Dionisos-Dythiramben (1882-1888): *Diese Flamme mit weissgrauem Bauche/in kalte Fernen züngelt ihre Gier, / nach immer reineren Höhen biegt sie den Hals / eine Schlange gerad aufgerichtet vor Ungeduld / dieses Zeichen stellte ich vor mich hin, // Meine Seele selber ist diese Flamme: / unersättlich nach neuen Fernen [...]* [Esta llama de vientre grisáceo silba su avidez hacia frías distancias, hacia alturas siempre más puras tuerce su cuello una serpiente erguida de impaciencia, este signo coloco delante de mí. // Mi alma es esa llama: insaciable de nuevas lejanías [...]]; poe-

que los folios siguientes no van a mostrar otra cosa sino los acontecimientos del alma (Tav. 6).

2. Uno de los primeros escritos de Aby Warburg, anterior a su tesis doctoral sobre Botticelli, se refirió al grupo escultórico del Laocoonte: *Entwurf zu einer Kritik des Laokoons an Hand der Kunst des Quattrocento in Florenz* (1889) (*Boceto para una crítica del Laocoonte a la luz del arte del Quattrocento en Florencia*). El trabajo inédito siguió a otro sobre la lucha de centauros.²³ Georges Didi-Huberman consideró que estos dos trabajos indican lo que Warburg había comenzado a buscar, que en términos nietzscheanos podría definirse como la «exuberancia trágica de la vida». Era la «fuerza animal» de los centauros antiguos o «la violencia reptil» del Laocoonte lo que había despertado la inquietud de Warburg.²⁴ En lugar de asistir a la serenidad del arte clásico, a la «armonía sin angustia interior» que inventó Winckelmann, Warburg vió una profunda agitación en las formas.²⁵ Según Didi-Huberman el Laocoonte, que constituyó el

ma citado por Jung en *Wandlungen und Symbole der Libido*, «Jahrbuch für psychanalytische und psychopathologische Forschungen», 3 (1912), p. 207; en la edición castellana, *Símbolos de transformación*, Buenos Aires 1962, p. 117.

²³ *Über die Darstellung des Centaurenkampfes (Sobre la representación del combate de los centauros)* [1887], Londres, Warburg Institute Archive, III, 32.3.1 (pp. 148, 363); el inédito sobre el Laocoonte en Warburg Institute Archive III, 33.2.4 (p. 205), citados por G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, p. 517 y s.

²⁴ G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, p. 147.

²⁵ A. Warburg, *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei des Frührenaissance* [1914] (*La entrada del estilo ideal antiguo en la pintura de principios del Renacimiento*); cfr. A. Warburg, *Essais florentins*, Hazan, Paris 2015, pp. 223-243: «[...] d'admirer comme la qualité essentielle de l'art classique: la simplicité et la grandeur tranquille; Winckelmann allait jusqu'à les percevoir dans le Laocoon qui se convulse dans une souffrance mortelle», p. 240 También se refiere grupo escultórico del Laocoonte en *Dürer und die italienische Antike* [1905] (*Dürer y la antigüedad italiana*), en A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. D. Wuttke, Koerner, Baden-Baden 1979, pp. 125-136, cfr. *Essais florentins*, pp. 161-166, donde para tratar la muerte de Orfeo da entrada al concepto de *Pathosformel*, p. 162.

paradigma central de toda la estética alemana, habría de ocupar a Warburg durante toda su vida:

L'animalité prend son pouvoir, reptilien et métamorphique, d'épouser, jusqu'à l'absorption, la forme humaine elle-même. La plasticité animale finira, dans les études sur la divination païenne à l'époque de Luther, par s'incarner dans les figures monstrueuses de la propagande politico-religieuse.²⁶

Confrontemos esta imagen-clave en la mirada de Warburg con la imagen de la página 71 realizada por Jung (Tav. 7a y Tav. 7b). Se trata, como tantas otras veces en *El Libro rojo* de una imagen a pleno folio sin una relación concreta con el texto y cuya aparición en el capítulo XI del *Liber secundus*, «La apertura del huevo», responde a la lógica del discurso visual del *Libro* más que a una necesidad de ilustrar un pasaje textual. En la pintura de Jung no hay figuras humanas, como si realmente estuviéramos en el momento en que la animalidad hubiera absorbido la forma humana misma. Son tres las serpientes que se anudan y se enroscan en un entramado apacible con ornamentos florales en sus centros. El fondo rojo acentúa el dramatismo y la tensión de las serpientes azules cuyos cuerpos se resuelven como si de mosaicos se tratara, de modo que el azul adquiere distintas iriscencias, más oscuras y más brillantes en sus distintas partes. El editor del *Libro rojo*, Sonu Shamdasani recoge en nota el comentario de una paciente de Jung que confirmó que la imagen remite a un asunto extremadamente personal y concreto, si efectivamente Tina Keller se refería a esta imagen 71 del *Libro rojo*: «Una vez Jung me mostró una imagen del libro en que estaba dibujando y me explicó: «Ve usted estas tres serpientes enroscadas entre sí. Así luchamos nosotros tres [se refiere a Emma Jung, Toni Wolff y él mismo] con este problema».²⁷

El 12 de diciembre de 1913, pocos días después de haber iniciado el experimento nocturno de rebajamiento de conciencia

²⁶ G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, p. 161.

²⁷ Cfr. *El Libro rojo*, p. 287.

para permitir la floración de las imágenes y las historias, Jung vió lo que él denominó «el anillado de serpientes» (*Schlängengeringel*). Se encuentra en el capítulo V del *Liber primus* titulado *Viaje infernal hacia el futuro*. La visión viene precedida de la audición de voces y de un fuerte sentimiento de caída. En el momento de la caída, dice Jung que «el espíritu de la profundidad abrió mis ojos y divisé las cosas interiores, el mundo de mi alma, la multiforme y transformable» (*die Welt meiner Seele, die vielgestaltige und wandelbare*). La visión transcurre del modo siguiente:

Veo paredes de roca grises, a lo largo de las cuales me hundo en una gran profundidad. Me encuentro frente a una cueva oscura, con una suciedad negra hasta los tobillos. Sombras flotan alrededor mío. El miedo me atrapa pero sé que tengo que entrar. Me deslizo a través de las grietas angostas de la roca y llego a una cueva interna, cuyo suelo está cubierto de agua negra. Más allá, sin embargo, diviso una piedra roja brillante, a la cual tengo que llegar. Vadeo a través del agua lodosa. La cueva está llena de un bullicio tremendo de voces que gritan. Tomo la piedra, está cubriendo una abertura oscura en la roca. Sostengo la piedra en la mano, mirando interrogante a mi alrededor. No quiero obedecer a las voces, ellas me mantienen alejado. Sin embargo, quiero saber. Algo aquí ha de convertirse en palabra. Apoyo mi oreja en la abertura. Oigo el bramido de corrientes subterráneas. Veo una cabeza humana ensangrentada sobre la corriente oscura. Un herido, un despedazado flota allí. Contemplo esta imagen con estremecimiento durante largo tiempo. Veo pasar un gran escarabajo negro en la corriente oscura. En el fondo más profundo de la corriente brilla un sol rojizo, irradiando el agua oscura. Entonces veo y me atrapa un horror, un anillado de serpientes en las oscuras paredes de roca buscando la profundidad, donde el sol brilla opacamente. Mil serpientes se enrollan, cubren el sol. La noche profunda irrumpe. Un flujo rojo de sangre, sangre espesa y roja, emana brotando durante largo tiempo para luego endurecerse. Estoy cautivado por el espanto. ¿Qué vi?.²⁸

La visión es un descenso al inframundo, al antro subterráneo al que se alude en los textos antiguos, inaccesible a los profanos y donde la pitonisa (*pythia*) descendía para dar su respuesta oracular. Aun cuando en la biblioteca de Jung no faltara el libro de

²⁸ Edición citada, pp. 235-236.

Albrecht Dieterich, *Nekyia: Beiträge zur Erklärung der neu-entdeckten Petrusapokalypse*, publicado en Leipzig en 1893 y Jung hubiera subrayado el lugar en el que se habla de un inframundo con un gran lago y el lugar donde habitaban las serpientes, no hay duda de que la descripción de la visión no remite al recuerdo de una lectura erudita sino a una vivencia real.²⁹ Más bien es a la inversa: los estudios sirven para confirmar la trascendencia del sueño o la visión, más allá del puro subjetivismo. Jung quiso ilustrar la descripción de la visión con dos pequeñas imágenes insertas en dos columnas de las tres en las que configuró el folio: en una de ellas se representó a sí mismo vestido de blanco en una cueva muy oscura en la que puede distinguirse la piedra roja brillante y otra en la que aparece una cabeza rubia (la que correspondería a «la cabeza humana ensangrentada en la corriente oscura»), el escarabajo y el sol rojo. En ninguna de las dos fue representado el anillado de serpientes, o al menos no es posible distinguirlo (Tav. 8a y Tav. 8b). El miedo inicial de entrar en la cueva se intensifica ante la visión del anillado de serpientes cuya cualidad consiste en cubrir el sol e instalar la oscuridad profunda. Miedo (*Angst*), horror (*Grausamkeit*), espanto (*Schrecken*) son conceptos diferentes y sinónimos para aludir al sentimiento que invade al visionario. La escena permite sólo una visión parcial de lo que más adelante se irá abriendo para convertirse en uno de los acontecimientos fundamentales del *Libro*: el asesinato del héroe identificado con Siegfried cuyo asesino es naturalmente el propio yo de Jung, y que le ocupa en el capítulo VII. En el capítulo V hay un pasaje añadido en otoño de 1914, justamente cuando tuvieron lugar las batallas del Marne y la primera batalla de Flandes. En el pasaje se retoma el tema de las serpientes:

Todos vosotros participáis del asesinato. En vosotros estará lo renacido, y saldrá el sol de la profundidad, y mil serpientes se desarrollarán desde vuestra materia muerta y caerán sobre el sol para asfixiarlo.

²⁹ Lo indica Shamdasani en nota, p. 236.

Vuestra sangre correrá hacia allí. Esto es lo que los pueblos presentan en los días actuales en actos inolvidables, los cuales son inscritos con sangre en libros inolvidables para la memoria eterna.³⁰

Desde el principio del conflicto en 1914, Aby Warburg creó un archivo considerable a base de recortes de periódicos, miles de artículos, y dibujos propios en los que trazaba las posiciones estratégicas, las líneas del frente. Georges Didi-Huberman reproduce en su libro un dibujo en el que Warburg representó en tinta negra la línea de frente de los combates francoalemanes. El dibujo está fechado el 26 de octubre de 1914. Las líneas de las trincheras están trazadas como 'esquizos', «ces 'schizes' pratiquées dans la terre d'Europe pour engouffrir des hommes par millions»³¹ muy semejantes a los que luego se encuentran en las páginas del diario de Warburg durante el período álgido de su enfermedad, entre 1918-1924: más de 7000 páginas cubiertas de una escritura nerviosa, una auténtica 'esquizografía' en lenguaje lacaniano.³² Es este gran exégeta de Warburg quien ha considerado que el enjambre de serpientes (*amas de serpents*) constituyó para él un 'organismo enigmático' (*rätselhaftes Organismus*) que jamás dejó de encontrar en su camino.³³ Se trata del montón de serpientes que por ejemplo fue reproducido en uno de los libros del reverendo Voth al que Warburg conoció personalmente en su viaje a Oraibi y cuyos libros utilizó en su conferencia del *Ritual* (Tav. 9). Sostiene Didi-Huberman que «chaque objet de l'histoire de l'art fut probablement regardé par Warburg comme un complexe –fascinant et redoutable – amas de serpents mouvants».³⁴

El mundo visionario de Carl Gustav Jung apareció muy pronto poblado de figuras dando entrada a escenas dramáticas en las

³⁰ Edición citada, p. 238.

³¹ G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, p. 368; el dibujo está en la p. 369.

³² Ivi, p. 376.

³³ Ivi, p. 273.

³⁴ *Ibidem*.

que tienen lugar diálogos entre los distintos personajes y el yo de Jung. Así sucede por vez primera en *el Libro rojo* en el capítulo IX del *Liber primus* titulado *Mysterium. Encuentro*. El inicio de esta fantasía comienza de este modo:

En la noche en que reflexioné acerca de la esencia de Dios, me percaté de una imagen: yacía en una oscura profundidad. Un anciano estaba parado frente a mí. Lucía como uno de los viejos profetas. A sus pies yacía una serpiente negra. A una cierta distancia vi una casa construida sobre columnas. Una muchacha bella sale de la puerta. Camina insegura y veo que es ciega. El anciano me hace señas y yo lo sigo hacia la casa a los pies de un alto peñasco. Detrás de nosotros se arrastra la serpiente. En el interior de la casa reina la oscuridad. Estamos en una sala alta con paredes destellantes. En el fondo hay una piedra color agua clara. En cuanto miro en su reflejo se me aparece la imagen de Eva, el árbol y la serpiente.³⁵

La escena fue representada en el folio V (v): estamos ante una especie de valle en medio de la oscuridad donde se encuentra el yo de Jung vestido de blanco frente a dos personajes, un hombre de cabellos blancos y una mujer vestida de rojo. Entre ambos puede distinguirse a una serpiente que reptaba por el suelo y a la derecha al fondo una casa. La escena está enmarcada por líneas sinuosas y enroscadas a modo de serpientes (Tav. 10). La escena visionaria es contrastada con la escena bíblica del Paraíso, reflejada en la piedra. Aquí los personajes reciben los nombres de Elías y Salomé, que es presentada como la hija del profeta. Los nombres de los personajes remiten a figuras bíblicas del Antiguo y del Nuevo Testamento. Elías aparece por vez primera en Reyes I, 17 y Jung lo interpretó como un «arquetipo viviente», representante del inconsciente colectivo y del sí mismo. Salomé fue hija de Herodías y la hijastra del rey Herodes. Mateo 14 y Marcos 15 cuentan como Salomé bailó para Herodes y como premio a su danza le pidió la cabeza de Juan Bautista que se encontraba en prisión.³⁶ Dejando de lado, la fascina-

³⁵ *El Libro rojo*, p. 245.

³⁶ Ivi, notas de Shamdasani al texto p. 245.

ción generalizada que ejerció la figura de Salomé en artistas y escritores a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, interesa ahora el paralelismo que encuentra la Salomé del *Libro rojo* con la figura de la ninfa en las pasiones y obsesiones de Aby Warburg. Con todo, ahora ya no se trata de una imagen estática, sino de una imagen en movimiento, adoptando rostros diversos y antitéticos, protagonista de una historia que Carl Gustav Jung nos cuenta, al menos en una de sus versiones. Alcanzamos aquí el punto culminante de este ensayo comparativo, en este punto creo posible sostener que la semejanza de las imágenes, en este caso, mentales, textuales y plásticas, nos conducirán a una semejante experiencia del símbolo por parte de Jung y Warburg, y con ello a un mismo encuentro de verdad. A la descripción de la escena del encuentro con Elías y Salomé, sigue la conversación del yo de Jung con ambos. Salomé le ofrece su amor. Más adelante, cambia el estilo para dar entrada a la voz del Jung intérprete de su propia visión:

Además de Elías y Salomé encuentro a la serpiente como tercer principio. Ella es un principio extraño entre ambos principios, a pesar de que está enlazada con ambos. La serpiente me enseña la diferencia de esencia absoluta de ambos principios en mí. Si llevo mi vida desde el prepensar al placer, entonces veo primero la intimidante serpiente venenosa. Si llevo mi sentir desde el placer al prepensar, entonces siento primero la fría serpiente cruel. La serpiente es la esencia terrenal del hombre, de la cual no es consciente. Su especie varía según el país y el pueblo, pues ella es lo secreto que fluye para él desde la madre tierra nutricia.³⁷

En este pasaje citado se dibuja el movimiento sinuoso de la serpiente en zigzag, del que Jung extrae la siguiente enseñanza:

El camino de la vida se enrosca igual que la serpiente de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, del pensar al placer y del placer al pensar. Por lo tanto, la serpiente es, por cierto, un antagonista y un

³⁷ Ivi, p. 247.

símbolo de la enemistad, pero también un sabio puente que une derecha e izquierda mediante el anhelo tal como lo necesita nuestra vida.³⁸

En esta situación en la que ha colocado a la serpiente entre el pre pensar o pensar y el placer, Jung se percató de que «Un pensante le temería a Salomé, pues ella quiere su cabeza, especialmente si es un santo. Que un pensante no se transforme en santo, si no cae su cabeza».³⁹ Y unas líneas más abajo: «Por lo tanto, la serpiente yace entre el pensante y el sentimental. Son uno para otro veneno y cura reciprocamente».⁴⁰ Se ha comprendido así la ambivalencia de la serpiente, venenosa y curativa, multiforme y transformable como la propia alma. En *El ritual de la serpiente*, la imagen del Laocoonte se encuentra seguida del dios Asclepio: «Asclepio, dios griego de la salud, tiene como símbolo una serpiente que enrolla su bastón. / [...] / Y este sublime y ecuánime dios de las almas difuntas tiene sus raíces en el mundo subterráneo, en el que vive la serpiente. Es adorado en origen como serpiente».⁴¹ (Tav. 11)

Si nos detenemos ahora en el discurso visual del *Libro rojo* y prescindimos del texto, asistiremos al proceso de metamorfosis de la serpiente: la serpiente erguida y coronada saliendo de la cratera inaugura el *Libro* en el folio 1 (fechado en 1915) para repetirse en la página 37 del *Liber secundus*, imagen que vemos con variantes en la página 45, en que la serpiente sale del huevo y está coronada por una estrella, la que anuncia al dios venidero desde el primer folio (Tav. 12b y Tav. 12c). Una representación más ornamental o geométrica se repite en las espirales en las páginas 37 y 40, y en los enroscamientos de las iniciales (p. 46) (Tav. 13a y Tav. 13b). Estas imágenes contrastan con su representación figurativa y terrible en la página 54, donde aparece en todo su carácter tónico vomitando los frutos de la tierra (Tav.

³⁸ Ivi, p. 247.

³⁹ Ivi, p. 248.

⁴⁰ Ivi, p. 248.

⁴¹ A. Warburg, *El ritual*, p. 51.

14). En el capítulo XI continúa la historia del yo de Jung con Elías, Salomé y la serpiente, y la visión o el sueño muestra el combate de la serpiente blanca con la serpiente negra que se repliega mostrando la parte delantera de su cuerpo de color blanco. En las páginas 109 y 111 aparece una serpiente cuyo cuerpo es de ambos colores, negro y blanco (Tav. 15a y Tav. 15b). La imagen de la página 109 muestra un fondo en azules y dorados en que se adivina una figura como de un guerrero que dirige una lanza como un rayo al corazón mismo de un personaje en rojo y negro en torno a cuyos pies yace la serpiente blanca y negra. La imagen tiene un título que dice: «Este hombre material se elevó demasiado en el mundo espiritual, pero allí el espíritu le atravesó el corazón con rayo dorado. Cayó encantado y se desvaneció. La serpiente que es el mal, no pudo permanecer en el mundo del espíritu». El título de la página 111 en que aparece la misma serpiente, pero sola, dice: «La serpiente cayó muerta en la tierra. Y eso fue el cordón umbilical de un nuevo nacimiento». En el *Libro negro*, registro del 27 de enero de 1922, el alma de Jung se refiere a estas dos imágenes y dice que «Veo en esta nube a la izquierda arriba una raya luminosa amarilla con la forma irregular de un rayo... Bajo la nube veo yacer una serpiente negra muerta y el rayo metido en su cabeza como una lanza [...]».⁴² El rayo y la serpiente se combinan aquí de un modo diferente a como lo hacen en el ritual de la serpiente de Oraibi, en que la serpiente es identificada con el rayo y toda su manipulación tiene como finalidad mágica desencadenar la lluvia que acabe con la sequía de la tierra en el mes de agosto⁴³ (Tav. 16a y Tav. 16b), pero ello no obedece más que a la vida propia del mito que se

⁴² *El Libro rojo*, p. 299.

⁴³ *El ritual de la serpiente*, p. 14 y ss. Al referirse a los dibujos del indio Cleo Jurino que visitó a Warburg en su Hotel de Santa Fe, Warburg comentó: «A través de estas pinturas, el indio creyente evoca la benéfica tormenta aplicando sus prácticas mágicas (de las cuales para nosotros, la más sorprendente es la que se realiza con serpientes vivas), porque –como vimos en los dibujos de Jurino– existe una conexión mágica-casual entre la silueta de la serpiente y el relámpago», p. 20.

fundamenta en la variante. No es posible agotar aquí todas las fantasías de la serpiente en *El Libro rojo*. El *Liber primus* concluye con imágenes muy poderosas de la crucifixión en que el yo de Jung se ve a sí mismo como el leontocéfalo del culto mitraico, con «el cuerpo estrecha y atrozmente enroscado por la serpiente» mientras Salomé se inclina a sus pies envolviéndolos con sus cabellos negros. De pronto, la serpiente cae y queda abatida en el suelo, mientras él camina sobre ella.⁴⁴ *El Libro rojo* adopta la estructura de una espiral (como la serpiente misma), de modo que los sucesos narrados en el *Liber primus* se repiten en el *secundus* o en *Escurtinius* (el tercero), aunque nunca de igual modo. Volvemos pues a encontrarnos con Elías y Salomé, o con otro par contrastante y semejante que son Filemón y Baucis. En el último encuentro con Salomé, ya no está la serpiente y el yo de Jung afirma haberse apropiado de ella. Dice: «Sé dónde está tu serpiente. Yo la tengo. La sacamos del inframundo. Ella me da dureza, sabiduría y poder mágico».⁴⁵ En la página siguiente se cuenta que la serpiente se transformó en un pequeño pájaro blanco que se elevó hacia las nubes donde desapareció. Pájaro y serpiente fueron objeto de representación ya en el folio II del Libro rojo, en las iniciales D y S respectivamente (Tav. 17a y Tav. 17b). De toda esta compleja dramaturgia del alma quiero destacar dos elementos: la bella Salomé, descrita en la p. 248 como la «cortadora de cabezas» (*denn sie will sein Kopf*, fol. VI) y la serpiente. Son estos dos elementos los que encontramos en la obra warburgiana con elaboraciones que completan eficazmente las fantasías de Jung.

Desde 1895 Aby Warburg imaginó la posibilidad de escribir una monografía sobre la ninfa en colaboración con su amigo André Jolles con quien mantuvo una correspondencia en la que se ponía de manifiesto la fascinación de ambos por una figura que con una gracia insuperable está entrando en la habitación

⁴⁴ *El Libro rojo*, p. 253.

⁴⁵ *Ivi*, p. 406.

donde acaba de nacer Juan Bautista en la capilla Tornabuoni de santa Maria Novella de Florencia.⁴⁶ Frente al estatismo de todos los demás personajes esta sirvienta casi parece volar y un viento que sólo ella recibe abomba sus vestiduras, hechas de suaves y delicadas telas adheridas a su cuerpo transparentando sus formas. Bajo el término de ninfa Warburg reunía, señala Georges Didi-Huberman, un número considerable de encarnaciones y de personajes posibles. Dicho de otro modo, la ninfa era la heroína impersonal de la *Pathosformel* danzante y femenina. La definía como una «estilización de una energía concreta» (*Stilisierung der Energie*) o «figura de exuberancia vital» (*lebensvolle Gestalten*), tanto mujer como diosa que podía recorrer figuras como la Venus terrestre y celeste, la bailarina, Diana, la sirvienta, Victoria, pero también podía reconocerse en ella a la Judith castradora o ángel femenino, como puede verse en los plafones 46 y 47 del *Atlas Mnemosyne*.⁴⁷ Mientras en el plafón 46 (Tav. 18), presidida por la pintura de Ghirlandaio, Warburg despliega por un lado la figura materna con el niño, por el otro se ocupa de atender a la cesta de frutas sobre la cabeza que lleva la sirvienta a partir de otras canéforas en dibujos de la época y posteriores. El plafón siguiente (Tav. 19), en cambio, se ocupa de mostrar pinturas de Botticelli en que Judith sale de la tienda de Holofernes llevando la cabeza recién cortada como si se tratara del cesto de frutas. En la parte izquierda de la plancha dispone a las figuras de Tobias y el ángel cuyo gesto y forma de caminar se parecen a los de la ninfa. Si bien la ninfa de Ghirlandaio no tiene nada de orgiaca, Warburg comprendió que formaba parte de lo que en la visión del mundo de un Savonarola constituía «la

⁴⁶ *Ninfa fiorentina* (1900), Londres, Warburg Institute Archive, III, 118.1 (pp. 161, 256, 265, 315, 340-343, 355, 494), cit. por G. Didi-Huberman, *Índice bibliográfico*, en *L'Image survivante*, p. 518, con reproducción de la portada del manuscrito en la p. 341, en la que puede verse el detalle de la ninfa del fresco de Ghirlandaio. La correspondencia Jolles-Warburg permanece inédita.

⁴⁷ G. Didi Huberman, *L'Image survivante*, pp. 258, 265, 256; A. Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, avec un essai de R. Recht, Les presses du réel, Paris 2012.

insolente vanidad cuya imagen no podía ser tolerada en la iglesia». ⁴⁸ Didi-Huberman no dejó de relacionar la ninfa warburgiana con la Gradiva que colgaba en el despacho de Freud en Viena. ⁴⁹

3. En su tesis sobre Botticelli Aby Warburg se refiere a un pasaje del *Liber de pictura* de Alberti como testimonio de la tendencia impuesta en el primer tercio del siglo XV de «fijar los movimientos efímeros de los cabellos y de la vestimenta». ⁵⁰ De la reproducción completa del pasaje que se encuentra en el estudio de Warburg, citaré sólo unas líneas:

Diletano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi e vesti vedere qualche movimento. Quanto certo ad me piace ne' capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi, e ondeggin in aria simile alla fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra gli altri, parte crescendo in quà et parte in là. Così i rami ora in alto si torcano, ora in giù, ora in fuori, ora in dentro, parte si contorcano come funi. ⁵¹

⁴⁸ A. Warburg, *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance* [1914] (*La entrada del ideal del estilo antiguo en la pintura del Renacimiento temprano*), en *Essais florentins*, p. 237.

⁴⁹ G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, pp. 344ss.

⁵⁰ A. Warburg, *Sandro Botticellis Geburt des Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen der Antike in der italienischen Frührenaissance* [1893] (*El Nacimiento de Venus y La Primavera de Sandro Botticelli. Una investigación acerca de las representaciones de la Antigüedad en el Renacimiento temprano italiano*), en *Essais florentins*, pp. 47-100.

⁵¹ Citado en italiano en la versión original: A. Warburg, *Ausgewählte Schriften*, p. 7. Algo distinto es el texto fijado en la edición crítica: [3] Diletano ne i capelli, ne i crini, ne' rami, frondi e veste vedere qualche movimento. [4] Quanto certo a me, piace ne i capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi e ondeggin in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescendo in qua e parte in là. [5] Così i rami ora in alto si torcano, ora in giù, ora in fuori, ora in dentro, parte si contorcano come funi. Paragrafo 21, p. 286 en L.B. Alberti, *De Pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Edizioni Polistampa, Firenze 2011 (Edizione nazionale delle opere di Leon Battista Alberti).

Warburg comenta justamente estas líneas y reconstruye el proceso de la mirada de Alberti en la que fantasía y reflexión (*Phantasie und Reflexion*) han coexistido en partes iguales: en primer lugar, alude al gozo (*freut es ihn*) de ver cabellos y vestimenta fuertemente agitados, en segundo lugar, entiende que al gozo sigue el acto fantástico, consistente en ver los cabellos como serpientes, llamas o ramas de un árbol. Especifica que las transformaciones del objeto de la visión suceden en «el acceso-rio desprovisto de una vida orgánica» (*dem willentosen Beiwerk organisches Leben*, es decir, los cabellos). La fantasía viene entonces a dotar de vida aquello que era inerte y a ella corresponde la asociación de elementos diferentes unidos sin embargo por el mismo ritmo: cabellos/serpientes/llamas/ramas de un árbol.⁵² Atento lector de Alberti, Warburg está reconociendo en el gran artista del Quattrocento su propio modo de mirar, análogo y simbólico, tal y como se manifestará en su obra cumbre, el *Atlas Mnemosyne*. Pero sobre todo en su glosa se advierte la posibilidad imaginativa de ver el mundo a través de la serpiente. Desde la herencia romántica de un Novalis cuyo Heinrich de Ofterdingen había teñido el mundo de azul, cabe comprender que la visión de la serpiente se impuso en las miradas tanto de Aby Warburg como de Carl Gustav Jung en periodos críticos de su vida anímica. A través de la visión de la serpiente comprendieron la polivalencia significativa del símbolo, gracias a la multiplicidad de sus posturas que remiten a significados distintos y opuestos: de la serpiente erguida y coronada (ésta sólo en Jung) al enjambre o anillado de serpientes, o la tensión irresoluta que muestra el Laocoonte o la imagen 71 del *Libro rojo*, las espirales o enroscamientos, para incluso abandonar su forma propia animando los cabellos, o las siluetas de las figuras femeninas, las de las ninfas warburgianas o la de la Salomé junguiana. La gran enseñanza que les proporcionó la visión de la serpiente fue la

⁵² A. Warburg, *Ausgewählte*, p. 20.

comprensión de la polaridad⁵³ simbólica, es decir, la coexistencia de los contrarios u opuestos en una misma imagen. Una cuestión capital consistiría en determinar si alcanzaron el 'punto sublime' del que habló André Breton en el Segundo Manifiesto del Surrealismo: mientras el enjambre o anillado de serpientes nos coloca irremediablemente en una tensión irresoluta, en cambio, la espiral en torno a un centro abre el camino de la conciliación. En cualquier caso, tanto Aby Warburg como Carl Gustav Jung vieron a la serpiente, mejor dicho, sobre todo vieron al símbolo de la serpiente. Probablemente fue la visión lo que supuso su curación, cumpliéndose así lo que nos dice el pasaje bíblico acerca de la serpiente de bronce:

El pueblo fue a pedirle a Moisés que rogara a Dios que les quitara las serpientes. "Y dijo Yahveh a Moisés: "Hazte un Abrasador y ponlo sobre un mástil. Todo el que haya sido mordido y lo mire, vivirá." Hizo Moisés una serpiente de bronce y la puso en un mástil. Y si una serpiente mordía a un hombre y éste miraba la serpiente de bronce, quedaba con vida.

Números 21

⁵³ El concepto de 'polaridad' empleado por Warburg procede de Goethe (*Teoría de la naturaleza*): por ejemplo en su retrato psicológico de Francesco Sassetti lo describe como «un estado de oscilación [*Schwingungszustandes*] entre dos polos» (p. 149) (se refiere en esencia a la coexistencia de una visión pagana del mundo y la cristiana medieval), y habla de la posibilidad de comprenderlo como una «polaridad orgánica del vasto campo espiritual de un hombre cultivado del principio del Renacimiento» *als organische Polarität der weiten Schwingungsfähigkeit eines gebildeten Frührenaissancemenschen*, (p. 154): *Francesco Sassetti letzwillige Verfügung* [1907] (*La última voluntad de Francesco Sassetti*), en A. Warburg, *Ausgewählte*, pp. 136-164; cfr. *Essais florentins*, pp. 167-196. En Jung el concepto fundamental es 'opuestos' (*Gegensätze*): «La vida psíquica está basada, según Jung, en la polaridad; se compone de muchos pares de opuestos»; cfr. Cl. Alarco von Perfall, *Diccionario de la psicología de C.G. Jung*, USMP, Lima 2011, p. 235.

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* [articolo en línea], «452ºF. 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*, Helsinki, 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 esgrimían en abundancia».⁶ Rinvio 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, orami 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 «movimiento 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, «asi, integro, 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 Paisajes», 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 inaccessible
(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 funzionali 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 *Elegia 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 (curado 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 «camino formales» del poeta barcellonense, 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 imaginaria*, 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 «rio» 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 *factio* 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, «Si, 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 ciriotiana. 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 místico 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 "tabemera" Siduri, subito dopo Susana riappare annullando ogni distinzione tra il presente e il passato, confluenti entrambi in un'unica dimensione mitico-leggendaria: «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 riflesso 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 consonanziale 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 Gióngora*, «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-Tsé)

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 seguo il testo della prima edizione Helikón, Barcelona 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. En efecto, la cortina, a mi lado, en la ventana, en la ventana muerta, leve oscila.	35
Oscila, sí, recuerdo; es un recuerdo. Había una gran sala abandonada, una sala perdida entre la niebla de pálidas cortinas como esta, mujeres que llevaban en el pelo suaves flores doradas o amarillas.	40
Niebla, niebla. Aquí estoy, en un bar, bebiendo vino.	45
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 si presenta.	25
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; tenda di fil di ferro e di bambù.	30
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. E infatti, la tenda, accanto a me, nella finestra, nella finestra morta, oscilla appena.	35
Oscilla, sì, ricordo; è un ricordo. C'era una grande sala abbandonata, 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.	40
Me ne sto qui, in un bar, a bere vino.	45
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

Si, 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, como otras tantas tardes, un recuerdo.	90
Un recuerdo de amor, constantemente, constantemente asido a mi memoria. La imagen repetida del cabello, la luz de las estrellas en sus muslos, la luz de las miradas, el silencio debajo de su voz grave y lejana. Da lo mismo.	95
Susana sonreía. Niebla, niebla. Susana en el cristal de horizonte, Susana en la gran sala abandonada, Susana con sus flores amarillas, sonreía.	100
Ni música de jazz se oye a lo lejos. Como otras tantas tardes, un silencio, un silencio infinito me circunda. Aquí estoy, en un bar, bebiendo vino.	105
No sé qué me sucede; es un recuerdo, es una soledad, es un sollozo perdido donde el río de la niebla escarba con la muerte hacia los ojos, sube como el amor hasta los labios, como otras tantas tardes.	110
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. Me ne sto qui, in un bar, a bere vino.	105
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, 145
niebla sobre los árboles de en torno
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, 145
nebbia sopra gli alberi lì intorno
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
como un total acceso a la presencia,
con su beso final y agonizante.
Da lo mismo. 150

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

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,
como otras tantas tardes. Niebla, niebla. 165

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

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

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
come un totale accesso alla presenza,
col suo ultimo bacio agonizzante.
Fa lo stesso. 150

Lo stesso fa la nebbia o i suoi occhi,
quegli occhi suoi di ombra e prigionia,
lo stesso fa l'amore o quella tenda.
Si chiamava Susanna. 155
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; 195
la cortina, a mi lado, en la ventana
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.

ANNA DOLFI

ARAGON E I VERSI IN RIMA DI *ABSENT DE PARIS**

La verità storica scompare davanti alla creazione poetica [...]. I miti restituiti a se stessi hanno la forza non solo di far sognare, ma di fare agire, di dare alla nostra azione e alle nostre fantasie coesione, unità [...] reincarnazione della leggenda nella storia.

Luis Aragon, *Dell'esattezza storica in poesia*.

L'antica storia di Francia, a partire dal Medioevo, ripercorsa evocandone miti, personaggi, leggende, e il desiderio di lotta in difesa di un paese occupato, assieme alla commozione e nostalgia per Parigi, capitale perduta, sono al centro di *En étrange pays dans mon pays lui-même*. Pubblicata nel 1945 a riunire due libri usciti in tempi difficili (*En français dans le texte* [1943], *Brocéliande* [1942]), quella raccolta era preceduta da un testo teorico dedicato a *De l'exactitude historique en poésie* nel quale Aragon rivendicava il diritto alla libertà poetica (di conseguenza alla variazione/infedeltà imposta ai racconti del passato dalle necessità della rima) e difendeva l'adesione 'affettiva' – nonostante il suo ben noto laicismo – ai grandi momenti e alle grandi forze che avevano contribuito all'unità del paese e alla costruzione della sua identità (di qui i frequenti riferimenti alla religione cristiana).

È da *En français dans le texte* che proviene *Absent de Paris* (apparso per la prima volta su «Poésie» nel maggio-giugno 1942), di cui qui offriamo una versione che, secondo il destino

* I testi di Aragon appaiono qui nella traduzione di Anna Dolfi.

delle traduzioni alle quali si aggiunge il tentativo di una personale ricerca, non può essere che impari e libera (sperando che il secondo aggettivo serva a mitigare almeno un poco la fatale severità del primo).¹ Si tratta di uno dei testi più lunghi e articolati dell'Aragon di quegli anni. A muoverlo sono dei luoghi il cui solo nome basta a destare, accanto a frammenti di vita recente, storie lontane, che riconducono al Rinascimento, al Medioevo e ai suoi cantastorie, ad amori cortesi e a delitti. Così i tempi si intrecciano, e il passato e il presente finiscono per trascorrere l'uno sull'altro, come in dissolvenza, tra i balli domenicali al Bois de Boulogne, vicino all'ippodromo di Longchamp, in un luogo, il Prè-Catelan, nei cui pressi avvenne la tragica morte di Arnaud de Catelan (il trovatore destinato alla corte dei Conti di Provenza per volere di re Filippo il Bello, che gli aveva fornito, per attraversare la selva di Rouvray, una scorta che gli fu fatale), e la foresta del Maine, dove la D.L.M. (la Divisione Meccanica Leggera alla quale apparteneva lo stesso poeta) fece un tentativo di resistenza all'invasione tedesca. Proprio lì vicino, sulla strada per Le Mans, si era manifestata per la prima volta la follia di

¹ Giacché il tentativo è stato quello di salvare il metro, se non sempre la rima, forzando la diversa misura della lingua italiana al ritmo dell'alexandrino, prediletto da Aragon, assieme al *décasyllabe*, per dare alla poesia di quegli anni un tono assieme epico e popolare. Versioni di altri testi di Aragon, non a caso estratti prevalentemente dalle raccolte del periodo di occupazione, abbiamo avuto occasione di offrire in *François-La-Colère (Luis Aragon). Le musée Grévin*, a cura di A. Dolfi, trad. di A. Dolfi, in «In forma di parole» / Esercizi di francese, I (1997), pp. 131-153; *Due testi di Aragon nella traduzione di Anna Dolfi*, in F. Cappelletti, A. Carboni Baiardi, V. Curzi, C. Prete (cur.), *Le due muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, Il lavoro editoriale, Ancona 2012, pp. 170-177; *Quattro testi di resistenza di Luis Aragon nella traduzione di Anna Dolfi*, in "Tutto il lume de la spera nostra", *Studi per Marco Ariani*, Salerno Editrice, Roma 2018, pp. 499-506; *Sei armoniche per Aragon. Versione di Anna Dolfi*, in *I Deipnosofisti Lincei. Omaggio a Maurizio Vitale*, Antenore, Padova 2019, pp. 159-173. In verso libero, come per altro nell'originale, le traduzioni di testi poetici prelevati invece da un libro più tardo, del '59: *Elsa* (cfr. *Politico da Aragon. Traduzione di Anna Dolfi*, in *Per le nozze di corallo (1955-1990) di Enzo Esposito e City Mauro*, Longo, Ravenna 1990, pp. 17-30).

Carlo VI (il Re Bene-Amato, il Re Folle), che Aragon immagina intento a giocare a carte un paese, una città alla quale il nostro poeta era legato da un lancinante ricordo, mentre si trovava lontano, nel forzato esilio nel Sud della Francia.

Nostro riferimento, per il testo francese, anche per le puntuali notizie che l'accompagnano, è stata la bella e ricca edizione delle *Œuvres poétiques complètes* di Aragon pubblicata nel 2007 nella «Bibliothèque de la Pléiade» da Olivier Barbarant (che, per l'avvertenza e le note a *En étrange pays dans mon pays lui-même*, si è giovato della collaborazione di Marie-Thérèse Eychart).

Absent de Paris

I

Souviens-toi La senteur des magnolias blancs Te parlait le langage amoureux des Tropiques Dans le chemin de la Photographie-Hippique Le soir se faisait tendre à la Croix-Catelan	
Ce n'est qu'un lieu de valse où l'été s'abandonne Mais qu'une ombrelle donne à l'ombre ses bras nus C'est assez d'un soupir ouvert sur l'inconnu Et la Madone noire un autre chant fredonne	5
Dans la chaleur tombée avec le jour défunt Les bouches ont toujours un air de la blessure Leur morsure a le goût de sang des pommes sures Un songe de la mort tourne au cœur des parfums	10
Il meurt d'avoir vanté ces parfums qu'il apporte Celui dont le fantôme erre au fond de la nuit Et Philippe-le-Bel regarde avec ennui Arnauld de Catelan tué par son escorte	15
Comme elle va pleurer Madame de Savoie Odorant messenger qui venait de Provence J'avais tremblé pour toi comme si par avance Je savais que jamais je n'entendrais ta voix	20
On disait qu'elle était si belle et déchirante Qu'une fois qu'on l'avait par malheur entendue On en oubliait Dieu le temps et l'étendue Les reines l'écoutaient aux rois indifférentes	
Beaux assassins vous avez fait là du joli Fallait-il qu'un de vous de lui-même vous vende Qui fut au bal danser ruisselant de lavande Et laissa dans son lit l'odeur du néroli	25
Ignorant aujourd'hui N'était cette croix blanche Qui saurait maintenant où ce poète git Que le roi fut ému Que l'herbe fut rougie Et le doux rossignol mis entre quatre planches	30

Assente da Parigi

I

Ricordati Il profumo bianco delle magnolie Ti parlava dei Tropici il linguaggio amoroso Sul sentier che alle foto affida le memorie Alla Croix-Catelan dolce scendea la sera	
È un luogo dove al valzer l'estate s'abbandona Ma basta un parasole che dia ombra al suo braccio Che s'affaccia un sospiro aperto sull'ignoto E la Madonna nera intona un altro canto	5
Nel caldo ormai caduto con il giorno defunto Le bocche rassomigliano a un'aperta ferita Il loro morso ha un aspro gusto di sangue e mele Ed un sogno di morte sta dentro quell'essenza	10
Muore perché ha vantato i profumi che porta Quel fantasma che ormai vaga dentro la notte Filippo il Bello intanto ecco che male inghiotte Armauld de Catelan ucciso dalla scorta	15
Come lo piangerà Beatrice di Savoia Il messo profumato venuto di Provenza Per te avevo tremato per paura che muoia Tua voce ancora prima sentita in dissolvenza	20
Si diceva che era così bella e straziante Che una volta che s'era per disgrazia sentita Ecco che si scordava Dio il tempo ed il suo dono Regine l'ascoltavano indifferenti al trono	
Bella cosa assassini bravi che avete fatto Ci voleva tra voi uno per vendicarlo Ballerino in quel ballo intriso di lavanda Che lasciò nel suo letto l'odore dell'arancia	25
Ignorato Non fosse per questa croce bianca Chi saprebbe oramai dove sta quel poeta Il re ne fu commosso Come fu rossa l'erba Ed il dolce usignolo messo tra quattro assi	30

Ce n'est pas qu'un chanteur que Paris oublia Les drames plus récents l'embaument d'autre essence Ces morts-là voyez-vous ressemblent aux naissances Et parfument la nuit d'autres magnolias	35
II	
Dans l'étrange Paris de Philippe-le-Bel Le Roi même faisait de la fausse monnaie On entendait les loups près du Louvre et ce n'est Qu'au galop qu'on fuyait les hommes de gabelle	
Il me semble parfois qu'il n'est rien de changé On se découvre encore au passage des reines Quand les seigneurs s'en vont chasser dans la varenne Autre est l'émerillon comme autre est le danger	5
Mais le peuple ressemble au peuple Ses haillons Ressemblent aux haillons de la vieille misère Comme au désert ressemble toujours le désert Et la bouche a toujours la forme du bâillon	10
Le siècle a son éclat qui se lit aux dorures Le nom des rois s'écrit au pli de leur manteau Pour le cœur poignardé qu'importe le couteau Le linceul est le même à tous ceux qui moururent	15
L'éternité renaît aux yeux agonisant Les arbres foudroyés qui peut en dire l'âge Qui peut dire la date atroce de l'orage Sur la fosse commune il n'est pas de gisants	20
La mort et non l'amour est l'unique domaine Où l'homme se démasque et se découvre enfin Les traits décomposés d'un enfant qui a faim La mort et non l'amour nous rend la face humaine	
Regarde-toi mon frère anonyme et sanglant La mort et non l'amour soit notre Véronique Son linge gardera notre image panique À ce portrait divin nous voici ressemblants	25
Les beaux invariants des passions vulgaires Marquent notre visage à l'instant du trépas Regarde-toi mon frère et ne sanglote pas	30

È ben più di un cantore che Parigi ha scordato
Drammi ben più recenti gli danno altra fragranza
Quei morti là alle nascite vedete han somiglianza
Profumano la notte di ben altre magnolie

35

II

Nella strana Parigi di re Filippo il Bello
Che mutava lui stesso di monete la posta
Si sentivano i lupi presso al Louvre e non era
Che al galoppo la fuga da quelli dell'imposta

Mi pare qualche volta che niente sia cambiato
Ancora ci si scopre se passa la regina
Quando i signori vanno in riserva alla caccia
Sono ben altre le armi ben altra la minaccia

5

Ciò nonostante il popolo sempre si rassomiglia
I suoi stracci son quelli della vecchia miseria
Così come il deserto al deserto somiglia
Del bavaglio la bocca fa la propria materia

10

Lo splendore del secol si legge in dorature
Ed il nome dei re è iscritto sul mantello
Al cuore pugnalato non importa il coltello
Perché ai morenti sempre è identico il sudario

15

L'eternità rinasce agli occhi dei morenti
Degli alberi schiantati chi mai conosce gli anni
E la data chi sa dell'atroce tormenta
Non ci sono mai statue sulle fosse comuni

20

La morte e non l'amore è l'unico terreno
Dove l'uomo si smaschera ed infine rivela
I tratti decomposti d'un bambino affamato
La morte e non l'amore ci rende il volto umano

Guardati fratel mio ferito e senza nome
La nostra sia Veronica di morte e non d'amore
Custodirà il lenzuolo il panico dei volti
Che sono col divino volto infine coinvolti

25

Le più belle invarianti di volgari passioni
Segnano il nostro viso nell'ora del trapasso
Bada bene fratello attento evita il pianto

30

C'est toi pourtant c'est toi qui pérís à la guerre

Et toi qui disparus Le ciel sait où tu es
Un autre encore un autre Écartez ce calice
Mes amis mes amis tombés dans les supplices 35
Vous avez fatigué le bourreau de tuer

Il avait conservé le geste séculaire
Qui fait choir une tête et trembler l'échafaud
Les condamnés pliaient la nuque comme il faut
C'était un bon bourreau qui tuait sans colère 40

C'était un bon bourreau qui perdit son latin
Vous proclamiez tout haut le grand espoir du monde
Confessez-le mon fils la terre n'est pas ronde
Mais votre chant montait dans le petit matin 45

Votre Dies iræ semblait incendiaire
C'est vers l'an treize cent que ceci se passait
Au psaume très ancien s'ajoutent des versets
Sur les lèvres de feu de nos héros d'hier

On entendait les loups près du Louvre et ce n'est
Qu'au galop qu'on fuyait les hommes de gabelle 50
Dans l'étrange Paris de Philippe-le-Bel
Le Roi même faisait de la fausse monnaie

III

Ce n'est qu'un lieu de valse où la lumière tente
Les papillons de nuit couleur de nos regrets
Et le Pré-Catelan nous verse feu secret
Ce faux jour de Champagne aux épaules chantantes

Orchestre où Vienne meurt dans le vent d'Hawai 5
Un ciel napolitain s'éteint aux airs des ranchs
Les grands yeux du passé qui brillent sous les branches
Bleuisent de porter ce loup de Chantilly

La musique se tait quand faiblissent les rimes
Dans l'ombre les bijoux font chuchoter les fées 10
Et le Bois de Boulogne à leur sein dégrafé
Laisse errer les doigts longs des tziganes du crime

Già che sei proprio tu che nella guerra muori

E tu che se scompari sa Il cielo dove vivi
 Un altro ancora un altro S'allontani quel calice
 Amici miei miei amici caduti nei martiri 35
 Che i boia che ci ammazzano avete indeboliti

Boia che ripetevano un gesto che respira
 Nel far cadere teste e tremare il patibolo
 Lor capi come d'uso i forzati piegavano 40
 Ai buoni giustizieri che agivano senz'ira

Eran boia benevoli e di grande iattanza
 Mentre voi gridavate del mondo la speranza
 Confessalo figliolo la terra non è tonda
 Ma il vostro canto lene nell'alba si diffonda

Il vostro Dies iræ appariva incendiario
 Era verso il trecento che questo succedeva 45
 Ad un remoto salmo s'aggiungono versetti
 Sulle labbra di fuoco dei nostri eroi di ieri

Si sentivano i lupi presso al Louvre e non era
 Che al galoppo la fuga da quelli dell'imposta 50
 Nella strana Parigi di re Filippo il Bello
 Che mutava lui stesso di monete la posta

III

Solo è un luogo di valzer dove la luce attira
 Le farfalle notturne colore del rimpianto
 E le Pré-Catelan versa un fuoco segreto
 Falso giorno di gioia per chi danza col canto

Orchestra dove Vienna muor col vento d'Hawai 5
 E un ciel napoletano spenge all'aria campestre
 Risplendono tra fronde gli sguardi del passato
 Fattisi blu a portare di Chanfilly le maschere

La musica si tace se scende il suon di rime
 I gioielli nell'ombra vezzeleggiano le fate 10
 Mentre il Bois de Boulogne sui lor seni slacciati
 Sopra balli colpevoli lascia errare le dita

La lune éveille au loin les hautes cheminées La ville dort tout près lassée énorme et noire Et la Seine au tournant de son lent promenoir Reçoit l'aveu des eaux que l'homme a machinées	15
Brindilles Souvenirs Ah tout ce qui s'accroche A la traîne qui suit nos pas dans les allées J'écoute dans mon cœur les gouttes étoilées Des cascades qui sont la mémoire des roches	20
Rien qui ne se prolonge en moi comme un sanglot Un dimanche à bécane ivre de grenadine Les fleurs d'acacia les boîtes de sardines Le long de la promenade du Bord de l'Eau	
Au-dessus de Saint-Cloud les lumières ont-elles Cette légèreté que leur donnaient vingt ans On n'imagine pas comme il faisait beau temps Poussières du passé Roses de Bagatelle	25
On voudrait que la vie ait la douceur d'un chant La douceur d'un amour la douceur d'un visage Ou la blancheur au moins que font au paysage Les tribunes du champ de courses de Longchamp	30
La vie Elle aura pris de routes singulières On dirait une noce avec de mirlions Mais le cocher se penche et demande Où va-t-on Qui répondrait Chacun songe à sa cavalière	35
La vie est après tout une longue agonie Qu'importe qu'on rumine aux ruelles du sort L'essentiel c'est qu'au bout du compte on s'endort Lorsque le jour déjà januit Gethsémani	40
Si tu pleures Jésus est-ce de ton calvaire Ne sais-tu pas que comme toi tous nous mourrons La passion la pire est celle des larrons Jamais ressuscités à ce triste univers	
Au pays du soupir peut-être songeais-tu A ceux qui sans pleurer ont connu la torture Et qui n'ont pas mêlé le ciel à l'aventure Qui n'auront ni vitrail ni palme ni statue	45

Anna Dolfi	439
Da lungi resta sveglia la luna sui camini Enorme lì vicino la città nera dorme Stanca e la Senna al giro lento dei suoi rigiri Le confessioni ascolta con l'acqua e le sue forme	15
Ramoscelli Ricordi Tutto quel che trascina Ah che ci segue i passi mentre andiamo per strade Ascolto dentro il cuore quelle gocce stellate Di cascate che sono memoria delle rocce	20
Non c'è niente che dentro non si prolunghi in pianto Un giorno di domenica ebbro di grenadina In bici con i fiori d'acacia e le sardine Lungo la passeggiata che costeggia la riva	25
Proprio sopra Saint-Claude non han forse le luci La leggerezza dolce dei lontani vent'anni Non si può immaginare com'era bello il tempo Polveri del passato di Bagatelle Rose	25
Si vorrebbe una vita con dolcezza di canto Dolcezza d'un amore e dolcezza d'un volto O con il bianco almeno che rendono al paesaggio Di Longchamps le tribune delle corse nel campo	30
La vita si avrà preso percorsi singolari Si direbbero nozze con musiche scadenti Il cocchiere inclinandosi domanda dove andiamo C'è chi risponderebbe che a ragazze pensiamo	35
La vita è dopo tutto una lunga agonia Che importa almanaccare le strade della sorte Ciò che conta è che infine tutti ci si addormenta Quando al giorno s'indora lentamente il Gethsémani	40
Se tu piangi Gesù è per il tuo calvario Non sai forse che tutti al par di te moriamo Che la passion più dura tocca infine ai ladroni Mai più risuscitati per il triste universo	45
Stavi pensando forse dei sospiri al paese A quei che senza piangere conobbero tortura Che non han mescolato il cielo all'avventura Che non avranno mai statue vetrate palme	45

Les morts qu'on ne distingue pas des autres gens Les morts de tous les jours dont nul ne sait le nom Ceux qui sont morts un jour d'avoir répondu non Les morts qu'on ne fait pas entrer dans la légende	50
Au pays du soupir où parmi les buissons À la fin fatigués s'endormaient les Apôtres Qui ne furent que des hommes comme les autres Et vous savez mon Dieu ce que les autres sont	55
IV	
Arnauld de Catelan tué par votre escorte Vous ne reverrez plus ce pays d'oliviers Et vous n'avez pas vu Paris dont vous rêviez Je me lamente ici mais c'est d'une autre sorte	
Vous dormez dans la terre où veille mon tourment Quand la nouvelle vint frapper au cœur la France Vous ne pouvez savoir quelle fut ma souffrance Dans l'école déserte au soir d'un bourg normand	5
Ô douleur qu'une larme à la fin ne délivre Je criai tous les mots que le délire crée Comme Jésus pleura j'aurais voulu pleurer Paris humilié j'enviais ne plus vivre	10
J'eus beau la supplier la mort n'a pas faibli Dans la forêt du Maine où je cherchais les chars Les chênes me voyant croyaient voir le Roi Charles Regrettait-il le Louvre au noir de sa folie	15
Son cheval a pris peur disaient les gens de cour Le Roi de France est fou disaient les médecins Et les poignards luisaient aux yeux des assassins Où court-il Où court-il On ne sait pas il court	20
Il court pour oublier le deuil et l'impuissance Isabeau qu'il aime que le peuple hait Les princes conspirant et ses rêves trahis Mais si loin qu'il courût il retrouva l'absence	
L'absence Elle est pareille aux passages d'oiseaux Qui nous parlent au ciel d'une terre lointaine	25

Anna Dolfi	441
I morti che son pari a tutta l'altra gente Dei morti d'ogni giorno di cui non si sa il nome I morti che sono morti per aver protestato Quelli che la leggenda ha per sempre obliato	50
Nel luogo dei sospiri dove in mezzo agli arbusti Alla fine gli apostoli cadevano nel sonno Gli Apostoli che furono uomini come gli altri E tu sai ben mio Dio quello che gli altri sono	55
IV	
Armauld de Catelan ucciso dalla scorta Non rivedrai mai più questa terra d'ulivi E non avrai rivisto la tua cara Parigi Io mi lamento qui ma è ben d'un'altra sorta	5
Tu dormi nella terra che nutre il mio tormento Quando quella notizia colpì il cuore di Francia Oh tu non puoi sapere dolore e abbattimento La sera in vuota scuola d'una città normanna	5
Oh dolor che una lacrima alla fine non placa Le parole ho gridato urlate dal delirio E come Gesù pianse piangere avrei voluto Con Parigi umiliata la vita avrei ceduto	10
L'ho supplicata invano la morte non mi ha preso Lungo i boschi del Maine dove i tanks cercavo Le querce nel vedermi a re Carlo pensavano Che piangeva il suo Louvre nel colmo di follia	15
Si spaventò il cavallo dicevano alla corte Il Re di Francia è pazzo i medici dicevano Davanti agli assassini i pugnali lucevano Dove va Dove va Non si sa Egli corre	20
Corre per obliare il lutto e l'impotenza Isabella che amò ch'è odiata dalla folla I principi nemici i suoi sogni traditi Ma corse sì lontano che ritrovò l'assenza	20
L'assenza Quella simile ai passaggi d'uccelli Che parlano dal cielo d'una terra lontana	25

Le Roi fou se mirant au bassin des fontaines L'ombre d'un vol y vint décoiffer les roseaux	
L'absence Elle est aux yeux cernés des courtisanes Et qui rêvent d'un autre en vous parlant tout bas Elle est dans les chansons Elle est dans le tabac Elle est dans le vieillard au bain guettant Suzanne	30
L'absence Elle est partout présente dans les rues L'absence Elle est dans ce bouquet de violettes Elle est au fond du verre et le vin la reflète Ô diane au matin des nouvelles recrues	35
On s'arrache à la nuit comme un corps à l'armure On retrouve la vie encore enténébrée Quand on n'est pas chez soi c'est toujours la chambrée Je rêve à toi ma ville entre ces quatre murs	40
Qui me redonnera le pavé de Paris Et le Palais-Royal et la rue Bonaparte Odette imagina pour vous les jeux de cartes Sire et vous retournez toujours le mistigri	
Odette autour des yeux si j'avais moins de rides Je croirais voir vraiment mon double en ce valet N'était-ce pas lui qui surgit de la tremblaie Et prit dépenaillé mon cheval à la bride	45
Je l'ai vu dans la glace au soir de l'incendie Lorsque l'Hôtel Saint-Paul brûlait avec son bal Il était habillé comme un roi cannibale Et le feu de l'enfer entourait le Maudit	50
Que me veux-tu jeune homme à la figure impaire Toi qui t'en vas sans cœur sans femme et sans ami N'as-tu jamais gémé N'as-tu jamais frémé Quand j'ai le plus beau jeu tu parais et je perds	55
Dis-moi qui est ton maître est-ce mon oncle Jean Qui t'a payé dis-moi pour faire mon malheur D'où viens-tu chien de pique Où vas-tu bateleur J'ai joué ma couronne et j'ai joué mes gens	60
Et le Chevalier Noir de Paris-près-Gonesse	

Anna Dolfi	443
Il Re pazzo guardandosi fin dentro una fontana Venne l'ombra d'un volo e sfece gli alberelli	
L'assenza Sta negli occhi delle dame di corte Che vi parlano piano sempre pensando a un altro Sta dentro le canzoni E sta dentro il tabacco Eccola nel vegliardo che spia Susanna al bagno	30
L'assenza che è presente dovunque per le strade L'assenza che sta dentro un mazzo di violette Che sta in fondo al bicchiere e il vino la riflette Oh sveglia del mattino con le reclute nuove	35
Ci si strappa alla notte come un corpo a corazza Si ritrova la strada ancora in mezzo al nero Quanto non siamo a casa siam sempre in camerata Mia città qui ti sogno fin dentro questa stanza	40
Chi potrà mai ridarmi di Parigi il selciato Ed il Palais Royal e la rue Bonaparte Odette immaginò per voi giochi di carte Sire che giravate sempre il colpo vincente	
Odette io se agli occhi avessi meno rughe Mi crederei davvero doppio di quel valletto Non era forse lui che usciva dal terreno A prendermi malconcio la briglia al palafreno	45
Io l'ho visto nel ghiaccio la sera dell'incendio Quando l'Hôtel Saint-Paul bruciava col suo ballo Lui proprio lui vestito da mangiatore abietto Mentre fuoco d'inferno cerchiava il Madedetto	50
Che vuoi da me ragazzo dalla strana figura Tu che vai senza cuore e donna e senza amici Pianto non hai mai tu Tu non conosci fremito Quando io ho buone carte se bleffi ecco che perdo	55
Dimmi chi ti è signore forse mio zio Giovanni Che l'ha pagato dimmelo per rendermi infelice Vieni da dove infame Dove vai saltimbanco Giocato ho la corona la mia gente ho giocato	60
E il Cavaliere Nero di Gonesse di Parigi	

Souriant comme le font les anges des tableaux Je suis murmura-t-il l'âme de ce complot Que tout homme à mi-voix appelle sa jeunesse	
Je te ressemble ô Roi qui perdis la raison Je suis le pain rompu dont ta vie est la Cène Tu gardes dans tes yeux les couleurs de la Seine Tu peux fuir Je serai toujours ton horizon	65
Je berce ta folie et je suis ta défense Ô monarque dément qu'on a dépossédé Qu'importe d'avoir brisé le fil de tes idées Si tu portes en toi le ciel de ton enfance	70
V	
Mais il n'est pas le mien ce ciel et pas le mien Ce pays d'oliviers qui fleurit les fenouils Où ce n'est pas un dieu l'homme qui s'agenouille Et tu n'es pas mon Dieu Dieu jérusalémien	
Tout ce bleu me paraît un beau temps de louage Et ma mélancolie est celle du marin Sur un coup de cafard qui voit avec chagrin Son corps à tout jamais couvert de tatouages	5
Ô cactus de l'exil Parfum des orangers Pour un peu de vin blanc je donnerais ces palmes Ce soleil sans pardon cette mer toujours calme Où le nuage et moi nous sentons étrangers	10
Les fleurs offrent aux jeux leur débauche adorable Les amours odorants des ceillots se marient À la rue où respire un air de griserie Nulle part je n'éprouve être autant misérable	15
Nulle part comme ici tous les jours le tantôt Dans ce marché bruyant devant la Préfecture La rose ne paraît masquer des sépultures Les lilas y sont lourds comme au campo-santo	20
Ces rêves embaumés vainement s'harmonisent Mimosa primevère iris ou giroflée Ils ont les coloris des bulles mal soufflées Et la fragilité du verre de Venise	

Anna Dolfi	445
Che sorride alla pari degli angeli in pittura Sono io mormorò l'anima del complotto Ch'ognuno a mezza voce richiami giovinezza	
Ti assomiglio O Sovrano perdesti la ragione Sono il pane spezzato di cui tua vita è Cena Conservi nei tuoi occhi i color della Senna Anche se puoi fuggire Ti sarò di confine	65
Cullo la tua follia sono la tua difesa O monarca demente che è stato spodestato Non servi lo spezzarti il filo del pensiero Basta che dell'infanzia in te conservi il cielo	70
V	
Questo ciel non è mio non è la mia parrocchia Questa terra d'ulivi dove crescono gemme Dove non è divino l'uomo che s'inginocchia E tu non sei mio dio Dio di Gerusalemme	
Questo azzurro mi sembra bel tempo preso a nolo La mia malinconia dell'uom di mar ricorda Il magone allorquando sempre con grande duolo Vede sopra il suo corpo i segni che non scorda	5
O cactus dell'esilio Profumo degli aranci Per un po' di vin bianco donerei queste palme Questo sole implacabile e questo mare calmo Dove al par delle nubi ci sentiamo stranieri	10
Offrono agli occhi i fiori adorabile resa E si sposano amanti essenze di garofano A strade ch'hanno odore d'un'atmosfera bigia Qui come in nessun luogo sento mia vita grigia	15
Qui come in nessun luogo tutti i giorni la sera Nel chiasoso mercato fronte alla Prefettura Le rose mi parevano nasconder sepoltura Con i lilla pesanti come nel camposanto	20
I sogni profumati s'armonizzano invano Gli iris e la mimosa primule o violaccicche Delle piccole bolle soffiate hanno il colore E la fragilità dei vetri di Venezia	

Pourquoi me souvient-il avec mélancolie A cet instant du monde et de ma propre histoire D'un vers de Dante au chant treize du Purgatoire <i>Une âme qui vécut aubaine en Italie</i>	25
Comme cette âme-là nous vivons dans l'exil D'un paradis terrestre auquel secrètement Nous préférons l'enfer Paris et ses tourments Grand merci pour l'aubaine et l'azur et l'asile	30
Et Charles renversant la table et les tarots A ses fantômes crie O Maillotins courage Nous voici maintenant réunis par l'orage Chassez l'Anglais de France et rouez les bourreaux	35
Rendez-moi mon Paris le Louvre et les Tournelles Moi je vous donnerai mes bijoux Citadins Aux cartes s'asseyant sur les bancs des jardins Nous jouerons vous et moi les choses éternelles	40
La Gabelle perdue en cinq points d'écarté Montfaucon soit l'enjeu de la seconde manche Quitte ou double Au tapis jetons ma royauté Vous gagnez A tout coup je tombe sur un manche	
Peuple je n'aurai plus bientôt que ma chemise Veux-tu mon droit d'aïnesse contre un cerf-volant Quelle guigne Un carré quand j'avais un brelan Où prends-tu tous ces rois pour me rafler mes mises	45
Quel gage acceptes-tu si nous recommençons Mêle Je couperai Tu tournes la manille Je parlerai ma liberté pour tes guenilles La liberté Paris vaut plus qu'une chanson	50
Les gestes du dément comme un vol de cigognes Engendraient sur le mur de noirs chassés-croisés Odette l'épiait craignant de se blouser Pour faire son rapport à Jean Duc de Bourgogne	55
Le géolier s'étonne au judas Qu'est-ce qu'il fout La chandelle illumine à demi la cellule Les chauves-souris s'y changent en libellules Une paillette d'or brille aux yeux du Roi Fou	60

Anna Dolfi	447
Ma perché mi ricordo con gran malinconia Del mondo in questo istante e della storia mia Che Dante al tredicesimo Purgatorio dicea D'un'alma <i>pellegrina che in Italia vivea</i>	25
Come quell'alma là viviamo nell'esilio Da un lontan paradiso al qual segretamente Preferiamo l'inferno Parigi e i suoi tormenti Alla manna e all'azzurro un gran grazie e all'asilo	30
E Carlo che rovescia la tavola e i tarocchi E grida ai suoi fantasmi Oh Maillotins coraggio Adesso eccoci qui riuniti dal disastro Cacciate dalla Francia carnefici ed Inglesi	35
Rendetemi Parigi il Louvre et le Tournelles Io vi regalerò gioielli o Cittadini Seduti con le carte sui banchi dei giardini E giocheremo insieme sopra le cose eterne	40
La Gabelle perduta solo per cinque punti Che Montfaucon sia posta per la seconda mano Raddoppiare o lasciare Il regno è sul tappeto Voi vincete Ogni volta io cado su una mano	
Più non avrò il mio popolo ma solo la camicia Vuoi la mia eredità per qualcosa che vola Che sfortunata Dei quadri quand'era un tris che avevo Dove prendi quei re per rastrellarmi il piatto	45
Quale pegno vorresti se noi ricominciamo Mescola Taglierò Tu giochi la <i>manille</i> Libertà giocherò al prezzo dei tuoi stracci La libertà Parigi val bene più di un canto	50
Mentre del pazzo i gesti qual volo di cicogne Facevano sui muri degli incroci sinistri E Odette lo spiava temendo d'ingannarsi Per fare il suo rapporto al Duca di Borgogna	55
Sorpreso il carceriere guarda allo spioncino Ma che fa La candela ch'illumina la cella A metà se le nottole si cambiano in libellule E una pagliuzza d'oro splende per il Re Folle	60

VI

Poésie ô danger des mots à la dérive Dans la limaille d'ombre il faudrait un aimant Et la forêt s'étoile et devient firmament Dans la vigne des nuits il monte un chant de grive	
Fleurs de Provence fleurs de la sorcellerie Je vous retrouve au vent voluptueux des valse Armauld de Catelan fût-il mort à cheval S'il n'eût dans ses flacons respiré sa patrie	5
Et s'il n'avait formé de vos parfums trop lourds Pour les hommes du roi de si belles chansons Que songeurs s'appuyant dressés à leurs arçons Le meurtre à la prunelle allumant son phosphore	10
Ils crurent qu'un trésor de Golconde dormait Dans les caisses de bois de cyprès sur les mules Poésie ô danger dont les flammes simulent Les bijoux qu'en mourant Cléopâtre se met	15
Fleurs de Provence fleurs entre toutes les fleurs J'ai trop médité de vous Il faut me pardonner Vous qui sentez le ciel étoiles incarnées Et qui faites les yeux de toutes les couleurs	20
Vous chassez de Paris la nuit qui l'endeuillait Du côté de Montrouge une voix vous appelle On demande l'azur à la Sainte-Chapelle A la place Dauphine on a besoin d'œillets	
On demande l'espoir du côté de Vincennes Et je veux que l'espoir ait l'accent du midi Les chants désespérés Niez ce qu'on en dit N'ont que faire aujourd'hui sur les bords de la Seine	25
Ceux qui portent des fleurs ont de la France aux bras Et mettent du soleil dans notre nuit frugale Non Sous les oliviers où chantent les cigales Je ne veux pas pleurer comme Jésus pleura	30
Je ne veux plus pleurer car pleurer nous désarme Et c'est bon pour un Dieu de plier le genou De Provence ou d'Artois les hommes de chez nous	35

VI

O poesia o azzardo di lemni alla deriva Nella polvere d'ombra ci vorrebbe un magnete La foresta si stella e diventa una volta Dal vigneto notturno d'usignol canto viene	
O Fiori di Provenza fior di stregoneria Io vi ritrovo all'aria dei valzer lussuriosi Armauld de Catelan morto a caval sarebbe Se dentro ai suoi flaconi la patria non sentia	5
Se non avesse fatto pur da pesanti odori Per gli uomini del re cosi belle canzoni Che tutti trasognati ritti sui loro arcioni Per l'assassinio agli occhi ridesta la pupilla	10
Credertero ci fosse il tesor di Golconde Nelle casse di legno di cipresso portate Dannosa poesia le tue fiamme assomigliano Ai monil che Cleopatra mise in punto di morte	15
O Fiori di Provenza fiori tra tutti i fiori Troppo ho di voi sparlato Bisogna perdonarmi Voi ch'odorate il cielo o voi stelle incarnate Che con tutti i colori i vostr'occhi mutate	20
Cacciate da Parigi la mortifera notte Dal lato di Montrouge una voce vi chiama Che domanda l'azzurro per la Sainte-Chapelle Mentre alla Place Dauphine ci vogliono garofani	
Necessita speranza dal lato di Vincennes Voglio che la speranza del sud abbia l'accento O canti disperati Negate quel che è detto Che niente si può fare sui bordi della Senna	25
Quelli che recan fiori hanno la Francia in braccio E mettono del sole nella povera notte Là dove sugli ulivi cantano le cicale Piangere più non voglio come Gesù ha pianto	30
Io non voglio più piangere il pianto ci disarmo Se è buono per un Dio piegare le ginocchia Di Provenza o d'Artois sempre la gente nostra	35

Sachant vivre debout savent mourir sans larmes

Comme les fleurs de Nice et les rimes choisies
Si du Nord au Midi notre cœur en forme une
Que tout serve à chanter notre chanson commune
Et Paris mon Paris soit notre poésie.

Anna Dolfi

451

Sapendo in piedi vivere sa morir senza pianto

Come i fiori di Nizza al par di rime scelte
Se dal Nord fino al Sud il cuor ne forma una
Tutto serva a cantare e solo un canto sia
E Paris mia Parigi sia per noi poesia.

40

FABIO ROSA

LIETTA E LUIGI PIRANDELLO NEL PAESE DEI FANTASMI

Cuando Pirandello trabajaba en su composición, acompañaba la lectura de sus escritos con la mímica de los personajes de su fantasía. Una vez en su escritorio de via Bossio, algunos obreros que trabajaban en la refacción del edificio, vieron, estupefactos, a través de los vidrios, a un señor que, aislado del mundo, hacía grandes gestos y movía, sin intermisión, cabeza, brazos o manos. Los obreros, creyendo que se trataba de un desequilibrado, quisieron que los demás compañeros de labor gozasen también del espectáculo y comenzaron a gritar: ¡Vengan a ver un loco!

M. Aguirre H., *Anécdotas históricas de hombres y mujeres célebres*

1. *La «Ville des Roses»*

L'Ambasciata italiana a Santiago ha sede in una villa ottocentesca, opera dell'eccentrico architetto J. Smith Solar, che occupa da sola un intero isolato nel quartiere residenziale di Providencia.¹ Prima di essere acquistata dallo Stato italiano, la villa

¹ * Ho accolto con piacere l'invito a partecipare all'edizione del volume in onore del prof. Francesco Zambon, con cui mi legano tante collaborazioni nei primi anni del suo magistero nella Facoltà di Lettere di Trento. Assieme a lui e al direttore dell'allora Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, A. Aloni, ho anche partecipato alla realizzazione dei primi numeri della collana «Labirinti», che ospita il volume. Il mio trasferimento in Cile ha inevitabilmente interrotto i contatti, ma non il grato ricordo che conservo di quegli anni ormai lontani, della sua raffinata cultura, della sua umanità. Per il mio contributo ho scelto un tema che non si discosta dal suo ambito privilegiato di ricerca, l'esoterismo, e volutamente spazia dal continente di qua al suo di là, dall'Ambasciata di Santiago, nei cui *reuniones corredores* avvertii fin dal primo momento un che di misterioso, alla Facoltà di Lettere di Trento, dove l'autrice de *La casa degli spiriti* è stata insignita della laurea *honoris causa*.

appartenne a illustri famiglie cilene. A partire dal 1909, l'allora *Ville des Roses* passò in possesso dell'avvocato e politico Manuel Antonio Maira, la cui moglie Carmen Morla Lynch fu un'esponente di quel movimento conosciuto come «femminismo aristocratico», che ebbe un ruolo importante nella modernizzazione del Paese e nell'emancipazione intellettuale della donna.² Persona colta e cosmopolita grazie all'educazione ricevuta in Europa e in America, dove suo padre prestò servizio come diplomatico, Carmen fu una visionaria, seguace delle dottrine teosofiche che erano allora di moda in Francia. Secondo sua nipote, la scrittrice Elizabeth Subercaseaux, era capace di leggere nel pensiero:

Quando vedeva entrare qualcuno, capiva immediatamente ciò che lo inquietava. Se sua sorella dipingeva tutto, lei scriveva tutto. La sua penna ha quell'incanto distratto delle streghe buone. E una profondità sorprendente. Come se qualcosa o qualcuno le dettasse le parole. Per lei la linea di confine fra questo mondo e l'altro non solo era tenue, ma non esisteva in assoluto.³

Grazie alle capacità medianiche di cui sia Carmen che sua sorella Ximena erano dotate, la casa in Miguel Claro fu sede di un circolo esoterico, dove si praticavano la telepatia, i viaggi astrali e le sedute spiritiche. Ad essere contattati, attraverso il linguaggio tipologico, erano preferibilmente gli spiriti di artisti e personaggi storici; in una seduta, secondo la scrittrice I. Aguir-

Un modo, insomma, per far ritorno *in spiritu* là da dove sono partito e ribadire un'amicizia, e una stima, che né la distanza né il volgere degli anni hanno scalfito.

Cfr. R. Trebbi del Trevigiano, *Dal modernismo al neoclassicismo: varianti eclettiche della villa dell'Ambasciata*, in *L'Ambasciata d'Italia a Santiago del Cile*, Ambasciata d'Italia, Santiago de Chile 2009, pp. 18-24.

² Su questo movimento, cfr. B. Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, III, Santiago de Chile 2011, pp. 79-92; P. Poblete Alday, C. Rivera Aravena, *El feminismo aristocrático: violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX*, «Revista de historia social y de las mentalidades», 7 (2003), pp. 57-79.

³ E. Subercaseaux, *Las Morla*, in W. Díaz Navarrete, *Las Morla. Diarios y dibujos de Carmen y Ximena Morla Lynch*, Ediciones UC, Santiago de Chile 2016, p. 24.

re, fece visita anche Jeanne Hébuterne fornendo particolari inediti sulla sua relazione con Modigliani.⁴

Nel suo romanzo più noto, *La casa degli spiriti* (1982), I. Allende ha evocato questo mondo magico attraverso la storia di sua nonna Isabel Barros (Chabela), che, come le altre iniziate del circolo di Carmen, «abitava in un universo da lei inventato, protetta dalle inclemenze della vita, dove la verità prosaica delle cose materiali si confondeva con la verità tumultuosa dei sogni».⁵ La «grande casa dell'angolo», in cui la protagonista e le sorelle Morla (Mora nel romanzo) facevano volare i tavoli a tre gambe, conversavano con gli spiriti dei morti e si riconoscevano nelle loro vite anteriori, fu nella realtà la *Ville des Roses* nel cuore del quartiere allora più esoterico e magico di Santiago. A dire di Pilar Subercaseaux, che scrisse un libro di memorie sulla famiglia Morla e da bambina fu testimone di alcune sedute spiritiche in casa di sua zia Carmen:

La *Ville des Roses* era totalmente impregnata di una forza magnetica al di là dell'immaginabile: il battacchio della campanella sulla porta d'ingresso si muoveva senza che nessuno lo azionasse; il pianoforte suonava da solo; i mobili si muovevano da una parte all'altra. Mia nonna [Luisa Lynch] dovette proibire che si mettessero dei bicchieri sulla tavola della sala da pranzo, perché il rumore era insopportabile. Tutto era così: vivevamo in un'atmosfera irreali, magica se si vuole, e la cosa più curiosa è che non ci sentivamo assolutamente turbati. Le uniche persone che visualizzavano gli spiriti, che li vedevano passare e si azzardavano a descriverne l'aspetto, erano Juanita Sengel e Manuelita Tobar, la mia professoressa. Mia nonna che in questo, come in tutto, dettava legge, diceva che loro godevano di privilegi speciali, perché erano anime pure, prive di pregiudizi.⁶

⁴ Cfr. I. Aguirre, *Doy por vivido todo lo soñado*, Plaza&Janés, Barcelona 1987, pp. 190s. Il romanzo è incentrato sulla vita della madre di Isidora, la pittrice María Tupper Huneus, e delle sorelle Morla (Lamor nel romanzo), di cui fu grande amica.

⁵ I. Allende, *La casa de los espíritus*, Plaza&Janés, Barcelona 1985, p. 79.

⁶ P. Subercaseaux, *Las Morla: huellas sobre la arena*, Aguilar, Santiago de Chile 1999, p. 210.

2. Lietta e gli spiriti

Nel 1922, quando le strane inquiline della *Ville des Roses* avevano già cominciato a far parlare di sé, arrivò a Santiago la figlia di Pirandello, Lietta, che aveva appena sposato Manuel Aguirre Humeres, un maggiore dell'esercito in servizio presso l'Ambasciata del Cile a Roma. Nei primi anni la coppia abitò in un villino di proprietà di Manuel in Miguel Claro 549, nella stessa via dove abitavano le sorelle Morla. Oggi è una strada trafficata in uno dei quartieri signorili della città, che vanta la torre più alta del Sudamerica, ma all'epoca si trovava in una zona periferica immersa nel verde, con la vista sulla cordigliera delle Ande, che a Lietta sembravano così vicine da «sentire l'alito gelato del loro manto candido».

Nel villino Lietta visse i suoi primi anni come una reclusa. La gravidanza, i problemi di salute del primogenito a cui il forcipe aveva lesionato i centri nervosi, l'ignoranza della lingua, la nostalgia del padre, che la tempestava di lettere reclamando il suo ritorno, la obbligarono a una vita claustrale. «Mi sono abituata a vivere in casa come una monaca, occupandomi solo di Manolo» – scrisse a Luigi e lo stesso ripeté in un'altra lettera alla madre aggiungendo che a Talca, dove suo marito era stato trasferito per «fare il suo tempo di reggimento» in attesa di essere destinato di nuovo all'estero, abbondava il pettegolezzo e non si poteva fare amicizia con nessuno.⁷

All'inizio del 1925 la famiglia tornò in Italia in cerca di migliori cure per il figlio e alloggiò nell'appartamento dello scrittore, che ormai viveva all'estero. Dopo la morte del primogenito e la nascita della terza figlia, i contrasti insorti tra i fratelli in seguito all'acquisto di un terreno la obbligarono a ritornare a Santiago. Il nuovo soggiorno fu, però, diverso dal precedente, pieno di amicizie e relazioni sociali. A introdurre Lietta nell'ambiente intellettuale della capitale fu la madre delle sorelle Morla, misia Luisa Lynch, che Lietta aveva avuto modo di

⁷ Cfr. M.L. Aguirre D'Amico, *Vivere con Pirandello*, Mondadori, Milano 1989, p. 68.

conoscere a Roma negli ambienti della legazione cilena, quando era la beniamina dei diplomatici. Così scrive sua figlia Maria Luisa, pur senza farne il nome, in una pagina del suo romanzo familiare *Paesi lontani*:

Sotto il pergolato si apparecchiavano generose merende, per chi viveva in campagna e per gli amici venuti dalla città. Fra questi c'era una vecchia, aristocratica signora. Arrivava su una lunga automobile nera, dalla linea elegante e dagli ottoni lucenti. Una statuetta alata vegliava all'inizio del cofano. L'autista in uniforme l'aiutava a scendere e le offriva il braccio. L'accompagnava sotto il pergolato dove una grande poltrona di vimini era pronta a capotavola per lei. L'aristocratica signora era stata per lunghi anni ambasciatrice a Londra, a Parigi e a Roma dove i genitori di Maria l'avevano conosciuta.⁸

La vita di Lietta cambiò sensibilmente e, in parte, anche il suo umore. Le sue giornate cominciarono ad essere piene di impegni: concerti, mostre, conversazioni letterarie, interviste, sessioni di posa nell'atelier della sua amica pittrice Maria Tupper.⁹ Grazie alla fama di suo padre, soprattutto dopo l'assegnazione del premio Nobel, la sua opinione era di quelle che contavano, per cui fu coinvolta in varie attività culturali ed editoriali.¹⁰ Si aprì per lei un mondo nuovo e in quella fiera della vanità, in cui brillò di luce riflessa, cercò di mascherare il suo malessere per

⁸ M.L. Aguirre D'Amico, *Paesi lontani*, Sellerio, Palermo 1983, p. 29. Luisa Lynch del Solar (1864-1937) fu la moglie del diplomatico Carlos Morla Vicuña, che sposò a Londra per poi trasferirsi con lui a Parigi. La sua produzione letteraria, dispersa in riviste e diari, può essere ascritta, come quella delle sue figlie Carmen e Ximena, al movimento del «femminismo aristocratico».

⁹ Così si legge in una pagina di un altro romanzo autobiografico di M.L. Aguirre D'Amico, *L'ombra del padre*, Giunti, Firenze 1997, p. 105: «Cambia così la vita di Eva. Ora frequenta l'ambiente intellettuale. Si sente compresa, si sente ben voluta. Le amiche si ritrovano per parlare, vanno insieme ai concerti, vanno alle esposizioni di pittura. Eva rientra tardi, la sera. Gabriel non protesta, anzi ne è contento. Eva posa per l'amica pittrice».

¹⁰ In una lettera a Maria Tupper, datata 13 febbraio 1935, Ximena accenna alla necessità di trovare delle firme autorevoli per far conoscere l'opera del drammaturgo russo Evreinov e, fra queste, include Lietta, perché «ha ormai acquisito molti diritti per esprimere la sua opinione» (W. Diaz Navarrete, *Maria y los espíritus*, Ediciones UC, Santiago de Chile 2014, p. 223).

l'infedeltà del marito e il raffreddamento dei rapporti con suo padre, che l'aveva sostituita nel suo cuore con la diva Marta Abba e l'aveva addirittura cacciata di casa con suo marito.

In compagnia della Tupper, che era intima amica delle sorelle Morla, Lietta dovette presenziare anche ad alcune delle loro sessioni spiritiche. Sua figlia ne accenna nel romanzo *Paesi lontani* sia pure in riferimento alla località balneare di Zapallar, sulla costa del Pacifico, dove gli artisti erano soliti riunirsi nella stagione estiva. Zapallar era il feudo di misia Lynch, che lo aveva scoperto durante una traversata e aveva acquistato una casa sul colle «La Puntilla». Lì, d'estate, le due sorelle Morla tenevano regolarmente le loro sedute spiritiche, che erano diventate l'attrazione principale del luogo. I. Aguirre le descrive così nel suo romanzo:

Le più eccitate per le visite degli spiriti erano le signore di Zapallar. Facevano la coda davanti alla nostra porta chiedendo che le lasciasse assistere a una delle sessioni. Molte lo facevano in buona fede, desiderose di comunicare con qualche loro familiare morto, però altre più frivole venivano perché attratte dalla novità, come diceva mia madre, e anche per vedere se era vero che le sorelle Lamor [Morla] erano delle streghe o si avvalevano di qualche trucco per alzare il tavolo. E loro, rassegnate, lasciavano vagare le loro mani eteree sulla coperta, e lo facevano alla piena luce del giorno, senza il minimo mistero. Atteudevano le signore come si attende al banco la clientela in un ufficio pubblico: «con chi desidera comunicare, aspetta qualcosa in particolare o ha qualcosa di importante da chiedere, perché ci sono molte persone che aspettano fuori». E quando il tavolo incominciava a prendere vita, ordinavano anche agli spiriti di essere chiari e precisi e, possibilmente, di non far loro perder tempo dicendo cose banali e risapute da tutti. Il tavolo, obbediente, alzava lentamente una gamba, la lasciava cadere e si invischiava nel suo alfabeto morse fatto di tanti picchietti.¹¹

Nelle sedute con la medium Ximena è verosimile che Lietta cercasse un contatto con lo spirito di suo figlio. Dalla sua amica Tupper, che nel gruppo delle Morla fungeva da segretaria e usava regolarmente i sogni e i viaggi astrali per mettersi in contatto

¹¹ I. Aguirre, *Doy por vivido todo lo soñado*, pp. 125s.

con gli assenti, dovette imparare che il pensiero può servire anche come mezzo di comunicazione telepatica. Quando il suo Papetto smise di scriverle e il gelo del silenzio calò fra di loro, è probabile che, oltre ai normali sogni, sia ricorsa anche ai viaggi astrali per superare la muraglia delle Ande che la separava da lui e impediva «anche al suo pensiero di andar oltre». Sicuramente la frequentazione delle Morla e delle altre adepte acui in lei la sensibilità per i lati oscuri dell'esistenza. La vita delle sue amiche era piena di strane coincidenze, avvertimenti di presenze non vedute, premonizioni, come si ricava anche dal romanzo di I. Allende. Furono precisamente i presentimenti che la indussero a ritornare in Italia con le due figlie per assistere suo padre sul finire del suo «involontario soggiorno sulla terra». «La madre – scrisse sua figlia – cominciò a parlare di presentimenti. Temeva che suo padre potesse morire mentre era lontana e decise che doveva assolutamente raggiungerlo». ¹² Pirandello morì pochi mesi dopo, assistito fino all'ultimo dalla figlia, che dopo la sua morte si rifiutò di ritornare in Cile. Era una Vestale triste: a lei spettava il compito di custodire il sacario, dove continuava ad aleggiare lo spirito di suo padre. Fu lei che portò in Sicilia le sue ceneri per essere murate sotto il pino solitario vicino al Caos. Una decina di giorni dopo, nell'imminenza del Natale, scrisse all'amica Tupper questa lettera in spagnolo:

Mia cara Maria,
ho bevuto le tue parole che mi sono arrivate al cuore. Al leggerle, la tua comprensione così profonda, la tua tenera pietà mi hanno dato ancor di più il sollievo delle lacrime e ho voluto ringraziare il Signore per avermi conosciuto. Mi sono sentita meno sola in questo dolore vivo e bruciante che mi riporta in continuazione l'immagine di Lui e la rende sempre presente in me. So che quest'angoscia, questo soffrire, per profondo che sia, non gli serve più a nulla e questa è la mia disperazione. La notte atroce in cui il suo organismo, che era tutto, tutto vita, fu distrutto, ho creduto di poterlo tenere, trattenerlo, ho creduto nel

¹² M.L. Aguirre D'Amico, *Paesi lontani*, p. 47. Come ha osservato B. Sbercascaux, le scrittrici legate allo spiritualismo d'avanguardia, con cui Lietta fu in contatto, ricorrevano «ai presentimenti, le rivelazioni fuggitive e inesplorabili, le evocazioni misteriose, le suggestioni, le divagazioni, le intuizioni improvvisate» (*Historia de las ideas*, p. 85).

miracolo, ho creduto a tutto. Ho accettato tutto meno questa cosa innominabile. Se è vero che una parte di Dio è in noi, tutta quella che siamo capaci di contenere, questa gran parte di Dio che era Lui ci è stata tolta, ed è ritornata a Dio. [...]

Io credevo, e ho potuto dirglielo, che morto lui, mi sarebbe stato indifferente vivere in Italia, in Cile, in qualsiasi altra parte. Lui è morto, e mi pare impossibile, anzi assurdo andarmene adesso di qui. Lui è nei miei fratelli che sono vissuti tanto vicino a lui, che hanno i suoi gesti, il suo sguardo, che, senza saperlo, pronunciano le sue parole – nei suoi amici che lo amano e lo evocano, nelle sue opere che si rappresentano e si pubblicano, nell'atmosfera di cui Lui si era nutrito, in questa terra che Lui amava –. Non posso staccarmi ancora da qui. [...]

Questo profondo dolore che porterò con me tutta la vita e che solo può capire chi, come te, ha la capacità di comprensione umana e di umana sofferenza, può trovare un poco di pace nel continuare ad occuparmi, insieme ai miei fratelli, del patrimonio spirituale lasciato da mio padre, a vegliare sulla parte morale di quanto ci ha lasciato. [...]

Manuel pare non capirlo: pensa e crede nel nostro prossimo ritorno.

Chiedo il tuo aiuto, mia cara Maria, parlagli tu e parla, se è possibile, con Rios per ottenere qualcosa, per piccola che sia, con Ross, perché se ne venga qui.¹³

La pittrice era il «Cireneo» alla cui bontà tutti ricorrevano nel bisogno. Al pari delle sorelle Morla credeva nella reincarnazione, nell'esistenza degli spiriti e nella loro materializzazione nelle persone e negli oggetti con cui erano stati in contatto durante la vita. Le parole usate da Lietta le erano familiari: era il linguaggio di quel «ristretto gruppo di esseri in cerca della verità» che fu il circolo delle Morla, dove Ximena era solitamente il *medium* che cadeva in *trance*.

3. «Solitaria e silenziosa»

Verso la fine del 1928 l'arrivo del pittore russo B. Grigoriev, come direttore della *Escuela de Bellas Artes* di Santiago, segnò

¹³ La lettera, datata 21 dicembre 1936, è riportata da Díaz Navarrete, *Maria y los espíritus*, p. 80s. I due politici menzionati da Lietta sono verosimilmente Juan Antonio Ríos, deputato del Partito Radicale, e Gustavo Ross Santa María, che fu Ministro delle Finanze durante il secondo mandato presidenziale di Arturo Alessandri.

una svolta importante nella cultura artistica del paese. Nei pochi mesi in cui rimase in Cile, prima che il governo decidesse di chiudere la scuola, egli contribuì alla nascita dei movimenti d'avanguardia. Il suo stile espressionista produsse un tale effetto su Maria Tupper che «non trovava nel registro del suo cervello parole capaci di tradurre la sua emozione». Divenne la sua migliore alunna e, dopo la sua partenza, tenne sempre aperto con lui il «corridoio astrale», cominciò a interessarsi alla cultura slava, offrì ospitalità nella sua casa ai «bianchi» della Rivoluzione d'Ottobre e si adoperò per pubblicare in Cile testi di autori russi, amici di Grigoriev o suoi corrispondenti, come lo scrittore e filosofo N. Berdiaev e il drammaturgo N. Evreinov, con cui anche Pirandello fu in contatto.

Nell'*atelier* della pittrice Lietta poté far la conoscenza del talentuoso pittore russo e posò come modella sia per lui che per Maria. Nei suoi romanzi la figlia ricorda le lunghe sedute in casa della pittrice. In un quadro fu ritratta anche lei assieme alla sorella e non le piacque, disse, «da posa languida che la pittrice le aveva imposto». Nel ritratto ad olio a noi giunto, Lietta è ritratta da seduta leggermente di profilo, ha le labbra tinte, lo sguardo perso, le unghie delle mani smaltate. La Tupper dovette eseguirlo d'inverno, perché Lietta indossa una pelliccia azzurra. Ma tutto nel quadro è azzurro: la camicetta sotto la pelliccia, l'anello, i fiori alla sua destra, lo sfondo. Non lo stesso azzurro del mitico fiore di Novalis, più sbiadito come la sua stessa malinconia.

«Un uccello sul ramo, e neppure su di un ramo ben solido»: così si sentiva Lietta in Cile e così appariva a chi la incontrava. Quando la poeta M. Monvel andò a intervistarla nella sua «scatola di fiammiferi» in Providencia, le sembrò una donna «molto fine, molto fragile», con «grandi occhi sofferenti, la voce opaca e l'aria malinconica».¹⁴ Di fatto né il matrimonio con Manuel,

¹⁴ L'intervista di M. Monvel uscì nel settembre del 1924 sulla rivista «Zig-Zag», creata nel 1905 da A. Edwards Mac Clure, che fu anche il fondatore del maggior giornale cileno «El Mercurio» e nel 1941 acquistò la *Ville des Roses*. Il testo dell'intera intervista si trova pubblicato in G. Cacho Millet, *Pirandello in Argentina*, Novecento, Palermo 1987, pp. 39-44.

né l'affetto manifestatole dalla famiglia del marito, né la frequentazione dei salotti letterari e artistici della capitale riuscirono a colmare il vuoto che sentiva dentro e fuori di sé. Per sua figlia Maria Luisa, era una madre «malata di nostalgia, silenziosa, gelosa del suo mondo interiore e solo attenta a quello che accadeva in Italia e al padre lontano».¹⁵ Lei stessa, in un momento di sfogo, si definì «un carro funebre di terza classe», che ai guai della vita faceva fronte con una taciturnità e una testardaggine tutta siciliana. Solo la bontà del «Cireneo» poté far breccia in quella sua corazza.

Nel settembre del 1936 Lietta riuscì finalmente a lasciare il Cile con le sue figliole e la stampa locale ne diede notizia ai lettori evidenziando i tratti enigmatici della sua figura: il suo volto di «bambina funambola» che guarda lontano, la sua cultura raffinata, la sua dolcezza non esente da furori, la sua ansia di scoprire il senso recondito delle cose. Una creatura indecifrabile, commentò il giornalista, che «ha sfiorato il nostro paese deliziosamente larvale, solitaria e silenziosa».¹⁶

Il giornalista, che firmò l'articolo, non aveva torto. Il Cile fu per Lietta un paese straniero, che non arrivò mai a sentire come suo. Tutto ciò che in Italia le piaceva, in Cile la indisponeva, come il terreno in campagna acquistato da Manuel dopo le sue dimissioni dall'esercito. Nonostante le amicizie e le dimostrazioni di stima, che ricevette nel corso degli anni, si sentì sempre una straniera e nemmeno fece nulla per integrarsi, come le rimproverò misia Lynch. In un paese in rapida trasformazione, scosso da scandali, crimini e castighi di dostoevskiana memoria, passò come un fantasma, silenziosa, senza lasciare traccia di sé.¹⁷ Nelle biblioteche e negli archivi della capitale poco o nulla

¹⁵ M.L. Aguirre D'Amico, *L'ombra del padre*, p. 25.

¹⁶ Uno stralcio dell'articolo del «Mercurio» è riportato dalla figlia M.L. Aguirre D'Amico, *Vivere con Pirandello*, pp. 168s.

¹⁷ L'ultimo soggiorno in Cile di Lietta coincide con la presidenza di Arturo Alessandri, gravi disordini sociali e il parricidio della figlia della scrittrice Inés Echeverría. Nel libro *Por él*, [1934], l'unico firmato con il suo nome, Inés si eresse a giudice in nome di suo marito da poco defunto (il «lui» del titolo), accreditando l'immagine della figlia Rebecca come «mite agnello» e

si trova che ricordi il suo passaggio. Il ritratto eseguito dalla Tupper giace sepolto in qualche deposito del «Museo di Belle Arti» di Santiago, un fantasma anch'esso. Scomparsa lei, sono scomparse anche molte cose dell'ambiente di quell'epoca: la sua casa in Miguel Claro; la casa-atelier della Tupper dove arrivava Neruda, che alla figlia di Lietta sembrò «altero e preoccupato solo di sé»; il palazzo di misia Luisa, dove, prima di essere sostituito con la *Ville des Roses*, soleva darsi appuntamento il fior fiore dell'intellettualità cilena. La città attuale, più americana che europea, è anch'essa molto diversa da quella città di case basse di uno o due piani, che, al suo arrivo, a Lietta sembrò molto simile alla città di Messina dopo il terremoto e, come lo spagnolo «tanto somigliante al siciliano», le diede l'illusione d'essere ancora in Italia:

Santiago è una città grande ma con le case tutte di un piano che sembrano baracche e fanno ricordare Messina com'è adesso. C'è però luce elettrica e tram, eleganza e movimento, teatri, cinematografi, caffè – tutto come in una città europea. Le donne sono, nel carattere, un po' alla siciliana: lavoratrici in casa, perdute dietro al marito e ai figli, molto semplici e onestissime. Fanno però vita di società, vestono bene, spendono molto.¹⁸

Il Cile, si sa, è un paese ad alta sismicità: la furia degli dei, diceva Inés Echeverría, sconvolge periodicamente il suo territorio, che rinasce sempre nuovo e diverso. Niente è durevole, meno che meno la memoria. Quasi tutte le notizie sugli anni di Lietta in Cile non provengono da storici e studiosi locali, ma da sua figlia Maria Luisa, affidate al registro della narrazione, filtrate dagli occhi di una figlia comprensibilmente attenta più alle ragioni della madre (e del padre) che a quelle del nonno, che da

trasformando il suo *j'accuse* in una battaglia pubblica in difesa delle donne. «Io mi sono saziata di fiele – scrisse – per non dimenticare mai, per non svenire mai nel chiedere la vita di quest'uomo che repelle allo spirito». Il suo avvocato chiese, perciò, la pena di morte e Roberto Barceló fu giustiziato, dopo che il presidente Alessandri, grande amico di Inés, gli negò la grazia (1936). Fu il primo e unico nobile ad essere giustiziato in Cile.

¹⁸ M.L. Aguirre D'Amico, *Vivere con Pirandello*, p. 64.

solo dovette farsi carico dell'educazione dei figli e, una volta adulti, continuò ad «essere lui per loro, mica loro per lui».

4. *Padre e figlia*

Quando l'urto di un dio investe una casa, recita il coro dell'*Antigone*, il flagello si abbatte sull'intera stirpe. Avversità e lutti flagellarono casa Pirandello e la secondogenita Lietta portò in sé i segni del trauma familiare. Era convinta che la vita le avesse riservato solo guai, come scrisse alla madre in una lettera da Talca: lei non aveva colpa, la colpa era della vita, che «è brutta per tutti e senza rimedio, per le donne cento volte di più che per gli uomini, però»; il suo unico torto, semmai, era quello «di non averci fatto ancora il callo».¹⁹

Nella sua postfazione alle lettere a Lietta, lo scrittore V. Consolo l'ha accostata all'eroina sofoclea: un'Antigone, ha scritto, che rimase accanto all'Edipo accecato, sua unica luce nell'oscurità.²⁰ L'immagine è suggestiva, ma più per il padre Edipo che per sua figlia. Priva della tempra dell'eroina tragica, Lietta fu piuttosto una Vestale rimasta a guardia del fuoco sacro della casa, con il senso del sacrificio, l'abnegazione, il silenzio che questa mansione comportava. Voleva essere per il padre, per quanto era nelle sue forze, «la sorte, la vita, la sua dolcezza, il suo sorriso» in modo da pagare il «forte debito» che sentiva di avere con lui. L'atto di ribellione al compito che si era assunta lo pagò a caro prezzo e se ne pentì. «Tutto mi è indifferente – scrisse a sua madre –, ormai sono stanca di lottare anche perché non mi è riuscito di difendere una qualsiasi cosa voluta».²¹ In Cile andò a malincuore, perché il governo aveva richiamato in patria suo marito, e si lasciò vincere dalla nostalgia. Passava intere giornate rinchiusa nella sua «scatola di fiammiferi», leggendo e rispondendo alle lettere di suo padre. Non faceva che

¹⁹ Ivi, p. 68.

²⁰ V. Consolo, *Postfazione a L. Pirandello, Lettere a Lietta*, Mondadori, Milano 1999, pp. 127-37.

²¹ M.L. Aguirre D'Amico, *Vivere con Pirandello*, pp. 153s.