

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

06

20
16

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 6 - NOVEMBRE 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

FONTANA DE' MEDICI*

GUILLERMO CARNERO

traduzione di PIETRO TARAVACCI – *Università di Trento*

Traduzione inedita del poemetto *Fuente de Médicis*, del poeta valenziano Guillermo Carnero, pubblicato per la prima volta nel 2006. La traduzione è introdotta da una nota critica che dà conto della traiettoria artistica del poeta e fornisce al lettore gli strumenti adeguati per una piena interpretazione dell'opera.

Unpublished italian translation of the long poem *Fuente de Médicis*, by the Valencian poet Guillermo Carnero, published in Spain in 2006. The translation is introduced by a critic essay that offers an account of the artistic trajectory of the poet and ensures the reader the proper tools for the interpretation of the poem.

NOTA DEL TRADUTTORE

Guillermo Carnero, nato a Valencia nel 1947, è uno dei maggiori poeti spagnoli contemporanei, che le storie letterarie ascrivono al gruppo dei poeti *Novísimos*, come dimostra peraltro la sua inclusione nella famosa antologia *Nueve novísimos poetas españoles*,¹ pubblicata nel 1970 da Josep María Castellet. Il suo esordio poetico, *Dibujo de la muerte* (1967) non passò inosservato, sia per il tema con cui il giovane poeta, appena ventenne, si misurava, sia per la «suprema elegancia en el decir»,² come osserva Carlos Bousoño. A quello seguono numerosi libri di poesia: *El sueño de Escipión* (1971), *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), *El Azar Objetivo* (1975), *Ensayo de una teoría de la visión* (1979), *Divisibilidad indefinida* (1990), *Verano inglés* (1999), *Espejo de gran niebla* (2002), *Poemas arqueológicos* (2003).

Il testo che presento qui, nella prima traduzione integrale in italiano, è una delle più recenti opere poetiche di Carnero, *Fuente de Médicis*, composta tra il 2002 e il 2005 e pubblicata nel 2006 nella fortunata collana poetica di Visor.³ Con le due raccolte del 1999 e del 2002, questo *poema* dialogico forma un unico discorso poetico in cui domina il tema dell'amore come strumento conoscitivo, percorso che conduce alla propria identità. Il titolo del componimento riprende quello del gruppo scultoreo presente in una delle fontane del parigino *Jardin du Luxembourg*, che rappresenta la mitica storia di Aci,

* La traduzione che segue (pp. 212-235) presenta il testo spagnolo e la traduzione in italiano su pagine affrontate; si consiglia pertanto di visualizzare il PDF in modalità "pagine affiancate" oppure di stampare fronte/retro il file [NdR].

- 1 JOSEP MARÍA CASTELLET, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970. Il famoso antologista raccoglie la produzione di poeti che, nati fra il 1939 e il 1947, non avessero un'esperienza diretta della Guerra Civile e che nella loro ancora limitata produzione (Carnero al tempo aveva pubblicato solo la sua prima raccolta) avessero dato segno di un'evidente innovazione, o addirittura di una netta rottura con le precedenti generazioni poetiche di *posguerra*.
- 2 CARLOS BOUSOÑO, *Estudio preliminar*, in Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, Madrid, Peralta, 1979, p. 63. Per una ricognizione critica della poesia di Carnero, fino a *El Azar Objetivo*, rinvio a CARLOS BOUSOÑO, *La poesía de Guillermo Carnero*, in *Poesía contemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, pp. 227-301.
- 3 GUILLERMO CARNERO, *Fuente de Médicis*, Madrid, Visor Libros, 2006. L'opera è valse all'autore il XVIII Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe.

Galatea e Polifemo. La *fictio* poetica si sviluppa attraverso un fitto dialogo fra la Galatea della Fontana e un io lirico (evidente proiezione dell'io dell'autore) che, sentendosi prossimo alla fine, confida alla giovane ninfa il suo amaro bilancio d'un insanabile conflitto tra un'arte lungamente inseguita, ma non del tutto raggiunta, e una vita costantemente elusa che ora, mediante Galatea, rivendica all'uomo il suo diritto.

In tutta la sua opera poetica Carnero sembra mantenere fede a buona parte degli elementi che caratterizzano la sua iniziale poetica, dominata da una spiccata visione *culturalista* ,⁴ una precoce vocazione a cogliere il senso tragico della realtà e il destino mortale di ogni bellezza. Ma soprattutto, qui, mentre ci si accinge a presentare una delle sue ultime opere, converrà sottolineare quanto il giovane "novísimo" valenciano affermava nella breve esplicitazione della propria poetica, che Castellet aveva chiesto a ogni autore antologizzato: «Poetizar es ante todo un problema de estilo».⁵ Uno stile che rende riconoscibile lo sguardo di un poeta su qualunque cosa esso si diriga e che deve essere salvato da quei *corruptores* ⁶ (probabilmente i poeti "sociali" della precedente generazione) i quali, illusi di un potere demiurgico della poesia, hanno corrotto e impoverito i sacri fuochi della Lingua. Ebbene, le strategie e gli strumenti di Carnero sono certamente cambiati nel tempo, ma non il suo fondamentale intento di salvaguardare la sacralità della lingua e il fuoco che ardeva in quella prima poetica.

A questo profondo e personalissimo programma innovativo dell'autore si deve la sua intonazione naturalmente elegante, il suo lessico ricco, al servizio di uno sguardo che tende a essere onnicomprensivo e talvolta fantasmagorico, spaziando lungo il tempo e nello spazio. Nel perseguire il suo intento il poeta ha mostrato sempre una delicata sensibilità e una nitida intelligenza (entrambe sottolineate da Bousoño);⁷ e assieme al critico, autore della *Teoría de la expresión poética* , sento di dover ribadire che in Carnero disciplina (o rigore della parola) e scrupolo divengono gli elementi che caratterizzano la sua voce "cartesiana".

Il poeta, attratto da tutto ciò cui la tradizione culturale ha dato voce e figura, già nella prima raccolta rivela una singolare capacità di osservare i particolari, di interrogare gli oggetti nella loro storia più intima, le cose nella loro anima, mostrando un gusto estetico che richiama le finezze moderniste, una forte attrazione verso, per così dire, un'estetica della "Maniera", cui non è estranea neppure la lunga frequentazione del *barroquismo* del sec. XVII da parte dell'autore. Del tutto evidente è la sua vocazione all'ecfrasi, presente nell'intera produzione poetica, in particolare nei 12 componimenti raccolti nel volumetto intitolato *Ut Pictura Poesis* ,⁸ così come nel recente, elegante volumetto *Una máscara veneciana* .⁹

4 ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA, *Semblanza crítica* , http://www.cervantesvirtual.com/portales/guillermo_carnero/semblanza/.

5 CASTELLET, *Nueve novísimos poetas españoles* , cit., p. 203.

6 *Ivi* , p. 204 (in corsivo nel testo).

7 BOUSOÑO, *Estudio preliminar* , cit., p. 63.

8 GUILLERMO CARNERO, *Ut Pictura Poesis* , Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006.

9 GUILLERMO CARNERO, *Una máscara veneciana* , Valencia, Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2006.

Ma il tratto più connotativo della poetica di Carnero, che si ritrova anche in *Fuente de Médicis*, è il costante interesse nel confrontare arte e vita; occasione sensibile in cui egli ama scoprire la fragilità di entrambe e dipingere, con toni raffinati e spesso estenuati, la segreta inquietudine del mondo. Su questo motivo dominante il poeta costruisce un'infinita serie di varianti, quali la riflessione sul rapporto tra corpo e parola, o una contemplazione «entre doliente / y resignada» (come in *Chagrin d'Amour, principe d'oeuvre d'art*, della raccolta *El sueño de Escipión*, del 1971) degli spazi in cui *factio* poetica e vita si incontrano, per interrogarsi reciprocamente. Tutti temi e occasioni che dicono della modernità del poeta valenciano, la quale si approfondisce nella nozione della distanza – come rileva Ignacio-Javier López¹⁰ – tra l'esperienza e la rappresentazione della stessa nella scrittura, distanza che induce l'autore a una poesia metapoetica e a una “metalettura” della vita reale e in definitiva a una inevitabile (e altrettanto necessaria) ironia sull'attività poetica stessa. Un'attitudine, questa, che è particolarmente evidente nella raccolta *El sueño de Escipión*¹¹ ma che informerà anche il “poemetto” dialogato che qui presento.

La produzione degli anni '70, quelli in cui il poeta si fa conoscere al lettore spagnolo ed europeo, rivela un preciso intento polemico e un'evidente reazione contro le funzioni conoscitive e salvifiche che avevano connotato molte delle poetiche della cosiddetta *generación del conocimiento*, o *de los cincuenta*. La forte resistenza, manifestata nelle prime opere, a identificare la poesia con l'esperienza sentimentale si attenuerà con il passare del tempo, ma non l'attrazione del poeta verso le forme “auree” e lo splendore espressivo e culturale del classico, come dimostra la raccolta *Divisibilidad indefnida* (1990).

Rileggendo in prospettiva l'intera opera di Carnero, oggi si ha l'impressione che la sua poesia nasca da un'attrazione visiva delle cose – trasformata poi in attrazione linguistica – alle quali il poeta si abbandona (come accade con quel mare del primo componimento della «Variación II» di *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* («El mar es un color /al que la piel se entrega»)) animando uno scenario in cui gli esseri, come dotati di una loro intelligenza immanente, vivono all'interno della loro letterarietà e nella fitta rete intertestuale, prima ancora che la parola del poeta tenti di coglierli, e ancor prima che possano depositarsi nella memoria umana.

La critica ha spesso osservato che l'originalità di Carnero deriva dall'unione di temi che si impongono per la loro rarità (come il Linneo che appare in *El sueño de Escipión*) e un'espressione rigorosissima che punta a smascherare i limiti della ragione, ma che, paradossalmente, per farlo si avvale di una dialettica argomentativa dotata di matematica precisione. Quella stessa che, a dire di Bousoño,¹² allontana il poeta valenciano da qualsiasi eredità surrealista e lo vede altresì opporsi, fin dalla sua prima poetica, a qualsiasi sentimentalismo, come già molti poeti della generazione antecedente, ma in diverso modo. Non è raro, per questo, che gli venga attribuita, per non dire imputata, una certa *frialdad* come tratto distintivo della sua scrittura poetica.

¹⁰ IGNACIO JAVIER LÓPEZ, *Metapoesía en Guillermo Carnero*, in «Zarza Rosa», v (1985), pp. 37-52, a p. 43.

¹¹ Per quanto sembri ovvio rimarlo, vale la pena ricordare che il titolo rinvia al famoso brano che chiude il Libro VI del *De re publica* di Cicerone.

¹² BOUSOÑO, *Estudio preliminar*, cit., p. 66.

Talvolta il *discours* poetico di Carnero si apre a un lusso argomentativo e a una logica così articolata e stringente che disorienta il lettore (come, per fare un esempio, in *Meditación de la pecera*, della raccolta *El Azar Objetivo*, del 1975). Ma, dibattendosi fra lusso verbale e rigore discorsivo, venato da costante ironia, responsabile di quella già menzionata freddezza, il poeta, è bene sottolinearlo, non smette mai di essere attratto dal processo creativo in sé, sempre chiamato a una riflessione così intima e profonda del *poièin* da rinvenire proprio lì la sua più autentica emozione poetica.

Fuente de Médicis, dunque, opera della maturità, in cui convergono e si rinnovano i tratti più autentici della poetica di Carnero, con *Verano Inglés* e *Espejo de gran niebla* forma (come s'è osservato in occasione della sua prima edizione) un trittico poetico sull'amore, esperienza cardine e strumento per la comprensione dell'esistenza umana.

Nel suo dialogo con Galatea, fatalmente attratto dalla fonte, in quel *locus amoenus*, cifra di una mitica bellezza e di un'eterna impossibilità di amare, l'io lirico è fortemente segnato dai messaggi in epigrafe, in cui domina il senso di una bellezza che svela la sua natura divina e insieme la sua fragilità. Rispondendo all'interrogativo di Galatea, il soggetto poetico si presenta pronto a un disincantato bilancio, ma anche disposto a rinnovare l'illusione che viene dalla bellezza; e dunque si apre a un fraseggio colloquiale sincero, in cui l'artista si confronta con l'uomo, ed entrambi con la figura di Galatea, ma pur sempre all'interno di una metapoetica riflessione sull'arte e sulla vita, da molto tempo preparata. La prospettiva è quella di chi ha quasi oltrepassato i confini dell'esistenza terrena e la osserva dallo spazio della morte con l'animo *desengañado* di chi si accorge, inseguendo un ideale di arte e bellezza che ora gli sfugge dalle mani, di non aver vissuto. Il dialogo tra le due voci è incalzante e non consente né pause né distrazioni perché, obbedendo all'opinione di T. S. Eliot, che vuole che la poesia sia sempre una persona che parla con l'altra, la voce poetica sceglie di svelarsi in un una sorta di scambio amebeo, senza alcun intervento narrativo o descrittivo.

Giunto alla fine del suo cammino e avvertendo che il tempo della vita si fa breve, l'io poetico chiede a Galatea, viva icona di ogni sua aspirazione artistica, la ragione della sua mancata esistenza. Ma Galatea non può fare altro che rispondere che l'ideale estetico sempre inseguito dal poeta non si dà altrimenti che in un eterno ritorno del desiderio di bellezza, in un'infinita tensione che non porterà mai a trovare né a possedere ciò cui si aspira. Il verdetto di Galatea è inappellabile e al poeta, diviso fra il rammarico di non aver vissuto e l'illusione di trovare nell'arte almeno una consolazione, risponde che nulla di quello che egli, in quanto artista, ha vissuto mediante la poesia gli è appartenuto e nulla gli appartiene. Così l'io del poeta va acquistando consapevolezza nel corso del dialogo e va oltre lo "spossessionamento" del suo tempo, che Galatea gli ha svelato, e annulla la pur minima traccia della propria esperienza in un bilancio retrospettivo in cui si scopre «silueta del viento en luz dudosa», «profilo d'aria in esitante luce». E tale rimane, in quella inconclusa sospensione, nonostante Galatea lo incoraggi ad accettare le poche certezze date all'uomo; quelle certezze che l'io del poeta, in realtà, non ama, pur essendo le uniche che gli darebbero la possibilità di avere una qualche risposta dall'esistenza.

Il lettore deve accettare il paradosso del dialogo tra l'uomo che ha rinunciato (e rinuncia) alla vita reale, sempre demandata alla bellezza dell'arte, e la statua di Galatea,

tutta consapevole di essere vuoto simulacro di un'illusione di vita, di una bellezza che in realtà non esiste, neppure in quel giardino parigino, che soltanto l'illusione artistica vorrebbe dipingere come *locus amoenus*. Sì, perché un tale paradosso è la sostanza stessa dell'impossibilità di conciliare aspirazioni così opposte: quella dell'uomo artista che non ha saputo cogliere né la forza della vita né l'urgenza della passione e quella di una Galatea che, da sempre relegata e imprigionata dentro l'immaterialità della parola poetica o dentro la prigione della pietra della statua, rimpiange quella vita carnale, quelle passioni che le sono negate. La funzione di Galatea è dunque quella di essere monito a chi potrebbe, forse, tentare ancora di vivere e allo stesso tempo quella di ricordare che l'esistenza dell'artista non può annullarsi completamente neppure sotto il peso di una pretesa e reiterata incoscienza, perché il poeta ha, di fatto, scritto la sua esistenza, il poeta è la parola che lo ha rappresentato e sostanziato.

La traduzione di *Fuente de Médicis* è stata realizzata in accordo con i principi che da anni vado seguendo e testimoniando sia nei miei corsi di traduzione letteraria sia in occasione di incontri e studi miscelanei dedicati alla traduzione del testo poetico. Con questo obiettivo, e in accordo con quell'esperienza e quei contributi critici, la traduzione che propongo mira a rispettare i tratti stilistici connotativi del testo, il programma semantico che l'autore gli ha voluto imprimere.

In primis si è rispettato l'assetto metrico, che presenta un netto predominio dell'endecasillabo, alternato ai settenari sciolti o al doppio settenario come emistichio dell'alessandrino. La metrica del componimento rivela il forte legame del poeta alla tradizione lirica colta e interviene, come negli altri due testi della "trilogia", a regolarizzare mediante misure classiche una poesia che nelle precedenti opere dell'autore stesso – in particolare in *Variaciones y figuras sobre un tema de la Bruyère* (1974) e in *El Azar Objetivo* (1975) – poteva dilatare il verso fin oltre le venti sillabe, imprimendogli un andamento discorsivo prossimo a quello del saggio filosofico (si pensi in particolare alla *Meditación de la pecera*, della seconda delle raccolte appena citate). Già da *Divisibilidad indefinida* (1990) l'autore opta per una maggiore regolarità metrico-prosodica che nell'endecasillabo riconosce lo strumento di una riflessione più intima. E in particolare con *Verano inglés* e poi con *Espejo de gran niebla*, il poeta consegna all'endecasillabo e al settenario la sua voce, il suo canto che ancora una volta riesce a interrogarsi ancor più profondamente e forse in modo più stringente, ma più sobrio. E dunque il poeta, mediante quella nuova e antica regolarità ritmica, racconta e intesse storie d'amore, si confessa, medita sull'esistenza, esplora la sua stessa arte, la sua infinita illusione, il suo eterno inganno. Con tutte queste aspettative, con tutte queste "mansioni" semantiche i due metri più classici della tradizione lirica si presentano alla poesia di *Fuente de Médicis* e la strutturano intimamente.

La traduzione non può che rispettare, dunque, la scelta di un metro che, consapevolmente, si carica di una così sensibile qualità semantica ed espressiva. Ogni endecasillabo è stato dunque conservato con cura, anche nell'efficace gioco contrappuntistico, tipico del teatro in versi spagnolo, che s'innesci nel passaggio da un interlocutore all'altro. Con altrettanto rigore si sono mantenuti i settenari, con una speciale attenzione laddove, separati dalla indispensabile cesura, formano i due emistichi dell'alessandrino, (come avviene, per fare solo alcuni esempi, nei vv. 42-44, «in volo percorrendo un rosario di immagi-

ni / di luoghi e dei suoi giorni della felicità / nient'altro concependo che stia al di là del suono», o nel v. 339, «o dammi quello sguardo degli occhi di un bambino»). Con la stessa attenzione si sono mantenuti i pochi versi più brevi, quali il pentasillabo (v. 30). In un solo caso si è trasformato l'endecasillabo dell'originale, che nella traduzione creava difficoltà, in un doppio settenario, accedendo, tuttavia, a una soluzione che, come s'è visto, è connaturale alle scelte metriche del testo: pertanto il v. 355 dell'originale, «en el primer desorden de sus sábanas» è stato reso con «nel primo stropicciarsi di quelle sue lenzuola».

Nella traduzione, oltre che alla dominante metrico-ritmica, e in connessione con la stessa, si è prestata attenzione ai tratti stilistici – che in questa sede non posso analizzare – connotativi della natura dialogica del testo, del tono memorativo e insieme allocutivo del suo *discours*, la chiarezza, vibrante, emozionata, dell'assetto sintattico e lessicale dell'interlocuzione, che non concede quasi nulla all'artificio di quell'*ornatus* che il tema mitologico e gongorino potrebbe lasciar presagire. E dunque la traduzione ha cercato di restituire, nel testo di arrivo – che ho voluto fosse il più possibile un testo poetico – l'intimo tono elegiaco di matrice garcilaciana, che (ben al di là dei riferimenti espliciti alla *Fábula* di Góngora,¹³ che qui sembrano avere solo una funzione di referente culturale) traspare nella dinamica discorsiva del dialogo poetico, in quella pacata emozione del soggetto lirico, il quale, come il Salicio e il Nemoroso delle *Églogas* del toledano, nell'evocazione di una fine imminente, mette in prospettiva il presente e il passato, sollecitando, attraverso la voce di Galatea, una verità tutta umana, un bilancio definitivo, ma sempre sfuggente, sempre dolente, del conflitto fra arte e vita.

PIETRO TARAVACCI – *Università di Trento*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOUSOÑO, CARLOS, *Estudio preliminar*, in Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, Madrid, Peralta, 1979. (Citato alle pp. 205-207.)
- *La poesía de Guillermo Carnero*, in *Poesía contemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, pp. 227-301. (Citato a p. 205.)
- CARNERO, GUILLERMO, *Fuente de Médicis*, Madrid, Visor Libros, 2006. (Citato a p. 205.)
- *Una máscara veneciana*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2006. (Citato a p. 206.)
- *Ut Pictura Poesis*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006. (Citato a p. 206.)
- CASTELLET, JOSEP MARÍA, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970. (Citato alle pp. 205, 206.)

¹³ Mi riferisco sia al verso gongorino in epigrafe sia al riferimento alla “lezione” estetica che il soggetto lirico dichiara di aver ricevuto negli anni della sua gioventù dalla Galatea della *Fábula* di Góngora («en púrpura nevada o nieve roja»; cfr. vv. 175-183).

- LÓPEZ, IGNACIO JAVIER, *Metapoesía en Guillermo Carnero*, in «Zarza Rosa», v (1985), pp. 37-52. (Citato a p. 207.)
- PRIETO DE PAULA, ÁNGEL L., *Semblanza crítica*, http://www.cervantesvirtua1.com/portales/guillermo_carnero/semblanza/. (Citato a p. 206.)

FUENTE DE MÉDICIS

GUILLERMO CARNERO

Con Galatea:

La nieve de sus miembros da a una fuente.

LUIS DE GÓNGORA, *Polifemo*, 23d

*Concededme un verano, sólo uno, ¡oh poderosos!,
y un otoño en que pueda mi canto madurar;
sólo de esa manera, saciado con tan dulces
juegos, el corazón aceptará la muerte.
Alma que en vida no disfrutó sus derechos
divinos, ni en el Orco logrará descansar;
mas si logro plasmar lo más querido
y sagrado, el poema, ¡bienvenidos seáis,
silencios de las sombras! Porque yo estoy contento
si mi música, al menos, no se pierde;
una vez, por lo menos, habré vivido igual
que los dioses, y nada más me será necesario.*

FRIEDRICH HÖLDERLIN, *A las Parcas*

J'ai fait voeu de te perdre

PAUL ÉLUARD, *Au défaut du silence*

— ¿A qué vienes? Tuviste tu verano:
yo puse en tu camino a una feliz
y hermosa criatura,
mucho más que los versos que le escribes,
5 a la que heriste y renunciaste. Era
niña de pocos años,
mi encarnación, lo que yo soy en piedra
y en concepto, perfecta pero viva,
cálida en la aureola de su sangre;
10 y vuelves viejo y solo,
condenado a vivir en el recuerdo
a esperar el alivio de la muerte.
Yo he conducido a muchos
a la felicidad; no quiero ser
15 tu maldición.

FONTANA DE' MEDICI[§]

GUILLERMO CARNERO

Con Galatea:

La neve del suo corpo dà a una fonte.

LUIS DE GÓNGORA, *Polifemo*, 23d

*Solo un'estate datemi, o potenti!
E un autunno per maturare il canto,
più volentieri, il cuore mio, saziato
da sì soave gioco, se ne muoia.
L'anima, che non ebbe qui il divino
diritto, non avrà quiete nell'Orco;
ma se un giorno quel Sacro mi sarà,
che più ho a cuore, il poema, riuscito,
venga il silente regno delle ombre!
Sarò felice, pur se la mia cetra
laggiù non mi conduca. Una volta
vissi come gli dei, di più non chiedo.*

FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Alle Parche*

J'ai fait voeu de te perdre

PAUL ÉLUARD, *Au défaut du silence*

— Che cerchi qui? hai già avuto la tua estate:

io ti ho fatto incontrare una felice

e bella creatura,

molto più di quei versi che le scrivi,

e l'hai ferita, l'hai lasciata. Era

bimba di pochi anni

mia incarnazione, quel che sono in pietra

e in concetto, perfetta però viva,

calda dentro l'aureola del suo sangue;

e torni vecchio e solo,

dannato a viver solo nel ricordo

sperando nel conforto della morte.

Io ne ho condotti molti

alla felicità; non voglio esser

la tua maledizione.

5

10

15

§ La traduzione dal tedesco del testo di Hölderlin (*An die Parzen*, da *Taschenbuch für Frauenzimmer von Bildung das Jahr 1799*) è mia. Per facilitare la lettura del testo, che si struttura in un dialogo tra Galatea (una delle tre figure del gruppo scultoreo denominato, appunto, *Fuente de Médicis*) e il soggetto lirico, indico i due interlocutori, rispettivamente con un asterisco semplice (*) e uno doppio (**) posto alla fine del primo verso dei loro interventi.

- Esta fuente me atrae por sus aguas
inmóviles y negras, por sus flores
pútridas; y tu estatua,
tu desnudez, que encarna
20 la Hermosura suprema
junto al amor ardiente, helada y rígida,
mohosa, tantas veces recubierta de nieve,
me recuerda mi error y mi fracaso.
Tan pronto te mostraste
25 me indujiste a creer en lo absoluto,
y el ser tu hechura me hace más amarga
la noche de este invierno.
- No olvides tus recuerdos más hermosos:
busca refugio en su ilusión de vida.
- 30 — Aquello que viví
ya ha sido una ilusión; no lo acepté,
no advertí su valor ni lo retuve,
y el tiempo me arrastró, dejándome en las manos
el pálpito indeciso de su sombra;
35 y me ofreces el mísero consuelo
de perseguir la sombra de una sombra.
- Pero en ella no hay daño,
y no arriesgas la vida que no tienes;
acepta la piedad con que te ciega
40 un inocente engaño sin peligro.
- Si un niño muere, un ángel se lo lleva
volando a recorrer el rosario de imágenes,
de lugares y días de su felicidad,
y no concibe nada más allá del sonido
45 del batir y el reposo de sus alas;
pero el viejo que muere cada día
teme el rumor de alas que lo esperan
al umbral del jardín de su memoria.
- ¿Y por qué ha de temerlo, si lo llevan
50 a visitar de nuevo el territorio
de nostalgia serena de los gratos
lugares escondidos donde estuvo?

— Mi attrae per le sue acque questa fonte, **
 pacate e nere, per i suoi fiori
 putridi; e la tua statua,
 il tuo nudo, che incarna
 la Bellezza suprema 20
 con quell'amore ardente, fredda, rigida
 muschiosa, più e più volte rivestita di neve,
 mi rammenta il mio errore e il mio naufragio.
 Col solo tuo apparire
 hai fatto che credessi all'assoluto, 25
 e l'esser tua fattura fa più amara
 questa notte d'inverno.

— I tuoi più bei ricordi non gettarli: *
 nella loro illusione cerca asilo.

— Quanto ho vissuto ** 30
 fu già illusione; io non lo accettai,
 non vidi né trattenni il suo valore,
 e il tempo mi rapì, lasciando in mano mia
 della sua ombra il palpito indeciso;
 e ora mi offri il misero ristoro 35
 di andare dietro l'ombra di una ombra.

— Ma non vi è danno in lei, *
 né rischi quella vita che non hai;
 accetta la pietà con cui ti acceca
 un innocente inganno senza insidie. 40

— Se un bimbo muore, se lo porta un angelo **
 in volo percorrendo un rosario di immagini,
 di luoghi e dei suoi giorni della felicità,
 nient'altro concependo che stia al di là del suono
 d'un battere e un posarsi delle ali; 45
 però il vecchio che muore ogni giorno
 teme quel batter d'ali che lo attendono
 sull'uscio del giardino dei ricordi.

— Perché dovrà temerlo, se lo portano *
 di nuovo a visitare il territorio 50
 di nostalgia serena di quei grati
 luoghi nascosti dove ha dimorato?

— No es nostalgia serena, esa que puede
alzarnos de la tierra como a niños,
55 pues en esos lugares
han caído nevadas de ceniza
de las que ignoran que la primavera
funde el hielo y renueva los colores.
No me atrevo a cruzar el manto gris
60 bajo el que yacen huellas
huidizas, sepultadas
como el amor tras que corrían.

— Muertas
mientras no las revivas.

— Si pudiera
65 volverlas a pisar, me sentiría
como un ciego que escucha,
con las manos cortadas,
reír la voz que amó, mientras esconde
70 su vergüenza en la sombra, al otro lado
de un muro de vejez y cobardía.

— Tú lo has alzado: puedes derruirlo.

— Yo lo alcé, pero sólo
obedecí las órdenes del Tiempo,
75 que me tendió un espejo donde viera
en mi rostro los signos de la muerte,
junto a la juventud y la belleza
tras que corría.

— Busca
80 otra mujer.

— No puedo.
Mi alma está cortada a su medida.

— Pues entonces recuerda
tantos lugares donde me tuviste,
85 hecha mujer en el amor de ella.

— Non è serena nostalgia, che può **
 alzarci su da terra come bimbi,
 perché lì in quei luoghi 55
 nevicata di cenere son scese
 di quelle che non sanno che l'aprile
 fonde il gelo e rinnova i colori.
 Non m'azzardo a passare il grigio manto
 sotto cui stanno tracce 60
 fugaci, lì sepolte
 come l'amor che inseguivano.

— Morte *
 finché non le ridesti.

— Se potessi ** 65
 ripercorrerle, sì, mi sentirei
 come un cieco che ascolta,
 con le mani mozzate,
 rider la voce amata, nascondendo
 la vergogna nell'ombra, al lato opposto 70
 di un muro di vecchiaia e codardia.

— Tu l'hai innalzato: tu puoi demolirlo. *

— Io l'ho innalzato, ma **
 solo ho obbedito agli ordini del Tempo,
 che mi allungò uno specchio per vedere 75
 sulla mia faccia i segni della morte,
 assieme a bellezza e gioventù
 che vagheggiavo.

— Cerca *
 un'altra donna. 80

— No. **
 L'anima mia è tagliata a sua misura.

— E ricordati allora *
 i tanti luoghi dove mi hai avuta,
 fatta io donna nell'amore suo. 85

82 L'anima mia è tagliata a sua misura.] Il verso evoca il decimo, «mi alma os ha cortado a su medida», del famoso *Soneto V* di Garcilaso de la Vega, *Escrito está en mi alma vuestro gesto*.

- En ella te encontré. Su voz, su tacto,
su belleza, me alzarón
a la región azul de lo perfecto.
Mi amor era ligero. La cogía
90 de la mano y andábamos alegres
como dioses sin peso sobre el agua.
Era turgente y cálido, sabía
sugerir en su voz y en la caricia
del aire los secretos de su cuerpo,
95 demorados con plácida
y calma posesión de su certeza.
- Recuerda aquel lugar, y volverás
a creer que la llevas de la mano.
- Su recuerdo me cerca
100 de humillación y de remordimiento.
Sé que vas a obligarme,
aunque no quiera arder en su amargura,
a revivir la herida
del calor y el deleite de su voz entregada.
105 Una alameda bordeaba un río
y el viento entre las hojas, como el agua
al otro lado del pretil, venía
a mirarme a los ojos reclamando
permanencia: «¡No seas como un niño!»
110 — decían— «¡Llévanos
más allá del sonido!
Conserva el eco en ti, y en otro tiempo
respóndele, y de nuevo
serás quien bordeaba
115 el río y el rumor de su alameda».
- Así supiste entonces
que tus heridas iban a llevarte
hasta el sueño de amor tras que corrías,
y tu victoria sobre el tiempo.
- No quiero su retorno. Al caminar
120 inquietando la bóveda del tiempo
crecen ese rumor y su amenaza
para arrastrarme al río y su ribera:
mi victoria es un campo de ceniza.
125 Puedo huir del rencor de las imágenes

- In lei io ti trovai. La voce, il tatto, **
 la bellezza, m'alzarono
 al regno azzurro della perfezione.
 Il mio amore era lieve. La prendevo
 per mano e così allegri camminando 90
 come dèi senza peso sopra le acque.
 Ero turgido e caldo, e sapevo
 proporre alla sua voce e alla carezza
 dell'aria i segreti del suo corpo,
 attardati con placido 95
 e pacato possesso del suo essere.
- Ricordati quel luogo, e tornerai *
 a credere di prenderla per mano.
- Mi assedia il suo ricordo **
 di umiliazione e di rincrescimento. 100
 So che mi obbligherai,
 se anche vorrò fuggire all'amarezza,
 a riaprir la ferita,
 del calore e del gusto della voce che si offre.
 Lì accanto a un fiume c'era un pioppeto 105
 e il vento tra le foglie, come l'acqua
 dall'altro lato della balaustra,
 mi guardava negli occhi reclamando
 permanenza: «Non fare il bambino!»
 – dicevan – «Portaci 110
 ben al di là del suono!
 Racchiudi l'eco in te, e in altro tempo
 rispondile, e ancora
 sarai tu a contornare
 il fiume e il frusciare dei suoi pioppi». 115
- Così hai saputo che *
 ti avrebbero portato le tue piaghe
 fino al sogno d'amore che inseguivi,
 e a vincere sul tempo.
- Non voglio il suo ritorno. E nel cammino ** 120
 turbando l'ampia cupola del tempo
 crescono quel rumore e la minaccia
 di trascinarci al fiume a alla sua riva:
 la mia vittoria è un campo tutto cenere.
 Posso sfuggire all'astio delle immagini 125

que se cubren de sombra
en mi recuerdo, aquellas que se pierden
en el fluir del tiempo, y no perviven
al no tener lugar.

130 — Todas lo tienen
cuando se posan daño y alegría
en la continuidad de su recuerdo.

135 — Sí; pero ese recuerdo
se disipa sin luz como un andrajo
roído por el viento en la pendiente,
y con él su lugar inaccesible
a quien no estuvo allí si no regresa.

140 — Vuelve entonces la espalda
a su disolución, no las inquietes
si te van olvidando en su deriva.
Evita este jardín donde el espacio
les pertenece: mira su punzada,
antes susurro leve en noche oscura,
volverse horizontal y más extensa.

145 — He de volver a ti. Mi invierno oscuro
y gélido me orienta hacia tu imán
con su interrogación. Mi tiempo acaba
y tengo que saber por qué no he sido.

150 — ¿Me dices que no has sido? Mírate
en el espejo de tu pensamiento.

— Para él no existe vida codiciable.

155 — Vete de aquí y olvídate.
La promesa y el don de tanto tiempo
como te concedí no te han salvado
de volver al lugar de tu principio:
ni me encontraste ni me conseguiste.

160 — Te busqué entre los vivos,
y en ella te encontré. Pero me hizo
feliz un solo día;
luego amor y su llaga me exiliaron
y me acogí a la paz
de tu imagen de piedra,

che si coprono d'ombre
nel mio ricordo, quelle che si perdono
nel fluire del tempo, e non resistono
perché non hanno un luogo.

— Tutte l'hanno *

130

se nel fluire del loro ricordo
si posano il danno e l'allegria.

— Certo; ma quel ricordo **

svanisce senza luce come un cencio
roso dal vento giù per la scarpata
e assieme a lui il suo luogo inaccessibile
a chi non fu mai lì se non ritorna.

135

— Volgi allora le spalle *

a quel loro svanire, non turbarle
se vanno alla deriva col tuo oblio.
Fuggi questo giardino, dove tutto
è loro: osserva quella loro fitta,
prima sussurro in una notte oscura,
nel farsi orizzontale e dilatata.

140

— Da te devo tornare. Il mio inverno **

buio e gelido con le sue domande
mi calamita a te. Non ho più tempo
e ho da sapere perché non son stato.

145

— Dici che non sei stato? Guardati *

dentro lo specchio, lì, del tuo pensiero.

150

— Per lui nessuna vita è attraente. **

— Va via da qui e dimentica. *

Promessa e dono di tutto quel tempo
che ti concessi non ti hanno evitato
di tornare al luogo del tuo inizio:
né mi hai trovato né mi hai avuto.

155

— Ti ho cercato tra i vivi, **

e in lei ti ho trovato. Ma mi fece
felice solo un giorno;
e già lì amore e piaga mi esiliarono
e mi affidai alla pace
della tua icona in pietra,

160

- idea inerte y pulcra sin dolor,
el que siempre emponzoña
165 el mundo de los vivos.
- De los vivos
sabes bien poco.
- Sé cuánto defraudan
la inocencia y la fe.
- 170 — Si se alimenta
de sueños más allá de lo posible,
la fe no es más que el rumbo de los débiles
hacia la certidumbre del fracaso,
abdicación sin riesgo ni inocencia.
- 175 — Otra fue la lección que me enseñaste
en púrpura nevada o nieve roja:
la belleza absoluta de los cuerpos
jóvenes, casi niños, intocados
entre seda y cristal, mármol y oro.
180 Los encontré pintados, esculpidos
o en el fraude de un soplo de palabras;
y he cruzado mi tiempo hasta llegar
de nuevo a este jardín, con las manos vacías.
- No lo has perdido: nunca lo tuviste.
185 El tiempo que cruzabas no era el tuyo.
- Lo sé. Pero ninguno lo sería.
Y nunca lo crucé. Me atravesaba
su raudal esculpiendo mi vacío,
silueta de viento en luz dudosa.
- 190 — Amanece tu luz siempre dudosa,
mientras se ensancha el Sol en certidumbre.
- Porque en la anchura que la luz impone
brillan las certidumbres que no quiero.
- Acéptalas y vívelas. En ellas
195 la realidad te acepta y te responde.
- Realidad es aquello que deseo
cuando me pertenece y cuando dura,

idea inerte e pulcra senza pena,
che da sempre avvelena
il mondo dei viventi.

— Dei viventi *

tu sai ben poca cosa. 165

— So che frodano **

l'innocenza e la fede.

— Se si nutre *

di sogni oltre quello che le è dato,
la fede solo è rotta dei più deboli
che porta con certezza al fallimento,
rinuncia senza rischio né innocenza. 170

— Ben altra la lezione che mi desti **

in porpora innervata o neve rossa:
la bellezza assoluta di quei corpi
giovani, quasi bimbi, non toccati
tra seta e cristallo, marmo e oro. 175

Li ho trovati dipinti e scolpiti,
nella bugia di un soffio di parole;
e ho percorso il mio tempo e sono giunto
ora in questo giardino, senza più niente in mano. 180

— Non l'hai perduto: non l'hai mai avuto. *

Non era tuo il tempo che hai percorso.

— Lo so. Nessuno lo sarebbe stato. **

E non l'ho mai percorso. Mi fendeva
il suo flusso scavando nel mio vuoto,
profilo d'aria in esitante luce. 185

— Sempre esitante sorge la tua luce, *

finché non s'alza il Sole con certezza.

— Sì, nell'ampiezza che la luce impone ** 190

brillano le certezze che non amo.

— Accettale e vivile. In quelle *

ti accetta la realtà e ti risponde.

— Realtà è tutto quello cui aspiro **
per quanto mi appartiene e quanto dura, 195

y no lo que propone
la rutina falaz de los sentidos.

200 — Sé qué misión te dicta ese lenguaje,
y los caminos en que te acompaña.
Eres un transeúnte del desierto,
un peregrino de la soledad;
un paseante en busca de jardines
205 abandonados donde complacerse
en la desolación y en la rüina.

— En la desolación se oyen las voces
de la verdad, y llega desde lejos
la lección de reposo de las ruinas,
210 en soledad colmadas de presencias:
la tuya, y la de quienes ostentaron
su fortaleza en forma de jardín.

— Yo desprecio la falta de valor
de los que creen en mi compañía.
215 Los vivos y los fuertes no me ven.
Hay demasiada luz en su horizonte:
aceptan lo real,
la verdad y la gracia del presente.
También la hubo en el poder y el riesgo
220 de quienes clausuraron su jardín
frente al peligro y confusión del bosque:
realidad en la piedra ornada, vida
en el árbol y el agua de la fuente.
Pero envilecen, cuando no se logran
225 en furtivo vagar por sueño ajeno,
la delicia y el lujo del jardín.

— La dignidad de un hombre y su grandeza
se miden por la altura de sus sueños.

— No hay altura en los sueños humillados
230 a cuyo umbral te acercas temeroso,
furtivo al otro lado de un cordón,
torpe con la nariz contra el cristal;
y tus sueños son sólo la nostalgia,
el eco y la parodia de los sueños de otros,
235 que no saben de ti ni te conceden
ese tiempo que cruzas sin ser tuyo.

e non quel che propone
l'illusoria abitudine dei sensi.

— Questo linguaggio so cosa ti detta, * 200
e so per quali strade ti accompagna.
Sei nomade che passa nel deserto,
un pellegrino della solitudine;
un vagabondo in cerca di giardini
abbandonati dove appagarsi 205
della desolazione e la rovina.

— Nella desolazione si odon voci **
di verità, e giunge da lontano
delle rovine un monito di pace,
ricolme, in quel ritiro, di presenze: 210
la tua, e quella di chi ha ostentato
la sua fermezza in forma di giardino.

— Disprezzo la mancanza di ardimento *
di quelli che in me hanno fiducia.
I vivi non mi vedono né i forti. 215
C'è troppa luce nel loro orizzonte:
accettano il reale,
la verità e la grazia del presente.
E ce ne fu nel potere e nel rischio
di chi anche ha sigillato il suo giardino 220
innanzi al rischioso caos del bosco:
realtà lì nella pietra ornata, vita
nell'albero e nell'acqua della fonte.
Ma appassiscono, se non le si trova
nel furtivo vagare in altrui sogno, 225
e la delizia e il lusso del giardino.

— La dignità di un uomo e il suo valore **
si vedon nell'altezza dei suoi sogni.

— Non c'è altezza nei sogni umiliati *
alla cui soglia giungi timoroso, 230
furtivo al di là di una barriera,
inetto con il naso contro il vetro;
e i sogni tuoi son solo nostalgia,
o un'eco o parodia di sogni di altri,
che non sanno di te né ti concedono
quel tempo che attraversi e non è tuo. 235

— Soñar con lo perdido y con lo muerto
es un acto de amor que nos reúne
a la más alta perfección posible.

240 — Amor enamorado de su propia impostura,
envuelto en el desdén de la mortaja
de la imposible perfección que orea
las cumbres de la angustia de los débiles.

245 — De no ser por la fuerza de los débiles,
que te supo crear, no existirías.

— Yo no quiero existir en esa altura
de perfección.

250 — Friné, al avergonzarse
de la suya, la hacía más visible
a los jueces de Atenas.

— No me crees.
Sólo soy unas manchas de pintura
sobre un lienzo, un puñado de palabras
en un papel, la forma de una piedra
255 que revela su engaño al cuartearse,
una fotografía
en celuloide que se autodestruye,
en libros que se olvidan, o recuerdos
cada vez más borrosos
260 en memorias que mueren. Más allá
nunca he existido.

— Por creer en ti,
yo tampoco.

265 — Si no me conseguiste,
al cabo de tu tiempo me has hallado
en esta oscuridad de no haber sido.

— En esa identidad me sobra el cuerpo.
Su mediocre y tediosa compañía
hubiera sido atarla
270 de pies y manos, frente a frente,
a un cadáver que al irse corrompiendo
convirtiera su amor
en caridad y repugnancia,
destino y maldición de toda carne.

— Sognare ciò che è perso e ciò che è morto **
 è atto d'amore che ci ricongiunge
 alla più alta perfezione data.

— Amore innamorato della propria impostura, * 240
 avvolto nello sdegno del sudario
 dell'ideale impossibile che spazza
 le vette dall'angoscia dei più deboli.

— Mancando della forza di quei deboli, **
 che ti seppe creare, esisteresti? 245

— Ma io non voglio stare in quell'altezza *
 di perfezione.

— Frine, vergognandosi **
 della sua, la rendeva più visibile
 ai giudici di Atene. 250

— Non mi credi. *
 Son solo qualche macchia di pittura
 sopra una tela, un pugno di parole
 su di un foglio, la forma di una pietra
 che palesa il suo inganno se si spacca, 255
 una fotografia
 in celluloide che si autodistrugge,
 su libri tralasciati, o su ricordi
 sempre più scoloriti
 in ricordi che muoiono. Oltre ciò 260
 mai ho vissuto.

— Io, credendo in te, **
 neppure.

— Ma, se non mi hai posseduto, *
 in fondo al tuo tempo mi hai trovato 265
 in questo oscuro non aver vissuto.

— In questa identità di troppo è il corpo. **
 La sua tediosa e scarsa compagnia
 doveva esser legata
 e mani e piedi, proprio lì di fronte, 270
 a un cadavere che nel suo scomporsi
 convertisse il suo amore
 in carità e ripugnanza,
 che è destino e condanna di ogni carne.

275 — Y de la mía. La belleza
sin mácula ni falta no concierne
a la vida. Ese rictus de los labios
que antes te parecía una sonrisa
es sólo rigidez de carne muerta;
280 mira mis dientes negros y mellados,
la piel rota en los codos
mostrando el hueso, el vientre
rajado y purulento,
las órbitas vacías
285 y la hendidura fétida
que llamaba al amor. Has rechazado
el mundo de los vivos, por buscar
en ellos un engaño de completa
pulcritud que no existe. Déjate
290 llevar por los sentidos, busca y logra
la piedad y el perdón de la radiante
y hermosa criatura que perdiste.

— Sabes que perdonar
puede ser gran linaje de venganza.

295 — Lo puede ser, pero si tú te vengas
de ti mismo, soberbio en ostentar
el gran boato de tan graves culpas.
Perdónate y tendrás mejor castigo
al recibir el don de la humildad:
300 compártelo, como el perdón, con ella.

— No tendré su perdón, y sus sentidos
ya tendrán otro dueño. Y en mi cuerpo
no queda mucha vida;
carne arrugada y flácida,
305 quejosa del esfuerzo, temerosa
de la debilidad y de la muerte,
avergonzada al acercarse
a la suya, sabiendo que la muerte
vendrá a llevarme cuando más me duela
310 abandonarla, cuando mis sentidos
más quieran aferrarse a su ternura
como un recién nacido, inútiles en darle
el mezquino placer que lograrían
al saberlo: la farsa y la limosna
315 que recibe un mendigo
que malgastó su tiempo y su riqueza.

- Anche la mia. La bellezza * 275
 senz'ombra e senza errore non riguarda
 la vita. Questo ghigno delle labbra
 che prima ti pareva un sorriso
 solo è rigore di carne ormai morta;
 guarda i miei denti neri e sbreccati, 280
 la pelle rotta ai gomiti
 dove si vede l'osso, il ventre
 tutto crepe e marcito,
 le orbite svuotate
 e la fessura fetida 285
 che chiamava all'amore. Hai disdegnato
 il mondo dei viventi per cercare
 in loro un'illusione di completa
 bellezza inesistente. Adesso lasciati
 guidare dai tuoi sensi, cerca e ottieni 290
 pietà e perdono di quella raggiante
 e splendida creatura che hai smarrito.
- Tu sai che il perdono **
 può esser generato da vendetta.
- Può esserlo sì, ma solo se ti vendichi * 295
 di te stesso, superbo quando ostenti
 lo strepitio di così gravi colpe.
 Perdonati e avrai maggior castigo
 nel ricevere in dono l'umiltà:
 dividilo con lei, come il perdono. 300
- Non avrò il suo perdono, e i suoi sensi **
 avranno altro padrone. E al mio corpo
 non resta molta vita;
 carne grinzosa e flaccida,
 lagnosa d'ogni sforzo, timorosa 305
 di ogni debolezza e della morte,
 con la vergogna di avvicinarsi
 alla propria, sapendo che la morte
 mi prenderà quando più farà male
 abbandonarla, quando i miei sensi 310
 si appiglieranno alla sua tenerezza
 come un neonato, incapaci di darle
 quel po' di gioia che avrebbero avuto
 sapendolo: la farsa e l'elemosina
 che riceve un mendico 315
 che ha sprecato il suo tempo e ogni ricchezza.

Algo peor que soledad y muerte:
lilies that fester smell far worse than weeds.

320 — Si perdieras el tacto, quedarías
 ante una certidumbre sin presencia.

— Por el tacto me llega el viento leve
 sin que presencia alguna lo desvíe.
 Renuncio a su extensión de soledad.

325 — La falta de los gozos del oído
 te hundiría en pozo de conciencia
 hipnotizada por su propio espejo.

330 — Oír en lejanía no me trae
 más que la vastedad de la conciencia
 que al ascender descubre su desierto.
 Renuncio a su oquedad y su distancia.

— Renunciar al deleite de la vista
 te hará perder la gracia y la belleza.

— Renuncio a su deleite contemplado
 a través de la verja de un jardín.

335 — Y el gusto, y el olfato...

— Los renuncio.

Y también la memoria
 y la imaginación y el pensamiento.
 O dame la mirada de los ojos de un niño;
 340 permíteme empezar
 de nuevo, que recobre
 juventud, esperanza, fortaleza,
 y con ellas el tiempo que crucé
 inconsciente, creyendo que era el mío,
 345 para escribir su nombre
 en mi cuaderno azul de colegial,
 sobre el recuerdo triste de mi infancia,
 en las lindes del prólogo inocente
 del nacimiento del deseo,

Peggio di solitudine e di morte:
lilies that fester smell far worse than weeds.

— Se tu perdessi il tatto, resteresti *
 di fronte a una certezza inconsistente. 320

— Dal tatto giunge a me il vento lieve **
 senza che consistenza alcuna lo devii.
 Rinuncio al suo infinito di abbandono.

— Mancandoti le gioie dell'udito *
 cadresti dentro un pozzo di coscienza
 ipnotizzata dal suo stesso specchio. 325

— Udire in lontananza non mi porta **
 più della vastità della coscienza
 che nell'ascesa scopre il suo deserto.
 Alla sua vacuità rinuncio e alla distanza. 330

— Rinunciare al diletto della vista *
 ti alienerà la grazia e la bellezza.

— Rinuncio al suo diletto contemplato **
 da dietro l'inferriata di un giardino.

— E al gusto, e all'olfatto... * 335

— Vi rinuncio. **

E pure alla memoria
 e all'immaginazione e al pensiero.
 O dammi quello sguardo degli occhi di un bambino;
 fa' che possa iniziare 340
 di nuovo, che ritrovi

e gioventù e speranza e ancora forza,
 e insieme a quelle il tempo che trascorsi
 incosciente, credendo fosse il mio,
 per scrivere il suo nome 345
 nel mio quaderno azzurro di scolaro,
 sopra il ricordo triste dell'infanzia,
 sui confini del prologo innocente
 del primo desiderio,

318 *lilies that fester smell far worse than weeds*] Si tratta dell'ultimo verso del sonetto 94 di William Shakespeare (*They that have power to hurt, and will do none*), appartenente alla sequenza *Fair Youth*, composta dai sonetti 87-96, in cui si denuncia la mancanza di costanza della gioventù.

350 en el deslumbramiento primerizo
 del amor que aún no sabe darse nombre;
 sálvame de una vida que no ha sido
 más que un banquete envenenado,
 déjame estar con ella
 355 en el primer desorden de sus sábanas,
 que descubramos juntos la sorpresa
 de ríos antes nunca navegados.

— Ya sabes que no puedo, ni tú puedes
 renunciar y borrarte: te has escrito.

360 — Como estatua sin rostro en su vitrina,
 alguien que quiso atravesar el tiempo
 trayéndonos su nombre entre las manos
 en una antigua lengua incomprensible.

— Te creeré si callas.

365 — No me atrevo
 a olvidar el milagro
 que sólo ella concede:
 que en tinta negra brillen
 los signos del amor
 370 radiante, o que el radiante
 amor que se desliza
 hasta el fondo del agua azul turquesa
 en la luz vertical brille y se apague
 trazando un signo negro. Mira el páramo,
 375 al que cualquiera impone su sonido:
 los ecos lo recorren y lo manchan.
 Hablar sobre el vacío significa
 más que el vacío de no hablar,
 y yo quiero el castigo
 380 de quien cambió su vida
 por un sueño de libros y museos.
 Hace tiempo buscaba estos jardines
 abandonados para percibir
 mi identidad creciente en su vacío
 385 de árboles grises y de estatuas yertas.
 Su soledad me daba fortaleza,
 y al verte entre los brazos
 de tu pastor, un dejo de arrogancia
 cubría de desdén mi penitencia.

in quell'abbagliamento tutto nuovo 350
 dell'amore che ancor non sa il suo nome;
 salvami da una vita che non altro
 fu che un banchetto avvelenato,
 lascia che stia con lei
 nel primo stropicciarsi di quelle sue lenzuola, 355
 perché insieme scopriamo la sorpresa
 di fiumi mai ancora navigati.

— Sai bene che non posso, né tu puoi *
 rinunciare e annullarti: ti sei scritto.

— Sì, statua senza volto in una teca, ** 360
 come chi volle attraversare il tempo
 portandoci il suo nome tra le mani
 in un'antica lingua incomprensibile.

— Ti crederò se taci. *

— Non m'azzardo ** 365
 a scordare il miracolo
 che solo lei concede:
 che nell'inchiostro brillino
 i segni dell'amore
 raggianti, o che il raggiante 370
 amore che via scorre
 fin sul fondo dell'acqua blu turchese
 su nell'abisso brilli e poi si spenga
 tracciando un nero segno. Ecco la landa
 a cui chiunque impone un proprio suono: 375
 e gli echi lo percorrono e lo macchiano.
 Significa parlare sopra il vuoto
 più assai che non il vuoto del tacere,
 e io voglio il castigo
 di chi scambiò la vita 380
 con un sogno di libri e di musei.
 Da tempo io cercavo questo parco
 abbandonato per poter sentire
 il mio essere che cresce nel suo vuoto
 di alberi grigi e di statue ritte. 385
 Mi dava forza la sua solitudine,
 e al vederti abbracciata
 dal tuo pastore, un'orma di arroganza
 ricopriva di sdegno il mio castigo.

390

Hoy sólo veo en ellos abandono,
sin vida ni esperanza,
ni más aspiración que ser escrito.
Llévame de la mano
a las aguas tranquilas.

395

— Todas serán tranquilas para ti
ya que vas de la mano que no sientes.

In ciò non vedo oggi che abbandono
 senza vita o speranza,
 né altro anelo che d'essere scritto.
 Portami tu per mano
 fino alle acque tranquille.

390

— Non altro che tranquille ti saranno *
 perché stringi la mano che non senti.

395



PAROLE CHIAVE

Guillermo Carnero; *Fuente de Médicis* (*Fontana de' Medici*); ecfraisi; *Galatea*; traduzione; poesia spagnola contemporanea.

NOTIZIE DEL TRADUTTORE

Pietro Taravacci è professore ordinario di Letteratura spagnola presso Università degli Studi di Trento. Si è dedicato al romanzo sentimentale medievale, al romanzo picaresco, al teatro burlesco del Siglo de Oro, alla poesia barocca, alla lirica contemporanea (in particolare a quella metafisica) e alla letteratura mistica spagnola. I suoi principali campi di interesse lo hanno indirizzato verso gli ambiti metodologici della teoria letteraria, la comparazione tra le letterature europee e verso le relazioni intertestuali. È particolarmente interessato alla relazione tra letteratura e le altre arti e alla teoria e alla pratica della traduzione del testo letterario, con particolare attenzione alla prosa lirica e alla poesia.

Già presidente dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (AISPI) e direttore del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università di Trento, è direttore responsabile della rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», direttore del Seminario Permanente di Poesia (SEMPER), membro di comitati scientifici e di redazione di riviste quali «Testo a Fronte», «Orillas» e «Cuadernos AISPI» e di collane di studi letterari quali *Agua y peña* (Viareggio), *Teatro Breve Español* (Iberoamericana, Madrid) e *Bagatelle* (ETS, Pisa). È direttore delle collane *Labirinti* e *Reperti* (Università di Trento), di *Bibliotheca Iberica* (Dell'Orso, Alessandria) ed è membro della giuria del Premio letterario Benno Geiger per la traduzione poetica, presso la Fondazione Cini di Venezia. È membro del collegio docenti del Dottorato in "Le forme del testo" dell'Ateneo trentino.

pietro.taravacci@unitn.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GUILLERMO CARNERO, *Fontana de' Medici*, trad. di Pietro Taravacci, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 205–236.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VI (2016)

PRIMO LEVI SCRITTORE	v
a cura di Matteo Fadini, Carlo Tirinanzi De Medici e Paolo Zublena	
<i>Introduzione</i>	vii
ANDREA RONDINI, <i>Impossibile vivere senza aver letto</i> Se questo è un uomo. <i>La ricezione italiana contemporanea di Primo Levi</i>	I
TOMMASO PEPE, <i>Una complessa chiarezza: gli ipertesti di Primo Levi</i>	23
EMANUELE CAON, <i>Il corpo in due anime: La chiave a stella tra finzione, testimonianza e antropologia</i>	45
MARTINA BERTOLDI, <i>La costruzione de Il sistema periodico di Primo Levi</i>	65
FAUSTO MARIA GRECO, <i>Rovesciamento e alterazione nei racconti Uranio, Vanadio e in Auschwitz, città tranquilla</i>	81
GIUSEPPE ALVINO, « <i>Il nastro a rovescio</i> ». <i>Possibili influenze di Storie Naturali ne La freccia del tempo di Martin Amis</i>	97
MONICA BIASIOLO, « <i>È come sbucciare una cipolla, vi è uno strato dopo l'altro</i> ». <i>Il chimico e scrittore Levi di fronte a Kafka</i>	117
STEFANO BELLIN, <i>Primo Levi and Franz Kafka: an unheimlich encounter</i>	139
JEAN-CHARLES VEGLIANTE, <i>Rileggendo Primo Levi: la scrittura come traduzione</i>	161
SAGGI	171
FRANCESCO DIACO, <i>Riflessioni sul primo Magrelli</i>	173
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	203
GUILLERMO CARNERO, <i>Fontana de' Medici</i> (trad. di Pietro Taravacci)	205
ELENA COPPO, <i>Il Cid di Montale: uno stile di traduzione</i>	237
REPRINTS	253
ALEKSANDR BLOK, <i>Colori e parole</i> (trad. di Alessandra Elisa Visinoni)	255
INDICE DEI NOMI (a cura di F. C. Abramo, M. Fadini e C. Polli)	269
CREDITI	275

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 6 - NOVEMBRE 2016

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.