

reproducen hábilmente en la versión italiana. Solo raras veces Lefèvre se aleja ligeramente del texto español, cuando no puede reproducirlo de otra forma.

Espero haber demostrado tanto la refina da estructuración de la poesía de Cortines como la destacada capacidad del traductor. En mis no muchas experiencias de traducción de poemas, en algunas ocasiones se ha dicho que mi versión casi le gustaba más al autor que el texto original. No me lo creo, pero en el caso de este libro supongo que a Jacobo Cortines debe de haberle gustado mucho la traducción de Lefèvre, que consigue mantener la elegancia, la soltura y la música de sus propios poemas.

DOI 10.14672/10.2017.1331

**Luis de Góngora, *Il Polifemo. La Tisbe*, a cura di Pietro Taravacci e Giulia Poggi, Pisa, ETS, 2015, 174 pp. ISBN 9788846743626**

**Antonio Candeloro**

**Universidad Católica San Antonio de Murcia**

Operazione sempre complessa e delicata (una sorta di scommessa sull'orlo dell'abisso tra significati e significanti), la traduzione letteraria implica uno sforzo ermeneutico costante, soprattutto quando ci si trova a "trasportare" da una lingua ad un'altra un testo imbevuto di richiami storici, culturali, sociali, letterari, non sempre esplicitati e che fa del gioco o del bisticcio linguistico uno strumento privilegiato di sfida al letto-

re attento, oltre che curioso. Se poi si prova a "dire quasi la stessa cosa" a partire da un testo poetico, in cui non solo il ritmo, la metrica e la musicalità del verso obbligano il traduttore (per evidenti motivi strutturali e di forma) a scendere a patti con il testo di partenza, ma in cui anche i rimandi intertestuali ad altre letterature e altri contesti linguistici, insieme alle citazioni di fonti mitologiche classiche riscritte a partire da una nuova sensibilità che spinge a giocare con le fonti stesse, a mostrarcele da un nuovo, straniato punto di vista, ecco che è possibile immaginare quanto sforzo e quanto coraggio implichi la traduzione di due opere-simbolo del Barocco (non solo spagnolo, bensì europeo) quali la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) e la *Fábula de Piramo y Tisbe* (1618) del poeta più odiato e, al contempo, più amato della letteratura spagnola aurea, quel don Luis de Góngora i cui imitatori bislacchi, nel corso dei secoli, hanno offerto lo spunto ai critici più ostici per coniare il neologismo "culterano" (inteso come sinonimo di "oscuro" o "incomprensibile").

Pietro Taravacci, da un lato, e Giulia Poggi, dall'altro, ci offrono in versione italiana due delle opere più rappresentative della poetica e dello stile maturo di Góngora e, allo stesso tempo, ci danno l'opportunità di poter leggere in parallelo due testi che "rimano" tra di loro: entrambi basati sulla riscrittura del mito a partire da due diversi capitoli delle *Metamorfosi* ovidiane, il *Polifemo* ci mostra la versione più "cultiva" dello stile gongorino, nel momento stesso in cui il poeta esalta i temi della bellezza,

dell'amore, della mostruosità e dell'arcana corrispondenza tra i sentimenti umani e la potenza della Natura, così come la *Tisbe* manifesterebbe il lato burlesco di una poesia che sembra volgere in grottesco la tragica storia dei due giovani destinati a vedere frustrato il loro amore e a morire l'uno accanto all'altro per cui, come afferma Giulia Poggi, la vicenda ri-narrata in versi dal poeta di Córdoba “suscita il sorriso, o meglio una sorta di partecipazione affettiva del lettore continuamente sorpreso dall'abilità con cui il poeta alterna il tragico al patetico, rivestendo, non tanto gli dèi di quotidianità, quanto piuttosto la quotidianità di tratti mitici” (114-115).

Il mito come fonte d'ispirazione, dunque, ma anche in quanto “correlativo oggettivo” di una intenzione stilistica di giocare con l'orizzonte di attesa del lettore proprio perché la poesia di Góngora, priva di obiettivi edificanti o moralistici, punta – come afferma Norbert von Prellwitz nella sua traduzione delle *Soledades* – a “stimolare il lettore, destarne il godimento intellettuale, offrendogli la novità, la difficoltà, la complicazione”<sup>3</sup>. Ha ragione, dunque, Taravacci quando sottolinea proprio come a Góngora non interessi ri-scrivere il mito, o ri-narrarne la trama, già nota al lettore colto, bensì allontanarsi da essa “per addentrarsi nell'universo verbale del mito che si fa architettura metaforica, palazzo di Atlante in cui la scrittura barocca insegue la propria essenza” (24). Del plot (o *argumento*) – la disperazione del mostruoso

ciclope nel constatare che Galatea ama Aci e mai potrebbe essere riamato dalla nereide – a Góngora interessano le fasi e i momenti “che meglio si confanno alla natura iconica e figurativa del mito” ed è in virtù di entrambi gli elementi che “il poeta realizza, per immagini essenziali ma dotate di *evidentia*, il suo tessuto narrativo e il suo progetto interpretativo” (24).

Ecco una delle peculiarità della poetica e dello stile gongorini che già Federico García Lorca aveva notato nel suo “La imagen poética en don Luis de Góngora” (1932): la sua sensibilità lo dotò di un “microscopio en las pupilas”<sup>4</sup>, una sorta di capacità innata nel descrivere in dettaglio e in una visuale onnicomprensiva il minuscolo (o l'infinitamente piccolo) e il macroscopico (o l'infinitamente grande) riuscendo in un'impresa che prefigura la poesia moderna novecentesca: “Armoniza y hace plásticos, de una manera a veces hasta violenta, los mundos más distantes” (102). Come sottolinea Taravacci (citando gli studi di Enrica Cancelliere): “Nella poesia di Góngora, infatti, sotto la pulsione della visione, tutto diventa immagine, e lo stesso suono delle parole e dei versi si fa tratto cromatico e questo stesso diviene forma” (24-25).

La centralità della visione (che riapparirà chiaramente nello stile delle *Soledades*) si concretizza in diverse scene del *Polifemo*: a mo' d'esempio, potremmo citare le strofe in cui assistiamo alla *descriptio puellae*, ovvero, alla presentazione, quasi cinema-

<sup>3</sup> Luis de Góngora (1984), *Le Solitudini e altre poesie*, a cura di Norbert von Prellwitz, Milano, Rizzoli: 21.

<sup>4</sup> Federico García Lorca (1984), *Conferencias I*, Madrid, Alianza: 98.

tografica, di Galatea, che si estende tra la strofa XIII e la XVII, o il famoso canto di Polifemo, compreso tra la XLVI e la LVIII. Contrastando le interpretazioni dei contemporanei di Góngora, Taravacci illustra in nota a quanti e quali sforzi interpretativi deve ricorrere il traduttore per mantenere il ritmo, la plasticità e la “visionarietà” del testo originale (come quando, nella strofe L, Polifemo auto-elogia le proprie ricchezze davanti a Galatea e cita anche l’azione dell’ape che “liba inquieta, ingegnosa labra”, v. 395 del testo di partenza che Taravacci traduce – mantenendosi fedele alla simmetria creata tanto dall’uso del chiasmo come dell’allitterazione e della dieresi con “inquieta liba, ingegnosa lavora”, essendo il verbo *libar* un “cultismo” tipico del poeta cordovese e indicando, in italiano, tanto l’azione dell’offerta sacrale come quella del “sorbire a fior di labbra”, dell’assaggiare liquidi (o cibi) prelibati – e già García Lorca, nel succitato intervento, era rimasto colpito dalla capacità di osservare al “microscopio” il mondo “minuscolo” delle api (o di altri elementi naturali e quotidiani) da parte di Góngora – ed è quasi inevitabile, per noi lettori contemporanei, riuscire anche a sentire il ronzio di quell’ape che lavora per il ciclope, impegnato in una sorta di *enumeratio* dei propri possedimenti materiali da offrire a Galatea come manifestazione di potere, oltre che d’amore).

“Una fabula senza intreccio” definisce la *Tisbe* Giulia Poggi: dunque, anche in questo secondo poema, proprio come nel *Polifemo*, Góngora tenderà a dimentica-

re la trama per concentrarsi su immagini concrete che possano permettergli di amplificare il testo ovidiano (filtrato anche attraverso una fonte italiana – lo *Scherzo degli dèi* di Francesco Bracciolini, apparso l’anno prima, nel 1617, e – secondo D. L. Garrison – una fonte francese, ovvero, l’*Ovide moralisé*, poema anonimo del XIV secolo) in nome del suo stile peculiare e “culto”.

Analizzandone il linguaggio e sottolineando l’importanza che vi assume il lessico tessile, giuridico, forense, finanziario, minerale, marittimo e, infine, astrologico, Poggi arriva a definire la *Tisbe* una “metafavola” proprio perché “non [la] si può intendere senza la conoscenza dei modelli da cui prende le mosse, se non addirittura delle loro singole immagini” (119). È anche per questo motivo che il lettore dovrà ripercorrere i singoli versi (508, quasi quanti quelli che costituiscono il *Polifemo*: 504, in questo caso distribuiti su LXIII strofe) per avere una visione completa della struttura del *romance* che, proprio attraverso il gioco intertestuale dei rimandi, delle allusioni e delle citazioni dalle altre fonti, si configura “come uno straordinario puzzle letterario, le cui tessere vengono distribuite secondo una studiata *dispositio* e sorrette da una riconoscibile griglia retorica e sintattica” (121), una griglia che potrebbe evocare il costante e frustrante ripetersi della mancata unione degli amanti de *Il fascino discreto della borghesia* di Luis Buñuel, secondo l’acuta osservazione della traduttrice (123). L’elemento visivo e la visionarietà dello stile gongorino appaiono evidenti nella

nuova descrizione della protagonista femminile, inquadrata, questa volta, dall'alto in basso (come se assistessimo a un *travelling* in verticale sul corpo della fanciulla) e nei termini di un tono erotico sia giocoso che malizioso: ci riferiamo ai vv. 41-80, versi nei quali Tisbe ci viene presentata come una sorta di dea dal collo di “terso avorio”, dagli occhi che sono come “due gemme di luce”, dalle sopracciglia “i cui archi non placarono diluvi”, dal volto che è “lustro cristallo lascivo”, dai denti che sono “venti limpide perle” e “dodici gocce minute” (perché, come chiarisce in nota Giulia Poggi, secondo Aristotele – seguito da Salazar Mardones, uno dei primi commentatori entusiasti del poema – le donne avrebbero un numero inferiore di denti rispetto agli uomini), dalle “tettine” che sono “pomi non proprio maturi” e da un “etcetera” (latinismo che indica il sedere) “di marmo” e “le cui prominente occulte / morbidi oltraggi potevano / rendere ai divini nudi / quando Paride, indossando / la casacca di Licurgo, / per i peli scartò Pallade, / per le gambe storte Giuno”.

Lo spazio di una recensione ci impedisce di analizzare i brani più felici della traduzione italiana, tesa a rendere il tono giocoso di Góngora nei confronti della fonte classica e a mostrare tutta l'allegria neologistica del poeta (come nei vv. 225-230, in cui Poggi si mantiene fedele a dei “suocerili sostituti”); o come nel v. 327, dove viene evocato “un cleonideo tripudio”; o come nei vv. 338-39, in cui il poeta “abbassa” la carica tragica dell'atteggiamento di Priamo attribuendogli – nello stesso verso – un qua-

lificativo ed un diminutivo “che renderà protosciocco / il signor Piramicuico!”.

Dopo questo rapido excursus, possiamo affermare che, se è vero quanto sostenuto da Eco, e cioè, che traducendo “non si dice mai la stessa cosa”, in quanto “l'interpretazione che precede ogni traduzione deve stabilire quante e quali delle possibili conseguenze illative che il termine suggerisce possano essere limate via. Senza mai essere del tutto certi di non aver perduto un riverbero ultravioletto, un'allusione infrarossa”<sup>5</sup>, è anche vero che Taravacci e Poggi, consegnandoci questo “doppio” (e speculare) Góngora, ci permettono di apprezzare l'originalità palpitante di un classico tanto vituperato quanto esaltato sin dalla propria contemporaneità e di capire che, come sostiene Carlo Ginzburg, analizzando il concetto di *straniamento* di Sklovskij alla luce delle opere di Marco Aurelio: “Per vedere le cose dobbiamo prima di tutto guardarle come se non avessero senso alcuno: come se fossero un indovinello”<sup>6</sup>. Ed è forse questo il senso profondo della rivoluzione copernicana della poesia “cultata” di Góngora nei confronti dei due miti ovidiani che stanno alla base dei due poemetti ora disponibili anche nella nostra lingua (essendo quella della *Tisbe* la prima versione italiana in assoluto).

**DOI 10.14672/10.2017.1332**

<sup>5</sup> Umberto Eco (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani: 94.

<sup>6</sup> Carlo Ginzburg (2011), *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli: 20.