



UNIVERSITÀ DI PAVIA

IL CONFRONTO LETTERARIO

82, DICEMBRE 2024

QUADERNI DI LETTERATURE STRANIERE MODERNE E COMPARATE
DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DIRETTORE

GIORGETTO GIORGI (*Univ. di Pavia*)

COMITATO SCIENTIFICO

ÁLVARO ALONSO (*Univ. Complutense de Madrid*), ANNA ALBERTINA BELTRAMETTI (*Univ. di Pavia*), EMMANUEL BURY (*Univ. de Paris IV – Sorbonne*), GIOVANNI CARAVAGGI (*Univ. di Pavia*), GIUSEPPE COSPITO (*Univ. di Pavia*), †GIORGIO CUSATELLI (*Univ. di Pavia*), ROBERT DE MARIA (*Vassar College – New York*), DELPHINE DENIS (*Univ. de Paris IV – Sorbonne*), CHRISTIAN DEL VENTO (*Univ. di Pavia*), MATTEO GALLI (*Univ. di Ferrara*), ALAIN GÉNÉTIOT (*Univ. de Lorraine*), LIA GUERRA (*Univ. di Pavia*), UTE HEIDMANN (*Univ. de Lausanne*), JAMES IFFLAND (*Boston University*), BENJAMIN KEATINGE (*Trinity College Dublin*), STEFAN KEPPLER-TASAKI (*Univ. di Tokio*), DAVID KONSTAN (*Brown University*), † GIUSEPPE MAZZOCCHI (*Univ. di Pavia*), SWETLANA MENGEL (*Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*), ANNE-ROSE MEYER (*Bergische Universität Wuppertal*), MAURO PALA (*Univ. di Cagliari*), JAUME PORTULAS (*Univ. de Barcelona*), CARLA RICCARDI (*Univ. di Pavia*), ELISA ROMANO (*Univ. di Pavia*), LAURA ROSSI (*Univ. Statale di Milano*), MARA SANTI (*Univ. de Gand*), † CESARE SEGRE (*Univ. di Pavia*).

COMITATO EDITORIALE

ANDREA BALDISSERA (*Univ. del Piemonte Orientale*), MARIA CRISTINA BRAGONE (*Univ. di Pavia*), ELENA COTTA RAMUSINO (*Univ. di Pavia*), MARIO ALESSANDRO CURLETTO (*Univ. di Genova*), LIDIA ANNA DE MICHELIS (*Univ. Statale di Milano*), HERMANN DOROWIN (*Univ. di Perugia*), RAFFAELLA FAGGIONATO (*Univ. di Udine*), FRANCESCO FIORENTINO (*Univ. di Bari*), VITTORIO FORTUNATI (*Univ. di Pavia*), MATTEO GALLI (*Univ. di Ferrara*), GIULIANA IANNACCARO (*Univ. Statale di Milano*), PAOLO PINTACUDA (*Univ. di Pavia*), LAURA ROSSI (*Univ. Statale di Milano*), ANNE SCHOYSMANN (*Univ. di Siena*), EUGENIO SPEDICATO (*Univ. di Pavia*), VALERIA TOCCO (*Univ. di Pisa*).

REDAZIONE

SERENA CODENA (*Univ. di Pavia*), SERENA FELOJ (*Univ. di Pavia*), MARUSCA FRANCIANI (*Univ. di Pavia*), SILVIA GRANATA (*Univ. di Pavia*), DONATELLA MAZZA (*Univ. di Pavia*), JOHN MEDDEMEN (*Univ. di Pavia*), ERICA PINELLI (*Univ. di Pavia*).



In copertina: Bruegel Pieter il Vecchio, La Torre di Babele, 1563,
Vienna, Kunsthistorisches Museum.
© 2006, Foto Austrian Archive/Scala, Firenze.

IL CONFRONTO LETTERARIO

Periodico semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Pavia, n. 570/02 dell'11-4-2002

Gli articoli proposti per la pubblicazione sono esaminati da due referee esterni, con il metodo del 'doppio cieco'. L'accettazione per la pubblicazione può essere subordinata a una eventuale revisione, secondo le indicazioni dei referee stessi. Gli articoli possono essere inviati all'indirizzo seguente: ilconfrontoletterario@unipv.it

Abbonamento annuale: 30,00 euro (incluse spese di spedizione per l'Italia)

Versamento su Conto Corrente Bancario, c/o Credito Valtellinese, Como,

IBAN: IT 71 Y 05216 10903 00000 00996 73;

oppure tramite PayPal [all'indirizzo paoloveronesi@ibisedizioni.it]

Ibis edizioni

via Crispi 8, 22100 Como

sede editoriale: via Folla di sotto 29, 27100 Pavia, tel. 0382-32021

www.ibisedizioni.it, e-mail: info@ibisedizioni.it

La rivista è a disposizione in formato elettronico sul sito dell'editore gratuitamente per gli abbonati. I non abbonati possono consultare la versione elettronica richiedendo una password a pagamento.

© Ibis, Como – Pavia 2024

ISSN 0394-994X

ISBN 978-88-7164-752-4

- 215 Matteo Mancinelli, *La traducción italiana de Giulio Zanchini da Castiglionchio del «Breve tratado de la paz del alma» de fray Juan de Bonilla*
- 241 Marta Zonca, «*Marching off at the Head of the Party*»: *Janet Schaw's Journey to Authori(al)ity in a Colonial Context*
- 261 Annachiara Cozzi, *Late-Victorian Female Friendship: the Lives and Fiction of Edith Somerville and Martin Ross*
- 287 Marica Fasolini, *Il motivo dell'«usad'ba» in rovina nel racconto di Arkadij Gajdar «Na Grafskich Razvalinach» («Tra le rovine del palazzo del conte»)*
- 303 Giorgetto Giorgi, *Epoepa e romanzo in «Naissance de l'Odysée» di Jean Giono*
- 313 Benedetta Rosi, *La costruzione linguistica della maschera acustica in «Die Blendung» (1935) di Elias Canetti*

- 339 Lorenzo Santi, *Voices of Dissent: Nadine Gordimer's Struggle against Apartheid Censorship*
- 359 Donatella Mazza, «Penetrare nella coscienza del consumatore di poesia». *Sulla poetica di Ernst Jandl*

RECENSIONI

- 377 Giovanni Caravaggi (A. Gargano, *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*)
- 379 Vittorio Fortunati (J. de La Fontaine, *Favole (Libri VII-XII)*, a cura di Luca Pietromarchi)
- 380 Guia M. Boni (S. Netto Salomão, *Machado de Assis e il canone occidentale. Poetica, contesto, forma*)
- 385 Antonio Candeloro (J. Á. Valente, *Poesie a Lazzaro*, prefazione di Andrés Sánchez Robayna, traduzione, studio critico e cura di Pietro Taravacci)

- 389 *ABSTRACTS*

A. GARGANO, *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Veruert, 2023, 722 pp.

Era ancor fresco di stampa questo imponente volume sulla creazione poetica di Garcilaso de la Vega, quando è giunta la notizia dell'improvvisa scomparsa di Antonio Gargano, lasciando sgomenti quanti ne apprezzavano la sagacia esegetica e il rigore metodologico. Garcilaso era uno dei suoi autori prediletti, forse per i continui slanci innovativi e gli avvincenti recuperi delle fonti classiche, che lo rendono tuttora una delle figure più rappresentative della lirica spagnola cinquecentesca. *Con aprendido canto* acquista il valore emblematico dell'opera definitiva, degno coronamento di un impegno critico costante e segno tangibile di una dedizione entusiastica; e si configura come punto d'arrivo di un percorso interpretativo magistralmente tracciato durante vari decenni.

In effetti, Antonio Gargano già trentasei anni fa aveva proposto una raffinata lettura della poesia garcilasiana in un volumetto di rara eleganza (*Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988); e trentatré nuovi contributi critici erano stati dedicati in seguito dall'illustre ispanista della Federico II a molteplici aspetti della creazione lirica del poeta toledano e ai suoi immediati dintorni storico-letterari.

Sulla solida base d'indagini tanto estese, si costruisce ora questa sua rielaborazione conclusiva, con sapienti intarsi dei notevoli risultati conseguiti in ogni approfondimento e l'inclusione di contributi del tutto inediti, in cui traspare un inesausto fervore analitico. Innovativo è inoltre l'impianto prospettico, che riordina secondo una ripartizione organica la vasta problematica affrontata. La suddivisione del volume in due parti consente di rilevare innanzitutto la personalità di Garcilaso sullo sfondo delle aspirazioni eroiche esaltate dall'ideologia cortese rinascimentale, e di evidenziare in seguito l'originalità della sua creazione poetica nel quadro delle sperimentazioni parallele della lirica cinquecentesca.

I cinque capitoli in cui si articola la *Primera Parte (O per antiche o per moderne carte)* concorrono essenzialmente a tracciare il profilo umano e culturale di un autore tenacemente proteso verso l'attuazione del modello del perfetto gentiluomo, già a partire dalla prima formazione umanistica. Fin dalle battute iniziali viene definita minuziosamente la gradualità di quel rapido processo di rinnovamento della poesia spagnola, che per quanto riguarda la consapevolezza estetica e il dibattito teorico prende l'avvio dall'*epístola* «A la Duquesa de Soma» premissa da Juan Boscán a titolo d'introduzione del Libro II delle sue *Obras*.

Opportunamente considerata come prologo imprescindibile della nuova estetica petrarchista, come sottolinea Antonio Gargano, quella famosa *epístola* proemiale è da tempo oggetto di approfondite riflessioni per le sue istanze programmatiche, insieme alla traduzione del *Cortigiano* di Baldassar Castiglione realizzata dallo stesso Boscán, con il contributo dell'amico Garcilaso.

Il superamento della fase iniziale della conversione garcilasiana, confinata essenzialmente nell'ambito galante degli incontri internazionali che si svolgevano alla corte dell'Imperatore (fondamentali i colloqui granadini con Andrea Navagero e Baldassar Castiglione, durante i festeggiamenti per le nozze di Carlo V), viene delineato soprattutto nel capitolo III, *Entre*

Toledo y Nápoles (centrale a tutti gli effetti, anche perché pone in evidenza il contrasto fra esperienze esistenziali divergenti e fra concezioni estetiche discordanti), nonché nei due successivi, dove si mette in luce con riferimenti puntuali come la durezza delle condizioni dell'esilio e le esigenze della nuova condizione di vita conferiscano un significato più intimo alla ricerca di una bellezza sublime. Il postulato dell'imitazione e la pratica della riscrittura affondano ormai le radici in esperienze vitali, mentre affinano il vigore espressivo i contatti con gli eredi della tradizione umanistica, i discepoli del Sannazaro e altri influenti rappresentanti del neoclassicismo, come il Cariteo e Bernardo Tasso.

Vengono ricostruite attentamente in queste dense pagine le complesse circostanze che concorsero a definire il «marco ideológico» dell'esigente impresa di Garcilaso de la Vega, ormai fermamente protesa verso l'assimilazione dei modelli italiani. Il procedimento compendiaro, a tratti preponderante nel finale della *Primera Parte*, si prospetta come effetto di una scelta funzionale, nell'ambito di una pianificazione calcolata, in quanto proprio nella *Segunda Parte* è poi offerto puntualmente il supporto di una minuziosa documentazione attraverso appropriati riferimenti testuali.

La *Segunda Parte* (*Lecturas para un cancionero amoroso*) riunisce infatti una serie di suadenti indagini esegetiche, suddivise in quattro raggruppamenti di capitoli coerenti. In uno schema equilibrato, dall'impianto quasi geometrico, si distribuiscono raffinate proposte di lettura di un'ampia silloge di testi poetici garcilasiani; sono di volta in volta esaminate, oltre a una notevole varietà di sonetti e a qualche canzone, le più significative strutture compositive neoclassiche elaborate dal poeta toledano, dall'egloga all'epistola, dall'elegia all'ode. Nell'*apartado* iniziale, *El mito de la pasión sensual* (che si compone di cinque capitoli), come pure nei tre successivi, *Del error al arrepentimiento*, «*De diversis amoribus*»: *contrapuntos amorosos en tres géneros clásicos* e infine *Luto y poesía* (ognuno di tre capitoli), vengono illustrate sottilmente, in successive letture, le prospettive ideologiche e le tradizioni letterarie delle diverse concezioni dell'amore che affiorano nelle varie liriche in esame, lungo un percorso orientato verso la liberazione dalla schiavitù dell'ossessione sensuale.

Una ricognizione analitica puntuale e penetrante consente dunque di fissare l'attenzione, in ogni occasione, su aspetti determinanti della creazione poetica di Garcilaso de la Vega, che rimane esaltata magistralmente, nella sua tensione contrastiva fra l'estenuante impulso di passioni travolgenti e la serena corrispondenza di sentimenti armonici. Uno spazio adeguato risulta dedicato, in effetti, alle singole manifestazioni di quel perenne conflitto fra istanze irrazionali e aspirazioni spirituali, attraverso lucidi approfondimenti, in cui si percepisce talora qualche reminiscenza di felici formule espressive di Gianfranco Contini.

Non è superfluo segnalare, infine, che corredano il volume un efficace apparato di annotazioni critiche e un'esautiva rassegna bibliografica.

Per la vastità delle tematiche affrontate, l'estensione temporale delle riflessioni e il ponderato assetto organizzativo, *Con aprendido canto* si può considerare, indubbiamente, il *libro di una vita*: a lungo elaborato con sapienti ritocchi, edito pochi mesi prima della scomparsa del suo autore, rimane a testimoniare, come si diceva, la costanza di un impegno esemplare.

E in un'evocazione inevitabilmente commossa di questa operosità ininterrotta, merita di ricordare ancora che per la sollecita iniziativa di un folto numero di devoti discepoli è stato

pubblicato quasi contemporaneamente un altro imponente volume di Antonio Gargano, *Del «Lazarillo» a Alberti. Ensayos de literatura, entre tradición e interpretación* (Berlino, Peter Lang, 2023, 664 pp.), cospicua silloge di ventisette indagini che attestano l'ampiezza e ancora la continuità del suo cimento esegetico, rivolto qui a capolavori della narrativa e della lirica del Rinascimento, a sommi poeti del *Siglo de Oro* (in primo piano Góngora e Quevedo), a figure rappresentative della letteratura fra l'Otto e il Novecento, quali Benito Pérez Galdós e Antonio Machado, e infine a personaggi emblematici della Generazione del '27, come Federico García Lorca, Pedro Salinas e Rafael Alberti.

GIOVANNI CARAVAGGI

J. DE LA FONTAINE, *Favole (Libri VII-XII)*, a cura di Luca Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 2023, 579 pp.

A distanza di pochi anni dall'uscita, nel 2017, del volume che contiene i primi sei libri delle *Favole*, L. Pietromarchi ha completato la sua traduzione del capolavoro di Jean de La Fontaine. In questo secondo tomo troviamo la versione italiana, col testo originale a fronte, dei libri apparsi nel 1678 (dal VII all'XI), con l'aggiunta nel XII, che fu pubblicato insieme con gli altri nel 1693. Nell'*Introduzione* (pp. 13-32) il curatore sottolinea l'originalità e il valore di questa seconda raccolta, che suscitò qualche perplessità nei lettori contemporanei, entusiasti di quella del 1668, e fu valutata adeguatamente solo a partire dal XIX secolo: la critica romantica, infatti, mise in luce soprattutto la maggiore presenza dell'io dell'autore, che prende spesso la parola per commentare gli episodi narrati, non senza riferimenti autobiografici. L'aspetto più evidente è, però, la presenza di elementi di origine asiatica: accanto ai personaggi (animali e umani) della tradizione favolistica europea, entrano in scena scimmie, cammelli, pappagalli, bramini, pascià... Com'è noto, La Fontaine aggiunse alle proprie fonti classiche (*in primis* Esopo e Fedro) le favole dell'indiano Pilpay, tradotte in francese da Gilbert Gaulmin nel 1644. Inoltre, la sua appartenenza alla cerchia di Madame de La Sablière gli consentì di conoscere e frequentare un esperto orientalista quale François Bernier. Come fa giustamente notare L. Pietromarchi, non si trattò di una concessione all'esotismo che, nell'ultimo quarto del XVII secolo, cominciava ad essere di moda in Francia, ma un modo di affermare l'universalità della visione del mondo che si esprime nelle *Favole*. Tale visione, rispetto alla prima raccolta, è ancora più disincantata, se non decisamente pessimista: qualunque intento pedagogico sembra inutile di fronte a un'umanità incorreggibile, in un mondo in cui è sempre la forza a prevalere, dominato da una Fortuna che ha preso il posto della Provvidenza e il cui agire, in molti casi, appare altrettanto imperscrutabile. Ciononostante, lo sguardo del poeta rimane distaccato, spesso divertito: anzi, è proprio il distanziamento, come dice Voltaire in *Candide* parlando del lavoro, «le seul moyen de rendre la vie supportable». Per questa ragione, nella seconda parte delle *Favole* (soprattutto nel libro XII), compare con maggiore frequenza il motivo dell'isolamento, della *retraite*, di un *buen retiro* visto laicamente come uno «spazio più vicino al giar-

dino di Epicuro che non a un chiostro conventuale» (p. 26). L'effluvio degli autori antichi sull'opera del favolista francese è messo bene in luce nell'*Introduzione*: le descrizioni paesaggistiche hanno spesso accenti virgiliani, mentre rimanda a Lucrezio la visione della Natura come di un Tutto che comprende anche l'uomo. È però Montaigne il «segreto fratello maggiore di La Fontaine» (p. 27), poiché i due autori condividono la consapevolezza della complessità del mondo e l'accettazione dell'uomo così com'è.

Come le commedie di Molière, come la poesia dei *salons*, anche le *Favole* di La Fontaine appartengono alla «letteratura *da ascolto*» (p. 17): da questa collocazione derivano l'immediata comprensibilità del testo e uno stile rapido e vivace, ora familiare ma elegante, ora burlescamente pomposo, che è quello della *conversation galante*. La famosa varietà metrica di La Fontaine, che contraddistingue anche i *Contes et Nouvelles en vers* (di cui due libri apparvero nel 1671 e nel 1674), è accentuata negli ultimi libri delle *Favole* e legittima, se così si può dire, la «libertà vigilata» (p. 29) che caratterizza questa traduzione: gli alessandrini sono resi, nella maggior parte dei casi, da doppi settenari, o comunque da versi lunghi con una cesura centrale, mentre per gli altri versi il traduttore si è concesso una certa licenza. La sua maggiore cura è stata quella di rendere nella nostra lingua la leggerezza dell'originale francese, tenendo sotto controllo la tendenza all'enfasi dell'italiano letterario, anzi, facendogli «abbassare la cresta», come scrive L. Pietromarchi con una immagine coerente col contenuto dell'opera. Grazie a questo approccio, oltre che alla chiarezza della parte introduttiva, questa edizione permetterà a molti lettori non specialisti di accostarsi a uno dei capolavori letterari del *Grand Siècle*, apprezzandone le qualità sia sul piano tematico che su quello formale.

VITTORIO FORTUNATI

S. NETTO SALOMÃO, *Machado de Assis e il canone occidentale. Poetica, contesto, forma*, Roma, Carocci, 2023, pp. 323.

Lo scrittore brasiliano Machado de Assis (1839-1908) è uno di quei nomi che col passare del tempo acquista maggiore rilevanza. Eppure, nonostante la straripante bibliografia critica, Machado continua a sollevare questioni, a presentare lacune interpretative, a costituire, insomma, un rompicapo.

Romanziere, poeta, autore teatrale, giornalista, traduttore, ancora oggi sbalordisce per la sua creatività, per la sua finissima arte letteraria sbocciata in un Brasile che da poco aveva conquistato la propria indipendenza (1822) e che proprio per questo motivo viveva una specie di crisi di identità, superata egregiamente, almeno in ambito letterario, con l'opera di Machado de Assis.

Egli è uno di quegli autori che esercita e ha esercitato nelle lettere del suo paese una forza al tempo centripeta e centrifuga: centripeta perché ha saputo aggregare le energie di autori a lui precedenti – brasiliani o stranieri – e centrifuga perché da qui è scaturita una forza in grado di creare una nuova letteratura: Machado è insieme punto di arrivo e punto di partenza.

La sua maestria si rivela nel ritrarre la società della capitale Rio de Janeiro che poggiava su una contraddizione in termini: se con l'indipendenza, ottenuta nel 1822, il Brasile era entrato nella modernità e, quindi, nell'orbita capitalistica, contemporaneamente, fino al 1888, la sua economia era unicamente basata sulla schiavitù. Tale cristallizzazione sociale, coadiuvata anche da un mancato processo rivoluzionario legato all'indipendenza, in un certo senso si riflette sui personaggi che spesso non sono in grado di cambiare, di affrancarsi, restando prigionieri di un fotogramma, rimuginando senza posa sul passato.

Sonia Netto Salomão – che già ha al suo attivo vari saggi dedicati all'autore, vive in Italia dal 1990 e ha insegnato alla Sapienza di Roma fino al 2023 – pubblica in italiano (tradotto da Marcella Petriglia) questo volume uscito in Brasile nel 2016, insignito l'anno successivo del prestigioso premio Jabuti per la critica. Con questo studio, Sonia Netto Salomão ha voluto affrontare una questione che rappresenta ancora un rovello: il canone occidentale di Machado, ossia quali influenze europee hanno fatto sì che l'autore diventasse Machado de Assis, superando senza ombra di dubbio anche molti dei maestri e divenendo a sua volta canone.

Lo studio si concentra sulla cosiddetta fase «matura», aggettivo che va usato con cautela, visto che Machado de Assis, vuoi per la sua biografia vuoi per la sua opera, è a tutti gli effetti uno scrittore che nasce 'maturo', ma che semplicemente, giunto ai 40 anni, entra in una nuova dimensione letteraria con la trilogia di romanzi che gli ha conferito l'immortalità: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899). I tre romanzi lanciano uno sguardo a ritroso, per cui risulta inevitabile il riferimento al cronotopo di Michail Bachtin: Brás Cubas racconta la sua storia dall'oltretomba; Quincas Borba, pur dando il titolo al libro, è morto nel romanzo precedente e rivive attraverso il malaccorto Rubião; Dom Casmurro rilegge con amarezza, ormai da vecchio, una vita disseminata di dubbi. Non seguiamo, quindi, i personaggi nella loro evoluzione, ma nella loro involuzione perché guardarsi indietro non ha la dolcezza del rimpianto, ma l'acredine di una ferita mai rimarginata.

Per analizzare l'opera di Machado, Sonia Netto Salomão non si lascia invischiare nella mole critica sull'autore scaturita in particolar modo dal centenario della nascita, festeggiato nel 2008: anche il suo sguardo si volge all'indietro, ma per ricordare quei critici di grande levatura che per primi hanno scandagliato l'opera dello scrittore brasiliano e che ormai restano sepolti da testi di tenore più sociologico che letterario. Studiare il canone di Machado significa riportare l'opera nell'alveo che le è più congeniale, ovvero la letteratura: per questo la critica chiamata in causa con cui la studiosa apre il dialogo è composta da intellettuali brasiliani come Agripino Grieco, Eugénio Gomes, Otto Maria Carpeaux, José Guilherme Merquior, Benedito Nunes, Sérgio Paulo Rouanet o Roberto Schwarz e anche stranieri come Calvino, Kristeva, Genette, Bachtin, Jakobson o Ricœur, senza dimenticare Harold Bloom. L'invito da lei raccolto è individuare i modelli di Machado, mettendolo direttamente a confronto con Xavier de Maistre, Giacomo Leopardi, Almeida Garrett o Lawrence Sterne... Una rete di riferimenti che permette al lettore di ricostruire un percorso preferenziale in cui Machado si diverte a svestire l'abito di romanziere per indossare quello di teorico e critico in un gioco in cui il pubblico è partecipe e al contempo straniato, osservando con ammirazione mista a curiosità il continuo bluff della costruzione di una realtà sempre sull'orlo della mistificazione.

A questa montatura machadiana, dove il lettore, in balia dell'autore, riesce a stento a discernere la verità dalla finzione, si oppone la rigorosa struttura del volume curato da Sonia Netto Salomão. Tre parti, precedute da una breve introduzione e chiuse da una conclusione.

Nella prima, la studiosa si sofferma su Machado critico, ossia sul gioco delle parti in cui l'autore stesso indossa via via i panni del narratore o del critico. Il suo approccio si rifà a Forster e al suo *Aspetti del romanzo* che elimina la distanza geografica e cronologica per costituire coppie efficaci nel loro anacronismo (Machado de Assis e Xavier de Maistre o Almeida Garrett o Luciano di Samosata o Giacomo Leopardi...) in cui i brani dialogano tra di loro, superando secoli e geografie, in un confronto puramente intertestuale e di 'procedimenti', metodi, postulati anche dai formalisti russi. Sonia Netto Salomão svela gli ingranaggi del testo, la commistione di generi, in particolare il realismo che sfocia nel fantastico o viceversa, i cronotipi machadiani centrati sulla Rio de Janeiro ottocentesca. Alla fine quello che ne traiamo, oltre ai nomi citati appartenenti al canone di Machado, è che Machado stesso fa parte del canone, avendo superato decenni senza perdere lustro, offrendo al lettore sempre nuovi spunti di riflessione.

Nella seconda parte, la studiosa si concentra sulla caratteristica più marcante dell'autore brasiliano, l'ironia e l'autoironia, l'arguzia con la quale non esita a prendere in giro il lettore, sé stesso, i vizi, le debolezze, i preconcetti di una società benestante e benpensante, chiusa su sé stessa, autocelebrativa, vista attraverso uno sguardo che via via si tinge di cinismo o di benevolenza. Il tono predominante è riconducibile all'ironia socratica che in un confronto apparentemente amichevole smonta le convinzioni dell'avversario. L'ironia serve a mettere in discussione le idee preconcepite, a dissacrare gli intoccabili, a disarmare il pubblico, a rovesciare le situazioni, a denunciare, mai tuttavia in modo assertivo, lasciando sempre margine all'incertezza.

Sempre in questa parte, il saggio che si distingue per originalità riguarda la novella senz'altro più famosa di Machado, «L'Alienista» (1882), messa a confronto con l'apologo di autore anonimo, risalente al I secolo, *Le lettere sulla follia di Democrito*. Di nuovo una sovversione, questa volta legata alla follia. Ritenuto matto dai concittadini, il filosofo Democrito viene affidato alle cure di Ippocrate, il più importante medico del tempo. Ma dopo avergli parlato, il medico si accorge che la follia non è nel paziente, ma in coloro che glielo hanno condotto. Democrito ride di sé, degli uomini, delle loro vane ambizioni e della loro follia. Viceversa, il protagonista di «L'Alienista», Simão Bacamarte, psichiatra in erba, decide di aprire un manicomio a Itaguaí, la Casa Verde, e poco per volta vi chiude i suoi concittadini finché li farà uscire tutti per rinchiudere sé stesso, il pazzo vero. Il paragone è senz'altro stimolante e dimostra che un classico come *Le lettere sulla follia di Democrito*, riscoperto nel Rinascimento, ammirato da Montaigne e non solo, in Brasile attecchisce, cambiando ovviamente segno e adattandosi ai tempi, non potendo ignorare che nel frattempo ha fatto capolino la psichiatria per la quale tuttavia Machado, socraticamente, sembrerebbe nutrire una certa diffidenza.

Per la lingua di Machado, la studiosa comincia con un necessario *excursus* storico, rileggendo il portoghese del Brasile attraverso gli eventi che, senz'altro lo hanno modificato, come l'arrivo della famiglia reale portoghese nel 1808, l'apertura dei porti alle nazioni amiche, la nascita dei giornali e delle prime facoltà fino ad arrivare all'indipendenza (1822), alla fine della schiavitù (1888) e alla repubblica (1889), quasi a sottolineare, ove necessario, che la storia di

un paese, la sua lingua e la sua letteratura sono intimamente legate tra loro. Tra i prodotti di tutte queste trasformazioni possiamo senz'altro annoverare la lingua di Machado che, vivendo parte di questi avvenimenti, seppe conciliare il classico col colloquiale, facendo sì che il rigore grammaticale d'oltreoceano si stemperasse nella sua scrittura, smussandone le asperità. Il gusto per la sintesi, il dialogo tra passato e presente, la combinazione di vari registri, una buona dose di innovazione, l'introduzione di alcuni 'brasilianerismi' o, viceversa, di forestierismi fanno sì che ci troviamo al cospetto di un idioma intramontabile, ancora attuale e contrassegnato da un'impalpabile leggerezza. L'inserimento nei dialoghi di parlate specifiche come quelle degli schiavi, come analizza la studiosa, prendendo un brano da *Memorie postume di Brás Cubas*; l'alternanza un po' caotica, ma specchio di una lingua in evoluzione, dei pronomi soggetto *tu* o *você* sono tutti indizi di un autore che supera la tradizione per farsi tradizione, anticipando in un certo qual modo la rivoluzione modernista degli anni Venti del Novecento. La lingua di Machado non è solo fotogramma di un'epoca, ma elemento sociolinguistico meritevole di essere approfondito. Tutto ciò confluisce nella sua famosissima ironia che spesso chiama dialogicamente in causa il lettore oppure lo interroga, come quando in *Memorie postume* gli sottopone il quesito se il libro che sta leggendo è un romanzo oppure no. Ironia che ritroviamo anche in citazioni intertestuali esplicite o implicite con abbinamenti azzardati e comici in cui la misera realtà viene accostata a classici imperituri.

La terza parte è senza dubbio quella più innovativa e permette a Sonia Netto Salomão di conciliare la sua biografia italiana e la sua passione per Machado. Intitolata «Machado de Assis e l'Italia» questa parte oltre a essere la più lunga, quasi la metà del volume, è articolata in tre sezioni: l'Italia vista attraverso alcuni filtri letterari; gli italiani di Rio de Janeiro e il loro apporto nella vita culturale, principalmente attraverso l'editoria e lo spettacolo; e infine la ricezione di Machado attraverso la traduzione di opere sue e le traduzioni da lui effettuate. L'Italia è presente sin dall'antica Roma con figure storiche oppure attraverso filtri inevitabili come Stendhal o ancora con riferimenti, più o meno palesi, a tantissimi autori che vanno da Dante a Carducci, dimostrando la conoscenza approfondita del nostro paese. Tale conoscenza è dovuta anche a fattori extra-letterari: da una parte la moglie dell'imperatore D. Pedro II era la principessa napoletana Maria Teresa Cristina di Borbone (1822-1889) che incentivò l'arrivo di suoi connazionali come artigiani, artisti, studiosi; e dall'altra l'immigrazione che alla fine della schiavitù arrivò in massa per coltivare la terra e principalmente il caffè. Valga un dato per tutti, nel 1889 gli italiani rappresentavano un quarto della popolazione dell'allora capitale. L'*intelligenza* italiana si diede da fare con traduzioni, allestimenti di spettacoli, corsi di lingua italiana, nascita di giornali e riviste spesso di spirito repubblicano. A sua volta Machado fu fautore dell'unità d'Italia come dimostrano alcuni suoi versi o alcune sue prese di posizione uscite in articoli di giornale. Le *tournées* operistiche, ovviamente, giocarono un ruolo importantissimo nella diffusione della cultura italiana in Brasile e non va dimenticato che Machado esordì proprio come critico teatrale (1859), passione cui non venne mai meno. Grazie alla fondazione dell'Imperial Academia de Música e dell'Ópera Nacional nel 1857 anche Rio de Janeiro divenne una tappa fissa per le importanti compagnie liriche e teatrali che si avvicendavano in America latina. Ricordiamo solo alcuni nomi cui Sonia Netto Salomão dedica invece pagine interessanti e circostanziate: Adelaide Ristori, Rosina Stoltz, Carlota Augusta

Candiani, Emma La Grua, oppure attori come Ernesto Rossi e Tommaso Salvini che incantano il pubblico con Shakespeare, Corneille, Byron... o, viceversa, Carlos Gomes che studiò in Italia e vide il suo *Guarany* rappresentato alla Scala nel 1870. In *Dom Casmurro* l'opera italiana è particolarmente presente. Se è quasi scontata – dato l'argomento del romanzo – la presenza dell'*Otello* verdiano (cui viene dedicato uno stimolante paragrafo in cui Cinthius influenza Shakespeare che ispira, seppur con adattamenti opposti, Rossini e Verdi quasi ad aprire e chiudere la stagione dell'opera italiana ottocentesca), non altrettanto si può dire delle tesi 'eretiche' del tenore Marcolini secondo cui il diavolo – sempre in *Dom Casmurro* – organizza una ribellione nel Conservatorio del Cielo perché il suo genio tragico è stufo delle sdolcinate musiche celesti.

Con le traduzioni si apre l'ultima sezione del libro. Si comincia con quelle realizzate in Italia ed è sorprendente vedere che nel giro di meno di un secolo *Memorie postume di Brás Cubas* è stato tradotto otto volte, senza contare le eventuali ristampe; *Quincas Borba* cinque e *Dom Casmurro* sei. Peccato che l'unico editore ad aver mantenuto la trilogia sia Rizzoli con la traduttrice Laura Marchiori (rispettivamente: 1953, 1967 e 1958) che, però, non rispetta l'ordine. Eppure i primi due romanzi sono legati tra loro, infatti *Quincas Borba* è un amico del protagonista in *Memorie postume*. E poi se l'autore li ha scritti nel 1881, nel 1891 e nel 1899, a quasi dieci anni l'uno dall'altro con un'inevitabile diversa consapevolezza, sarebbe consigliabile mantenere quella scansione temporale. Accanto a questo dato statistico, la studiosa come sempre effettua un'analisi particolareggiata, indulgiando sui paratesti, ossia prefazioni o note; nell'ambito della traduzione vera e propria si sofferma sulle parole che vengono lasciate in originale corredate di nota oppure no o che vengono tradotte con equivalenti più o meno calzanti. Naturalmente, un raffronto così peculiare permette di trarre conclusioni diacroniche sul metodo traduttivo adottato. Questa analisi minuziosa si allarga anche agli ultimi due romanzi: *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* entrambi del 1904 e che hanno goduto di minor fortuna editoriale in Italia avendo ognuno un'unica traduzione.

Last, but not least Machado traduce in verso il XXV canto dell'*Inferno* di Dante che verrà pubblicato sul giornale «O Globo». L'autore ha probabilmente tradotto questo canto per il suo virtuosismo e per il contatto che il poeta italiano apre con il suo pubblico («Se tu se' or, lettore, a creder lento / ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia / ché io che 'l vidi, a pena il mi consento», 46-48). Viene riportato l'intero canto con la traduzione a fronte, mentre il commento si limita alle terzine 1-3 e 16-18, precedute da un'esauriva analisi dell'originale che ci permette di comprendere le scelte di Machado. Per le ultime tre, vengono aggiunte anche le traduzioni di Xavier Pinheiro (1907), Cristiano Martins (1976) e Italo Eugenio Mauro (1998). Grazie a questi riscontri, Machado si prefigura non solo come un traduttore di genio (come peraltro dimostrano altri suoi lavori), ma come un traduttore che ha saputo, anche in questo campo, anticipare i tempi, ponendosi problemi ancora oggi attuali.

In conclusione, come scrive Sonia Netto Salomão, «Machado traduce, riscrive, mescola sollecita la collaborazione del lettore» (p. 297), si inserisce nella tradizione e la rinnova liberamente, come dimostra questo volume da cui fuoriesce un Machado che almeno in Italia meriterebbe di essere ritenuto (e non solo dagli addetti ai lavori) un grande nome della letteratura. Il libro si chiude con una domanda alla Machado, «E il resto?», alla quale suggeriamo noi di ri-

spondere con un verso della grande poetessa Cecília Meireles, che sicuramente non dispiacerebbe al suo connazionale: «guardo o resto para mais tarde», «tengo il resto per dopo». Resta, infatti, ancora tanto da scoprire e il libro di Sonia Netto Salomão è un invito a ulteriori ricerche.

GUIA M. BONI

J. Á. VALENTE, *Poesie a Lazzaro*, prefazione di Andrés Sánchez Robayna, traduzione, studio critico e cura di Pietro Taravacci, Venezia, Molesini Editore, 2023, 219 pp.

Il lettore italiano che non conoscesse l'opera di José Ángel Valente, una delle voci più emblematiche della poesia spagnola del Novecento, potrà accedere all'universo lirico dell'autore gallego grazie alla traduzione di *Poesie a Lazzaro*, la seconda raccolta dei componimenti che Valente scrisse tra il 1955 e il 1960. All'interno, vi ritroverà gli elementi stilistici e le tematiche portanti della poetica dell'autore, alla costante ricerca della 'verità' e della 'parola' adatta a mostrarla in un continuo esercizio ermeneutico in cui i versi si presentano non solo come 'canto', ma anche e soprattutto come 'scavo' «más adentro en la espesura» («là dove è più fitto il bosco»), come ci ricorda giustamente nella prefazione Sánchez Robayna, citando San Juan de la Cruz, una delle *auctoritates* centrali nella poetica valentiana.

Come il lettore ricorderà, il miracolo di Lazzaro appare soltanto nel Vangelo di Giovanni (11, 30-45). Gesù, avvisato dalla sorella dell'amico, si reca presso il sepolcro in cui Lazzaro giace morto da tre giorni e compie il miracolo, attraverso l'uso della parola: «E detto questo, gridò con gran voce: Lazzaro vieni fuori! E il morto uscì, avendo i piedi e le mani legati da fasce, e il viso coperto d'uno sciugatoio. Gesù disse loro: Scioglietelo, e lasciatelo andare».

Luis Cernuda riscriverà questo episodio in *Lázaro*, un lungo monologo drammatico, scritto durante l'esilio in Inghilterra nel 1938, in cui la voce del poeta adotta l'io del personaggio biblico per raccontare (in modo cinematografico e teatrale) cosa accadde dopo il ritorno alla vita del morto. Si tratta senza dubbio di uno dei componimenti più struggenti e meditativi dell'ateo Cernuda e una delle prove più riuscite di monologo drammatico in cui la voce si sdoppia assumendo l'idioletto del miracolato, un essere (dis)umano che, una volta ascoltata la voce dell'amico, avverte attorno a sé il silenzio, lo stupore e l'insipidità del pane e dei cibi che gli vengono offerti proprio per celebrare il ritorno alla vita. Cernuda arriva a immaginare questo banchetto che, lungi dal celebrare la resurrezione, sembra stigmatizzare l'assurdità del ritorno a una seconda esistenza priva di senso proprio perché Lazzaro, seduto alla destra di Cristo, si rende conto che «yo era un muerto / andando entre los muertos» («io ero un morto / che cammina tra i morti») proprio perché insensibile ai piaceri terreni e deprivato dei cinque sensi. Ecco perché trova «el pan amargo, sin sabor las frutas, / el agua sin frescor, los cuerpos sin deseo» («il pane amaro, senza sapore la frutta, / l'acqua senza freschezza, i corpi privi di desiderio»)¹. È questo contrasto insanabile tra il ritorno alla vita sotto forma umana

¹ Cf. L. CERNUDA, *Lázaro*, in *Poesía completa*, , ed. di D. Harris e L. Maristany, Madrid, Siruela,

e l'inumanità di un essere che non può più assaporare i cibi o sperimentare i desideri terreni a determinare il riconoscimento (o *anagnorisis*) tragico di chi non sa come si può vivere dopo aver attraversato la morte. José Ángel Valente si ricorderà di questo lungo componimento cernudiano, oltre che del magistero di uno dei rappresentanti centrali di quella poesia che lo stesso Valente definisce «meditativa»².

Pensiamo, ad esempio, a *El peregrino* («Il pellegrino»), lirica che appartiene alla quarta delle cinque sezioni in cui si suddivide *Poesie a Lazzaro*. In questo caso l'io del poeta si avvicina alle tombe di morti che egli percepisce non come «giacenti», ma come «vigili» attenti ai passanti ancora in vita. Ecco che, cernudianamente, Valente immagina il dialogo impossibile tra chi appartiene al piano dell'al di là e chi, invece, ancora è in vita: i morti chiamano e circondano il vivo per chiedere (come le anime nell'*Inferno* dantesco): «- Habla, dinos. / ¿Cómo era la vida?» («- Parla, racconta. / La vita, come era?»). La risposta non è immediata, il protagonista di questo dialogo tentenna: «Digo: - Era...» («Dico: - Era...») fino allo scacco finale e senza appello, dato proprio dall'impossibilità di dire (com'è) la vita: «Y un sueño oscuro sube, / poderoso y remoto, / del olvido a la tierra» («E un sonno oscuro sale, / poderoso e remoto, / dall'oblio alla terra», pp. 122-123). È ciò che si ripete in *El resuscitado* («Il resuscitato»), in cui Valente riscrive Cernuda: «Callaba como / si hubiese regresado de la muerte, / como si entre él y nosotros / hubiese un tácito secreto / al que fuese vano aludir» («Taceva come / se dalla morte fosse ritornato, / come se esistesse / tra lui e me un tacito segreto / cui fosse vano alludere», pp. 118-119) che è *répris* dei vv. 95-97 del testo cernudiano, in cui Lazzaro condivide in silenzio il segreto con Cristo che sa perfettamente che «todo estaba muerto / en mí, que yo era un muerto / andando entre los muertos».

Il poeta, per Valente, è sia Lazzaro sia pellegrino, ovvero, viandante che intraprende il cammino senza conoscere la meta. A tal proposito risultano centrali le tre citazioni poste ad epigrafe della raccolta: se la prima, tratta da Miguel de Unamuno: «me muero cada día / cada día resuscito» («me ne muoio ogni giorno / e ogni giorno rinasco»), fa esplicito riferimento alla parabola del personaggio biblico, la seconda, tratta da Antonio Machado: «un hombre que vigila / el sueño, algo mejor que lo soñado» («un uomo che veglia / il sogno, meglio di ciò che sogna» - ma in questo caso «sueño» potrebbe tradursi anche con 'sonno', tale è l'arricchente polisemia del lessema spagnolo) rimanda il lettore alle molte liriche che Valente costruirà proprio lungo il ponte metaforico che si può tendere tra «mondo diurno» e «mondo notturno», tra veglia e sonno, tra sfera terrena e dimensione ultraterrena. L'ultima citazione, invece, tratta da Juan Ramón Jiménez (il padre della *poesía pura*), sintetizza i due poli (unamuniano e machadiano) del problema della resurrezione e della questione dei confini tra mondi, per concentrarsi sull'enigma del tempo: «¡qué poco tiempo más único!» («che poco il tempo più unico!»), in cui il lettore è invitato a pensare (e ad affacciarsi su) l'abisso ontologico tra tempo ed eternità, tra dimensione cronologica dell'esistenza umana e proiezione ultramondana verso un futuro senza tempi misurabili. È tutta concentrata in queste tre epigrafi la poesia di Valente e le poesie che, distribuite in cinque sezioni, articolano il viaggio e il 'narrare' dello stesso in *Poesie a Lazzaro*.

2002, I, pp. 289-295 (p. 293; la traduzione è mia).

² Cf. J. Á. VALENTE, *La poesía meditativa de Luis Cernuda*, in J. Muñoz Veiga (ed.), *La caña gris. Homenaje a Luis Cernuda*, Sevilla, Renacimiento, 2002, pp. 29-38.

Si pensi al *Soliloquio del creatore*, un componimento che, non a caso, inizia con *Genesi*, 1, 26: «E Dio disse: Creiamo l'uomo». È un versetto che fa rima con il verbo in modo imperativo con cui Cristo richiama l'amico alla vita: il *logos* non è solo lo strumento che Dio concede agli esseri umani affinché possano comunicare tra di loro, ma è anche, e soprattutto, l'elemento che dà vita al creato, che accende la luce e la fiamma di *bios* sulla Terra. Ecco, dunque, lo smacco primordiale: la creatura vorrebbe interagire: «Dimmi, dimmi!», ma Dio non risponde perché «non potrebbe mai / capire la mia voce» (p. 25). Significativo, in tal senso, è il sottotitolo del componimento successivo: *Il muro (Voce della creatura)*. Di nuovo, Valente dà voce all'essere umano, che aguzza l'udito, con l'intento di captare «voci attese» e, invece, cade: «Caddi, caddi, caddi. / E caddi un po' più in là, dall'altro lato / dell'umana speranza».

In tal senso, particolarmente significativa è la lirica intitolata *Entrada en el sentido*, ovvero, *Ingresso al senso*. Il poeta, quale filosofo o mistico, riflette sull'abisso che si apre (sempre) «Tra l'occhio e la forma» e percepisce il pericolo dello stesso «abisso / dove lo sguardo può precipitare» (p. 37). Se ci è impossibile captare l'essenza delle cose attraverso la vista (a differenza di quanto pretende Platone), allora è certo che «L'anima pende solo da se stessa, / per paura, pericolo, presagio» (p. 37).

E se è vero anche che, come ci ricorda Wallace Stevens, l'immaginazione «usa sempre ciò che è familiare per produrre ciò che non lo è»³, allora è ovvio che non c'è nulla di più straniante e perturbante di un teschio, simbolo ancestrale della nostra natura mortale. Ne *La testa di Yorik* Valente riscrive la famosa scena dell'*Amleto* shakespeariano amplificando gli effetti macabri che la contemplazione di ciò che resta del buffone di corte provoca nello spettatore contemporaneo, fino ad arrivare all'evocazione *ad infinitum* (e per metonimia) dell'atto della decapitazione: «La testa di Yorik / è sferica e pelata: esaminiamo / la testa di Yorik / il buffone, lasciamola / cadere nella polvere ancora, come / decapitando noi stessi» (p. 45).

Non sarà casuale, dunque, l'uso abbondante di enunciati interrogativi ed esclamativi in quei componimenti in cui la domanda sull'al di là si fa assillante. Pensiamo a *I dimenticati e la notte*, una sorta di riscrittura della catabasi omerica, quando, nel Libro XI, Ulisse viaggia verso l'Ade per ascoltare la profezia di Tiresia e s'imbatte, tra gli altri, in Anticlea, sua madre. La visione è quasi celestiale: «brillano gli occhi di mia madre prima / d'avermi concepito», ma le domande non trovano risposta (così come Ulisse sarà condannato ad abbracciare per tre volte il corpo di un fantasma): «Son io che passo o siete voi? / Chi è imprigionato? / Chi abbandona chi? / Chi resta immobile, o chi è trascinato?» (p. 53). Se i primi versi citati possono ricordare il Dante del Canto XV dell'*Inferno* (v. 30: «Siete voi qui, ser Brunetto?»), l'aforisma che segue al mancato (o solo sognato) incontro con la madre assume tratti che potrebbero ricordarci il T. S. Eliot dei *Four Quartets*: «E intanto che io scrivo / la resistenza del mio stesso corpo, / sarà passato il mondo, / si sarà chiuso il cielo, / completato il ritorno / dal suo nulla al suo inizio, / e non sarò che pallido antenato / del mio futuro oblio»⁴. Il finale è

³ Cf. W. STEVENS, *L'angelo necessario. Saggi sulla realtà e sull'immaginazione*, a cura di M. Bacigalupo, trad. di G. Scatasta, Milano, Abscondita, 2018, p. 137.

⁴ Cf. T. S. ELIOT, *Four Quartets*, London, Faber&Faber, 2002, p. 16: «Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable», i quattro versi iniziali di *Burnt Norton*, il primo dei quattro

senza speranza: tra l'una sponda e l'altra, tra mondo dei vivi e mondo dei morti, tra la madre e il figlio, «rimaniamo soli / dall'uno all'altro lato».

I versi appena ricordati ci aiutano a capire anche perché il poeta non può aspirare alla totalità e prende coscienza del fatto che la poesia è illuminazione e, parallelamente, agnizione dello scacco ermeneutico proprio nel momento in cui si compie l'atto creativo. È ciò che appare in uno degli esempi più pregnanti della 'metapoesia' di Valente (quella che, come ci ricorda Pietro Taravacci nella *Postfazione*, si ricollega all'opera di Paul Celan, di Rainer Maria Rilke, di Kavafis o dello stesso Montale): *Ma non più oltre* (titolo emblematico per eccellenza della poetica valentiana), in cui vediamo il poeta in azione, nell'atto stesso di scrivere il testo, e in cui si legge: «A volte metto la parola: *pane*, / sopra il tavolo e sa di morte, metto / la parola *amicizia* e c'è chi alza / il braccio armato come in sua difesa» (p. 91). Di nuovo appare qui l'eco evidente del *Lazzaro* di Luis Cernuda, colui che nel ritornare in vita si accorge che il pane è «amaro», la frutta «senza sapore», i corpi «privi di desiderio».

Le domande si ripetono perfino ne *La città distrutta*, dove, in uno scenario apocalittico, è lo stesso io lirico a intavolare un dialogo impossibile con Giovanni attorno all'aquila misteriosa che discende dal Paradiso e in cui i morti vengono definiti «figli di altra memoria» (p. 159), oltre che nell'ultimo, straordinario componimento *La partenza* (pp. 162-183), dedicato all'altro grande poeta della *Generación del 27*, il Premio Nobel Vicente Aleixandre, e in cui la rievocazione di un prosaico viaggio in treno si trasforma in un viaggio ultramondano a metà tra la discesa agli inferni del T. S. Eliot della *Waste Land* e il cammino tortuoso e colmo di stupore verso la comunione mistica con Dio della *Noche oscura* del già citato San Juan de la Cruz. È in questa lirica che Valente, introducendo frammenti in corsivo al corpo del testo principale, come se stesse sdoppiando la propria voce nel nome di un'identità scissa o binaria, alterna le domande senza risposta ad affermazioni dallo stile aforistico con lo scopo di instaurare «una 'distanza' rappresentativa e riflessiva rispetto agli oggetti» che, sola, permette di sviluppare quella che Emilio Garroni definisce «capacità creativa [...] di organizzare l'esperienza e di controllarla sotto il principio della generalizzazione»⁵. Come l'Ulisse omerico, l'io lirico riconosce che «Fra tutti i regni che l'uomo possiede / il più oscuro è il ricordo» (p. 171); come l'Ulisse dantesco, «So qual è il mio destino / ma non lo riconosco» (p. 179).

In conclusione, *Poesie a Lazzaro*, opera complessa e affascinante nell'impeccabile e suggestiva traduzione di Pietro Taravacci, consentirà al lettore italiano di immergersi in uno dei migliori frutti della scrittura di José Ángel Valente che, a sua volta, rappresenta uno degli esempi più riusciti di quella poesia che, tra *logos* e *bios*, si fa amara meditazione sulla nostra mortalità e indefessa ricerca di un linguaggio che, attraverso montaliane «intermittenze» o «illuminazioni» rilkiane, va alla ricerca vana e costante dell'epifania del senso.

ANTONIO CANDELORO

quartetti, apparso nel 1936.

⁵ Cf. E. GARRONI, *Creatività*, prefazione di P. Virno, Macerata, Quodlibet, 2010, entrambe le citazioni a p. 52.