



ANNA CERBO
Università di Napoli L'Orientale
acerbo@unior.it

JORGE DE SENA CRITICO E TRADUTTORE DELLA POESIA FILOSOFICA DI BRUNO E DI CAMPANELLA

Riassunto

Il saggio prende in esame l'interpretazione che Jorge de Sena ha dato della poesia filosofica di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella, soffermandosi sulla traduzione in portoghese di due sonetti "irregolari" degli *Eroici furori* e di due sonetti strettamente autobiografici della "Scelta d'alcune poesie filosofiche".

Abstract

The essay examines the interpretation that Jorge de Sena gave to the philosophical poetry of Giordano Bruno and Tommaso Campanella, focusing on the translation of two "irregular" sonnets from *Eroici furori* and two strictly autobiographical sonnets from *Scelta d'alcune poesie filosofiche*.

1. Nella monumentale raccolta *Poesia de 26 séculos. De Arquíloco a Nietzsche*¹, un'antologia di poesie scelte e tradotte da Jorge de Sena, con prefazione e note, si dà ampio spazio alla letteratura italiana. Nel primo volume compare il *Cantico delle creature* di san Francesco, e poi di seguito: il sonetto *S'í fosse foco, arderei 1 mondo* di Cecco Angiolieri, due sonetti di Dante (*Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* e *Tanto gentile*), un sonetto di Cino da Pistoia: *Tutto quel che altrui piace a me disgrada*². Uno spazio di rilievo viene dato alla poesia di Francesco Petrarca, di cui Jorge de Sena traduce quattro sonetti scritti "in morte di Madonna Laura" e la canzone *Italia mia*³, il componimento che riscosse molta fortuna soprattutto nell'Europa romantica⁴. E dopo Petrarca la scelta del traduttore portoghese cade su Franco Sacchet-

¹ *Poesia de 26 séculos*, I – *De Arquíloco a Calderón*; II – *De Bashô a Nietzsche*. Tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena, Porto, Editorial Inova, 1971-1972; ed. in un unico volume: *Poesia de 26 séculos: de Arquíloco a Nietzsche*, Coimbra, Editora Fora do Texto, 1993 e in seguito, Porto, Edições Asa, 2001.

² *Poesia de 26 séculos*, I, pp. 86-93.

³ *Ibid.*, pp. 94-99.

⁴ Pensiamo alle canzoni civili e patriottiche di Leopardi, in particolare alla canzone *All'Italia*.

ti⁵, sull'umanista Antonio Beccadelli⁶, su Lorenzo dei Medici (la *Canzone del bacio*)⁷ e Serafino Aquilano (lo strambotto *Morte che fai?*)⁸. E ancora su quattro famosi sonetti di Michelangelo e su altrettanti sonetti di Vittoria Colonna⁹, su due madrigali di Torquato Tasso e un sonetto dello stesso poeta sul viaggio di Vasco da Gama¹⁰. Dopo Tasso segue la traduzione di due sonetti di Giordano Bruno tratti dagli *Eroici furori* (uno dei due è caudato)¹¹ e di due sonetti di Tommaso Campanella¹².

Mi sembra molto significativo l'interesse di Jorge de Sena per la poesia filosofica italiana di tardo Rinascimento, una poesia che ha le sue radici nella filosofia dei Bernardino Telesio, come lo stesso traduttore rileva nelle sintetiche ma dense schede sui due Frati Domenicani¹³.

Nella scheda critica Sena esprime grande ammirazione per la personalità affascinante di Bruno, per il suo pensiero e per la sua scrittura originalissima, unica sia in prosa sia in versi¹⁴.

⁵ Cfr. *Poesia de 26 séculos*, I, p. 100.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁷ *Ibid.*, pp. 110-111.

⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁹ *Ibid.*, pp. 113-118.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 132-133.

¹¹ *Ibid.*, pp. 134-135.

¹² *Ibid.*, pp. 150-151.

¹³ Cfr. *ibid.*, p. 316 e pp. 321-322. Mi sembra opportuno riportare questo brano di Carlo Vittorio Cattaneo: "Nei versi di Jorge de Sena si può riscontrare, fin dalle prime raccolte, una dicotomia tra perfezione formale e rudezza stilistica. Si tratta di due sentieri che il poeta batte parallelamente e che tradiscono l'esigenza sia d'una poesia colta (si potrebbe definire una liricità speculativa che trova i suoi maestri nell'Europa dei secoli XVI e XVIII) sia d'una poesia crudamente immersa nella realtà sociale" (J. de Sena, *Esorcismi*, Antologia poetica, a cura di C. V. Cattaneo, Milano, Edizioni Accademia, 1974, p. 44).

¹⁴ Sulla scrittura letteraria di Bruno si rinvia agli studi di N. Ordine, *La soglia dell'ombra*, Venezia, Marsilio, 2003; A. Cerbo, *Il mito della fenice da Petrarca a Bruno: immagini e simboli*, in *Oriente, Occidente e dintorni... Scritti in onore di Adolfo Tamburello*, a cura di F. Mazzei e P. Carioti, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2010, vol. I, pp. 409-424; E. Canone, *Ateismo: il termine e l'idea. Per un confronto tra Bruno e Campanella*, in "Bruniana & Campanelliana", XXIV, 2 (2018), pp. 359-384; A. Cerbo, *Bruno e Campanella nella critica di Francesco De Sanctis*, in "Studi desanctisiani", Rivista internazionale di Letteratura, Politica, Società, 7 (2019), pp. 103-110. Si veda pure G. Zanarini, *La poesia della conoscenza in G. Bruno*, <https://www.scienzainrete.it/contenuto/articolo/La-poesia-della-conoscenza-in-G.-Bruno>, http://www.iliesi.cnr.it/AGB/schede.php?id=b_4&tx=471&tp=6.

Definisce l'opera *De gl'heroici furori*, pubblicata a Parigi nel 1585, l'"apice poetico e filosofico del suo pensiero". Sena traduce due sonetti bruniani "irregolari"¹⁵, molto belli e autobiografici, che hanno come tema centrale il "furore", cioè la pazzia d'amore, intesa come esperienza conoscitiva dialettica, suprema e assoluta. Si tratta dell'amore "fatto heroico et divino"¹⁶.

Al pari degli altri componimenti, anche questi due sono molto difficili, il loro significato è penetrabile solo attraverso l'autocommento in prosa che accompagna i testi poetici di Giordano Bruno.

1.1. Il primo sonetto tradotto da Jorge de Sena, *Bench'a tanti martir mi fai soggetto*, è in forma allocutiva nelle due quartine: la fronte, che si compone di otto endecasillabi, mentre la sirima è fatta di quattro endecasillabi e due settenari (vv. 9 e 13). Lo schema metrico ABAB-ABCC-DEE-DFF del testo bruniano viene conservato nella traduzione, e così pure l'*incipit* con la congiunzione con valore concessivo: "Bench'a tanti martir..." / "*Bem que a martírios*"¹⁷, e la medesima punteggiatura¹⁸, salvo poche eccezioni: per esempio il traduttore inserisce i [:] alla fine del v. 2, eliminando il "che"; mette il [.] al posto del [;] al v. 6.

<p><i>Bench'a</i> tanti martir mi fai soggetto, pur ti ringrazio, e assai ti deggio, Amore, che con sì nobil piaga apriste il petto, e tal impadroniste del mio core, per cui fia ver, ch'un divo e viv'oggetto, de Dio più bella imago 'n terra adore; pensi chi vuol ch'il mio destin sia rio, ch'uccid'in speme e fa viv'in desio. Pascomi in alta impresa; e bench'il fin bramato non consegua, e 'n tanto studio l'alma si dilegua;</p>	<p><i>Bem que</i> a martírios tu me tens sujeito devo-te muito e te sou grato, Amor: com nobre chaga me rasgaste o peito, e o coração me deste a um tal senhor, de tão excelso e de tão vivo aspeito, na terra imagem do divino autor. Pense quem quer que é ímpio o meu destino, se morro esp'rança e vivo desatino. Contenta-me alta empresa; e quando o fim clamado me escapara, e em tanto arder minh'alma se gastara,</p>
--	--

¹⁵ Cfr. in J. de Sena, *Poesia de 26 séculos*, I, la scheda su Bruno, p. 316.

¹⁶ Si cita da G. Bruno, *Eroici furori*, Introduzione di M. Ciliberto, testo e note a cura di S. Bassi, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 47.

¹⁷ Il traduttore è costretto a eliminare "tanti" per mantenere il numero delle sillabe.

¹⁸ Non è possibile approfondire il discorso sulla punteggiatura perché non sappiamo quale testo, cioè quale edizione, Jorge de Sena abbia utilizzato.

basta che sia sì <i>nobilment'accesa</i> ; ¹⁹ basta ch'alto mi tolsi, e da l'ignobil numero mi sciolsi. G. BRUNO, <i>Bench'a tanti martir</i> <i>mi fai soggetto</i>	basta que seja <i>nobremente acesa</i> , e que eu mais alto ascenda e do número ignóbil me defenda. J. DE SENA, <i>Bench'á tanti martir...</i>
---	---

Nonostante i numerosi martiri ai quali Bruno si sente sottoposto, in quanto filosofo furioso, ringrazia l'Amore eroico e divino che si è impadronito del suo cuore, aprendo nobili ferite, e presentando agli occhi della sua mente "una specie intellegibile, nella quale [...] li sia lecito di contemplar più altamente la divinitade"²⁰. Gli altri considerino pure crudele il suo destino, dal momento che Amore, mentre lo rende vivo attraverso il desiderio, lo fa consumare attraverso un continuo e vano sperare. Vero è che il Poeta vive un'esperienza che lo innalza.

La sirima contiene una gratificante confessione-dichiarazione del Poeta, che torna anche in altri sonetti, volta a confermare una nobile esperienza ("Pascomi in alta impresa")²¹, la quale, benché non gli permetta di raggiungere il fine desiderato, accende la sua anima, sì che egli può sollevarsi in alto e distinguersi da tutti gli altri uomini. I sintagmi si corrispondono: "alta impresa" / "alta empresa"; "nobilment'accesa" / "nobrement acesa" (l'anima). I martiri, le sofferenze, sono dovuti alla separazione dalla cosa amata (Dio), all'assenza della sua fruizione, alla quale instancabilmente tende l'amante, cioè il furioso eroico. Nel commento in prosa si legge: "Non dole per il desio che l'avviva, ma per la difficoltà del studio ch'il martora"²². Il furioso eroico sa di non poter mai vedere la divinità (Apollo), ma solo la sua ombra (Diana), la Natura. Eppure, è sufficiente che l'anima sia accesa del desiderio della divinità. È dovere morale per l'uomo partecipare all'ultimo furore, anche se non consegue il fine desiderato, vivere comun-

¹⁹ Nell'edizione *De gl'heroici furori*, appresso Antonio Baio, Parigi 1585, invece del (;) c'è il (.). Cfr. G. Bruno, *Opere italiane*, ristampa anastatica delle cinquecentine, IV: *De gl'heroici furori*, a cura di Eugenio Canone, Firenze, Olschki, 1999, p. 1316. Opportunamente il traduttore usa la (,) al v. 11.

²⁰ Il furioso eroico soffre ed è felice, e non vorrebbe essere felice senza questa sofferenza. Sono molto significativi questi versi: "Mai fia che de l'amor io mi lamente / senza del qual non vogli'esser felice".

²¹ A proposito del verso, nel commento si legge "Pascomi in alta impresa": «perché cossi l'anima si versa e muove circa dio, come il corpo circa l'anima» (*Eroici furori*, ed. cit., p. 48).

²² *Ibid.*, p. 47.

que un'esperienza in cui l'anima trova consolazione e "riceve tutta la gloria che può ricevere in cotal stato"²³. Ecco l'imperativo etico formulato da Tansillo nel commento: "Basta che tutti corrano; assai è ch'ognun faccia il suo possibile; perché l'eroico ingegno si contenta più tosto di cascar o mancar degnamente e nell'alte imprese, dove mostre la dignità del suo ingegno, che riuscir a perfezione in cose men nobili et basse"²⁴.

Il contenuto del sonetto è altamente etico-filosofico, riguarda il dovere della infinita caccia della verità, infinitamente desiderabile. E la traduzione di Sena è frutto di una profonda esegesi del sonetto bruniano, il quale rinvia alla riscrittura del mito di Atteone nel sonetto *Alle selve i mastini e i veltri slaccia* e riassume l'infinito desiderio di infinito²⁵. Certo il verso 9, nella traduzione portoghese: "Contenta-me alta empresa", non ha la forza intensa dell'originale "Pascomi in alta impresa" o di altre dichiarazioni, come questa: "e a l'infinito m'ergo"²⁶.

1.2. Ancora più difficile è il secondo sonetto bruniano, *Un alan, un leon, un can appare*, che Jorge de Sena ha tradotto nella citata cretostomia che raccoglie le sue numerose traduzioni poetiche.

<p>Un alan, un leon, un can appare a l'auror, al dì chiaro, al vespr'oscuro. Quel che spesi, ritegno e mi procuro, per quanto mi si die', si dà, può dare. Per quel che feci, faccio ed ho da fare al passato, al presente ed al futuro, mi pento, mi tormento, m'assicuro, nel perso, nel soffrir, nell'aspettare. Un alan, un leon, un can appare a l'auror, al dì chiaro, al vespr'oscuro. Quel che spesi, ritegno e mi procuro, per quanto mi si die', si dà, può dare.</p>	<p>Alão, leão e cão vêm figurar, na aurora, em dia claro, em poente escuro, o quei gastei, retenho, ou me procuro que a mim se deu, se dá, ou pode dar. O que talhei, ou talho, hei-de talhar, em passado, presente, ou no futuro, me é pena, me é tormento, ou me é seguro, no medo, no sofrer, e no esperar. Alão, leão e cão vêm figurar, na aurora, em dia claro, em poente escuro, o quei gastei, retenho, ou me procuro que a mim se deu, se dá, ou pode dar.</p>
---	---

²³ *Ibid.*, p. 49.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Eroici furori*, ed. cit., pp. 53-55. Sul mito di Atteone nella poesia di Bruno rimando al mio saggio: *La "conversione" del "sapiente eroico". Giordano Bruno e il mito di Atteone*, nel volume *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*. Nuova edizione riveduta e ampliata, Pisa, ETS, 2012, pp. 181-201.

²⁶ G. Bruno, *De l'infinito, universo e mondi*, in *Opere italiane*, vol. 2, UTET, Torino, 2002, p. 31. Sulla semantichità dell'espressione bruniana cfr. P. Sabbatino, *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firene, Olschki, 2003. Un'approfondita analisi delle

<p>Per quel che feci, faccio ed ho da fare al passato, al presente ed al futuro, mi pento, mi tormento, m'assicuro, nel perso, nel soffrir, nell'aspettare. Con l'agro, con l'amaro, con il dolce l'esperienza, i frutti, la speranza mi minacciò, m'affligono, mi molce. L'età che vissi, che vivo, ch'avanza, mi fa tremante, mi scuote, mi folce, <i>in assenza, presenza e lontananza.</i> Assai, troppo, a bastanza quel di già, quel di ora, quel d'appresso m'hanno in timor, martir e spene messo.</p> <p>G. BRUNO, <i>Un alan, un leon, un can...</i></p>	<p>O que talhei, ou talho, hei-de talhar, em passado, presente, ou no futuro, me é pena, me é tormento, ou me é seguro, no medo, no sofrer, e no esperar. Com duro, com amargo, com doçura, a experiênciã, frutos, a esperançã me são ameaça, angústias, e brandura. Quanto vivi, que vivo, ou que ainda avança, me faz tremente, me sacode, ou cura, <i>de ausênciã, de presençã, ou de tardançã.</i> Assaz com abastança o outrora, o agora, o aquilo que virã em dor, temor, espera me têm já.</p> <p>J. DE SENA, <i>Un alan, un leon, un can ...</i></p>
--	--

Si tratta di un sonetto caudato, di endecasillabi, fatta eccezione del primo verso della coda che è un settenario (schema metrico rispettato nella traduzione, tranne che nell'ultimo verso: ABBA, ABBA, CDC, DCD, dEE/dEF). È un componimento che ha una struttura dialettica particolare, efficacemente realizzata attraverso la ripetuta "trimembrazione", che il critico evidenzia nella Scheda e il traduttore Jorge de Sena mette in atto nella versione del testo in portoghese, conservando sostanzialmente intatta la punteggiatura nella fronte e nella sirima: il punto alla fine di ogni quartina e di ogni terzina. Al v. 2 inserisce la [,] assente nel testo originale, nell'edizione citata *De gl'heroici furori* (Parigi 1585)²⁷.

Nell'edizione recente (1995) Simonetta Bassi mette un [,], forse per rendere più agevole la lettura e la comprensione del testo. Tuttavia non conosciamo, come già abbiamo annotato per il sonetto precedente, il testo bruniano di base.

Negli *Eroici furori* (seconda parte, dialogo primo: interlocutori *Cesarino, Maricondo*) il sonetto *Un alan, un leon, un can* è preceduto da una riflessione sull'armonia e sull'ordine universale, sulla buona disposizione e l'intesa delle parti dell'universo. Quando nell'universo c'è armonia avvengono le cose migliori, quando questa viene a mancare si verificano le cose peggiori. E c'è una ragione, una legge, nelle necessarie

strutture poetiche nell'opera di Giordano Bruno si trova in L. Bolzoni, *Note su Bruno e Ariosto*, in "Physis", XXXVIII (2001), 1-2, pp. 41-66.

²⁷ Cfr. la copia anastatica cit., p. 1405.

mutazioni: dal male e dalla corruzione ci si può aspettare il ritorno a uno stato migliore. Da qui la definizione bruniana di “*revoluzion*”²⁸, attraverso la voce di Cesarino, e la constatazione dell’attuale corruzione delle scienze che ha generato “*la feccia delle opinioni, le quali son causa della feccia de gli costumi, et opre*”²⁹.

Le mutazioni, “*successione et ordine de le cose*”, sono un dato di fatto e sono inarrestabili. Una cosa è certa, attraverso l’esperienza storica:

In qualsivoglia stato ordinario, il presente più ne afflige che il passato, et ambi doi insieme manco possono appagarne che il futuro, il quale è sempre in aspettazione e speranza, come ben puoi veder designato in questa figura la quale è tolta dall’antiquità de gli Egizii, che fêrno cotal statua che sopra un busto simile a tutti tre puosero tre teste, l’una di lupo che remirava a dietro, l’altra di leone che avea la faccia volta in mezzo, et la terza di cane che guardava innanzi; per significare che le cose passate affligono col pensiero, ma non tanto quanto le cose presenti che in effetto ne tormentano, ma sempre per l’avenire ne promettono meglio. Però là è il lupo che urla, qua il leon che rugge, appresso il cane che applaude³⁰.

Il sonetto bruniano nasce dal citato emblema della statua egiziana con le tre teste e dal motto con le tre dizioni (*Iam*, sopra il lupo; *Modo* sopra il leone e *Praeterea* sopra il cane) che “*significano le tre parti del tempo*”³¹. E il traduttore portoghese ha inteso bene la genesi e il contenuto del sonetto.

Traducendo alla lettera verso per verso, ha conservato il più possibile la successione metrica e gli schemi dell’originale, con la puntuale ripetizione dei tre tempi verbali: presente, passato e futuro.

Giordano Bruno dialoga col tempo. La prima persona, *io*, si succede con fermezza nelle due quartine, a partire dal v. 3: “*Quel che spesi, ritengo e mi procuro*”, riprodotto fedelmente nella traduzione: “*o que gastei, retenho, ou me procuro*”; e poi la reiterazione della stessa voce verbale al passato (“*Per quel che feci*” / “*O que talhei*”), al presente (“*faccio*” / “*ou talho*”), e al futuro (“*ed ho da fare*” / “*hei-de talhar*”). Per quanto ha fatto nel passato

²⁸ “La *revoluzion* dunque, ed anno grande del mondo, è quel spacio di tempo in cui da abiti ed effetti diversissimi per gli oppositi mezzi e contrarii si ritorna al medesimo [...]”. *De l’infinito, universo e mondi*, cit., p. 95.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibid.*, p. 95.

³¹ *Ibid.*, p. 96.

il Poeta “si pente”, cioè non è soddisfatto; per quanto opera nel presente “si tormenta”; per quanto spera di operare nel futuro “s’assicura”. Nei versi è adombrato il desiderio di felicità, ovvero la sua ricerca incessante.

Lo stesso schema temporale si ripropone nelle tre terzine, ad esprimere la medesima condizione etico-esistenziale. Il soggetto non è però il Poeta (**io**), ma il **tempo** nelle sue tre fasi. Nella prima terzina: il passato ha “minacciato con l’agro” il Poeta; le esperienze presenti (“i frutti”) lo “affliggono con l’amaro”, la speranza del futuro lo accarezza (“molce”, dal latino *mulcere*). Nella seconda terzina: il passato lo fa “tremare”, il presente lo “scuote”, il futuro lo sostiene (“folce”, dal latino *fulcire*).

Infine, nella terzina-coda, che si apre con tre avverbi di quantità (*assai, troppo, a bastanza*), l’ultima ripetizione: l’esperienza passata gli alimenta il timore, la presente lo sottopone a martirio, quella futura gli accende la speranza.

Nell’esposizione Bruno illustra la similitudine tra la testa dell’antica statua egizia e la testa di un furioso amante, che è stato ed è travagliato; o meglio quell’antica testa diventa emblema della testa del filosofo furioso. Il commentatore spiega in generale, con acute annotazioni etico-psicologiche, lo stato dell’uomo che teme di perdere ciò che ha conseguito, oppure lo stato dell’amante geloso dell’amore conquistato, sospettoso di perderlo, con l’ammonimento profetico che quando siamo felici dobbiamo aspettarci il rovesciamento della situazione e viceversa (allusione all’immagine della ruota) per la legge del movimento e della mutazione, per la forza naturale e necessaria della vicissitudine naturale delle cose. La dissertazione di Cesarino/Bruno è riconosciuta dall’interlocutore Maricondo come filosofica e non teologica³².

1.3. Se il pensiero di Bruno è filosofico piuttosto che teologico, come Bruno stesso afferma attraverso il dialogo di Maricondo con Cesarino, quello di Campanella è filosofico e teologico insieme, nonché socio-politico, impegnato come fu il Frate di Stilo – scrive Sena – “a migliorare la condizione sociale dei contadini e, come ultima ratio, contro l’autoritarismo oligarchico del regno di Napoli, si mise a capo di una cospirazione separatista per creare una repubblica comunitaria”³³. E, sempre

³² *Ibid.*, p. 97.

³³ Cfr. la scheda su Campanella (*ibid.*, pp. 321-322).

nella scheda, Sena definisce la *Città del Sole* “visionaria utopia di una repubblica comunista e cristiana”, e considera Campanella poeta la voce migliore fra i poeti del primo Seicento.

Nell’*Antologia* Jorge de Sena inserisce la traduzione di due sonetti della *Scelta d’alcune poesie filosofiche: Al carcere* e *Di se stesso*, entrambi autobiografici, che, per la loro “chiarezza” – dichiara Campanella nella *Esposizione* – non necessitano di autocommento. Ecco il primo:

<p>Come va al centro ogni cosa pesante dalla circonferenza, e come ancora <i>in bocca al mostro, che poi la devora,</i> <i>donnola incorre timente e scherzante;</i> così di gran scienza ognuno amante, che audace passa dalla morta gora al mar del vero, <i>di cui s’innamora,</i> nel nostro ospizio alfin mette le piante. Ch’altri l’appella antro di Polifemo, palazzo altri d’Atlante, e chi di Creta il laberinto, e chi l’Inferno estremo (ché qui non val favor, saper, né pièta), io ti so dir; del resto, tutto tremo, ch’è ròcca sacra a tirannia segreta.</p> <p>T. CAMPANELLA, <i>Al carcere</i></p>	<p>Como o que pesa ao centro vai tombando da circunferência, e como <i>sempre</i> e agora <i>o animalzito à boca que o devora</i> <i>do monstro vai, temente mas brincando,</i> assim quem à grã ciência dedicando a audácia está com que do charco afora sai para o Mar do Vero, <i>que o enamora,</i> só neste hospício acabará ficando. Antro chamam-lhe alguns de Polifemo, outros de Atlante os paços, quem de Creta o Labirinto, quem o Inferno extremo! Eu sei porém que nada humano afecta este rochedo consagrado – eu tremo – à tirania oculta e mais secreta.</p> <p>J. DE SENA, <i>Ao cárcere</i></p>
--	---

Il componimento, dallo schema metrico ABBA, ABBA, CDC, DCD, si presenta volutamente impersonale, fino all’ultima terzina. Si snoda come una riflessione costruita su due similitudini in cui uno dei due termini di paragone è sempre lo stesso: l’uomo amante della vera scienza (“di gran scienza ognuno amante”). Gli altri due termini di paragone sono “ogni cosa pesante” e la “donnola”. Dopo le due similitudini, Campanella indugia sugli appellativi, o meglio sulle identificazioni analogiche del carcere: *ospizio, Antro di Polifemo, palazzo d’Atlante, laberinto di Creta, il fondo dell’Inferno*, di letteraria memoria (Ariosto e Dante), con la perentoria terzina finale:

<p>(ché qui non val favor, saper, né pièta), io ti so dir; del resto, tutto tremo, ch’è ròcca sacra a tirannia segreta.</p>	<p>Eu sei porém que nada humano afecta este rochedo consagrado – eu tremo – à tirania oculta e mais secreta.</p>
---	--

Nel penultimo verso affiora l’io del poeta, faticosamente tenuto nascosto, eppure già annunciato dal possessivo “nostro ospizio” all’inizio

del v. 8. Il traduttore conserva la [,] al v. 2, dove aggiunge *sempre* e cambia la disposizione delle parole nei vv. 3-4; al v. 7 sostituisce il costrutto riflessivo (“di cui s’innamora”), con quello attivo (“*que o enamora*”). Interviene pure sulla difficile, quanto eloquente punteggiatura campanelliana: mette un punto esclamativo al v. 11, per dare ai versi una maggiore chiarezza, ed elimina la parentesi tonda al v. 12, caratterizzante la poesia di Campanella, ma troppo audace per un traduttore³⁴. Tuttavia Sena, pur seguendo il filo e il senso del testo originale, non riesce a riproporre le tre parole (*favor, saper, né pièta*), fondamentali nella poesia di Campanella perché esprimono le tre Primalità, ignorate nel carcere, che con grande forza il Poeta di Stilo contrappone alla triade negativa della tirannide.

Ci sono varie interpretazioni sull’identificazione del carcere. Per Gentile sarebbe quello del Sant’Uffizio in Roma; e così anche per Amabile e Firpo, mentre Giovanni Di Napoli ipotizza che sia il Castel Nuovo di Napoli³⁵.

Nella traduzione, dove le forme di gerundio prendono il posto di taluni participi presenti nell’originale, Sena rende quasi sempre alla lettera il dialogo che Campanella sembra rivolgere ai compagni che stanno nella medesima condizione di carcerati – come fa supporre il verso: “nel nostro ospizio alfin ferma le piante” – o, forse con maggiore probabilità, a qualcuno che è appena finito nella stessa prigione (Amabile ipotizza che si tratti di Colantonio Stigliola)³⁶, come fa pensare il *ti* del v. 13. Ma potrebbe pure trattarsi di un’assorta contemplazione del carcere in cui si trova e della ineluttabilità di finire in esso.

1.4. Segue la traduzione del sonetto *Di se stesso*, che molto probabilmente dovette affascinar Sena per le numerose antitesi che rinviano alla poesia di Petrarca, o “contrapposizioni” (così le chiama Campanella nell’*Esposizione*).

Sciolto e legato, accompagnato e solo, gridando cheto, il fiero stuol confondo: folle all’occhio mortal del basso mondo saggio al Senno divin dell’alto polo.	Solto e amarrado, acompanhado e só, em gritos e calado, aos mais confundo: louco aos olhos mortais do baixo mundo, sábio porém p’ra o Deus de quem sou pó.
--	---

³⁴ Anche per i due sonetti di Campanella ignoriamo l’edizione di riferimento.

³⁵ Cfr. le Note di F. Giancotti all’edizione *Le poesie*, cit., pp. 252-255.

³⁶ *Ibid.*, p. 252.

<p>Con vanni in terra oppressi al ciel men volo, in mesta carne d'animo giocondo; <i>e, se</i> talor m'abbassa il grave pondo, l'ale pur m'alzan sopra il duro suolo. <i>La dubbia guerra fa le virtù cónte.</i> Breve è verso l'eterno ogn'altro tempo, <i>e nulla</i> è più leggier ch'un grato peso. <i>Porto dell'amor mio l'imago in fronte,</i> sicuro d'arrivar lieto, per tempo, ove io senza parlar sia sempre inteso.</p> <p>T. CAMPANELLA, <i>Di se stesso</i></p>	<p>Pregado à terra, para o Céu eu vou, na carne triste um espírito jucundo: <i>se</i> da pesada carga sitibundo, as asas me alçam deste chão sem dó. <i>A dúbia guerra faz virtude tudo.</i> Breve é face ao eterno qualquer tempo. <i>Nada</i> é mais leve que uma carga amada. <i>Na frente eu trago a imagem estampada</i> <i>do meu amor,</i> seguro de que a tempo hei-de chegar onde me entendam, mudo.</p> <p>J. DE SENA, <i>De si mesmo</i></p>
---	---

La punteggiatura della traduzione è fedele a quella del testo originale: conserva i [:] al v. 2, e sostituisce i [:] al campanelliano [;] del v. 6; per questioni metriche viene eliminata la congiunzione *e* al v. 7 (*e, se* diventa *se...*) e al v. 11 ("*e nulla* è più leggier..." / "*Nada* è mais leve...". Si rileva la variazione di costrutto nell'ultima terzina con la creazione di un *enjambement* e, infine, la collocazione in posizione forte dell'aggettivo "*mudo*", preceduto dalla [,] col quale il traduttore sostituisce "senza parlare".

Jorge de Sena riesce bene nel rendere le contrapposizioni fitte e simmetriche dei vv. 3 e 4, il divario fra il giudizio erroneo degli uomini e il giudizio di Dio, quello tra la sofferenza del corpo e la gioia dell'animo, tra il peso del corpo e lo slancio dell'anima. Nel sonetto affiora l'idea campanelliana che spesso ciò che consideriamo male, lo è solo dal punto di vista dell'ente particolare.

Anche nella traduzione in portoghese risalta l'aforisma:

La dubbia guerra fa le virtù conte.	A dúbia guerra faz virtude tudo.
-------------------------------------	----------------------------------

Seguono altri due versi sentenziosi, nel testo originale coordinati dalla congiunzione *e*, mentre il traduttore li separa con un punto fermo. La guerra incerta, perché difficile, rivela con certezza le virtù di chi combatte: il traduttore preferisce il singolare *virtude* al plurale campanelliano: *le virtù*. E risaltano pure il contrasto tra il tempo e l'eterno e la consapevolezza che in nome di Dio diventa leggero persino il peso del carcere. Questo è accettato e vissuto quale preparazione alla salvezza eterna, come conferma l'ultima terzina, in cui si esalta la lotta vittoriosa

e si auspica la beatitudine del Paradiso, ove “non si parla se non con l’intendenza”³⁷, secondo la trattazione della *Metafisica*. Il componimento si chiude con la dichiarazione dell’amore del “Sennoamante” per Dio, accompagnata dalla speranza, anzi dalla certezza della salvezza.

La scelta di tradurre queste due poesie campanelliane ha il suo senso e le sue ragioni: senz’altro sono tra le poesie più semplici ma profonde, e riassumono il credo e la missione del Poeta profeta, tra contraddizioni e difficoltà, dinanzi alle quali non si arrende ma acquista la forza per andare avanti.

Il Canzoniere di Campanella è permeato di autobiografismo, eroico nella prima parte, più controllato nella seconda e accompagnato dal pentimento e dalla preghiera a Dio³⁸.

Sena è attratto dalla originale grandezza sia di Bruno sia di Campanella, due grandi figure del pensiero europeo. Giudica Bruno un filosofo “eroico” e una personalità affascinante, e Campanella “uno dei più impenitenti e visionari ribelli della storia”; entrambi poeti unici, inimitabili, pertanto pure difficili da tradurre per la rudezza stilistica e per la forza delle emozioni, delle idee e delle immagini. Jorge de Sena sa cogliere la dialettica intensa della loro poesia, forse meglio la “trimembratura strutturale” e l’ambiguo e segreto modo di esprimersi dei sonetti del Frate di Nola; meno bene il ragionamento sillogistico del Frate di Stilo³⁹. Le poesie di Bruno sono testimonianze di una “visione profonda” e ben si armonizzano con la poetica e i componimenti della raccolta *Esorcismi* del Poeta portoghese. Oltre che poeta, Jorge de Sena è fautore di una cultura universale, come testimonia la raccolta antologica delle sue traduzioni poetiche, intesa a individuare e a comunicare il tessuto dei legami poetici nei testi, attraverso i testi e oltre i testi oggetto di studio⁴⁰.

³⁷ *Le poesie*, cit., p. 257.

³⁸ Rinvio al mio saggio “*Theologiza et laetare*”. *Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1997.

³⁹ Cfr. A. Cerbo, *Forme e strategie di colloquio nella poesia di Tommaso Campanella*, nel volume *La poésie comme entretien / La poesia come colloquio. De l’antiquité à l’époque contemporaine*, Études réunies par B. Bonhomme, A. Cerbo e J. Rieu, Paris, L’Harmattan, 2018, pp. 81-99.

⁴⁰ Intorno alla intertestualità e alla interdiscorsività, cfr. C. Segre, *Intertestuale/Interdiscorsivo: appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.

Appendice: le schede su Bruno e su Campanella di Jorge de Sena.

BRUNO, GIORDANO – Una delle più affascinanti personalità della storia della filosofia, uno dei massimi scrittori italiani e poeti della seconda metà del Cinquecento, Filippo Bruno nacque nel 1548 a Nola, vicino Napoli, e in questa città si trasferì nel 1562 per proseguire gli studi. Tre anni dopo entrava in un convento di domenicani, dove prendendo i voti, mutò il nome in Giordano. Sospettato di eresia, fuggì a Roma nel 1576, poi Venezia e da qui a Ginevra nel 1578, il grande centro calvinista, dove smise l'abito e nel 1579 si convertì al calvinismo. Un attacco diretto contro un rispettato calvinista lo condusse in prigione, da dove riuscì a scappare in Francia, risiedendo prima a Lione e subito dopo a Tolosa e qui si laureò in Arti e insegnò Filosofia. Tra il 1581 e il 1583 fu a Parigi, protetto dal sovrano Enrico III, dopo di che si trasferì in Inghilterra, dove a Oxford fece scandalo e a Londra fu membro influente della avanguardia filosofica e letteraria, ritenuta "libertina" (pare che Marlowe sia stato uno dei giovani compagni di allora). Risalgono al periodo inglese i suoi trattati più importanti, in italiano, capeggiati dal grandioso *Degl' Heroici Furori*, apice poetico e filosofico del suo pensiero, pubblicato a Parigi nel 1585, dov'era tornato proprio quell'anno. Da qui si trasferirà in Germania (Marburgo, Wittenberg) e nel 1588 sarà a Praga. Tornato in Germania (Helmstedt e poi Francoforte tra il 1590 e il 1591), ripartì fortunatamente – per sfida, noncuranza o come chi sa di andare incontro al proprio destino – per l'Italia da cui era andato via quindici anni prima. Arrestato a Venezia dall'Inquisizione, venne trasferito a Roma nel 1593 e, dopo sette anni di prigione e di processo inquisitoriale in cui rifiutò di abiurare, fu bruciato vivo nella città dei Papi il 17 febbraio 1600, a Campo de' Fiori, dove la sua statua ricorda il suo sacrificio compiuto per la libertà di pensiero. Con lui moriva l'audace speculazione rinascimentale, continuata nell'angustia barocca, di cui fu uno dei massimi rappresentanti, detestato in egual maniera dall'intolleranza cattolica, luterana e calvinista da cui venne attaccato. Imbevuto di pitagorismo e neoplatonismo, ma consapevole continuatore di Ramon Llull, Niccolò Cusano e del contemporaneo Bernardino Telesio, come della cosmologia copernicana, il suo panteismo precede quello di Spinoza, come la sua teoria della pluralità dei mondi ha anticipato molta della scienza moderna. Il "furor", cui si riferisce il trattato da cui

abbiamo tradotto due delle sue poesie più belle e personali, è la pazzia d'amore come conoscenza suprema. Si noti che entrambe le poesie sono sonetti "irregolari", seguendo la pratica degli "strambottisti", e la dialettica di Bruno è brillantemente rappresentata nella trimembratura strutturale della seconda (p. 316).

CAMPANELLA, TOMMASO – Cambiò il suo nome Giovanni Domenico in Tommaso quando prese i voti come domenicano nel 1583. Era nato a Stilo, in Calabria. Nel 1591, la pubblicazione di un trattato filosofico, lo fece arrestare come eretico. Posto in libertà condizionata, si trasferì a Padova, dove conobbe e ammirò Galileo (di cui scrisse una difesa nel 1616). Nel 1592, fu arrestato con l'accusa di omosessualità, ma assolto per mancanza di prove. Venne nuovamente imprigionato nel 1596, accusato per aver discusso di religione con un ebreo, e una quarta volta per eresia l'anno seguente ed esiliato nella sua Calabria natale. Qui si impegnò a migliorare la condizione sociale dei contadini e, come ultima ratio, contro l'autoritarismo oligarchico del regno di Napoli, si mise a capo di una cospirazione separatista per creare una repubblica comunitaria. Arrestato nel 1599, torturato nel 1600, confessò la propria responsabilità e, per evitare la pena capitale, finse la pazzia, anche sotto le più terribili torture, che gli fu poi riconosciuta dal tribunale, con la condanna di prigione perpetua per eresia. Nel 1612, tuttavia, compose l'opera che gli diede la maggiore celebrità, *La Città del Sole*, visionaria utopia di una repubblica comunista e cristiana. Sempre in questo periodo si dedicò più profondamente alla poesia che gli garantì forse il posto più elevato tra i poeti italiani dei primi del Seicento. Gli fu concesso l'indulto nel 1626 e si stabilì a Roma, tentando di convertire la rigida chiesa controriformista alle sue idee riformiste. Nuovamente coinvolto in macchinazioni politiche, fuggì in Francia, nel 1634, dove il cardinale Richelieu, primo ministro di Luigi XIII, lo lasciò morire in pace, a Parigi, cinque anni dopo. Una grande figura del pensiero europeo e uno dei più impenitenti e visionari ribelli della storia, Campanella condivide insieme a Giordano Bruno – bruciato dalla Chiesa nel 1600 – la gloria di aver resistito, in nome della libertà, all'autocrazia della controriforma (pp. 321-322).